BUAP

Facultad de Ciencias de la Comunicación / Facultad de Artes

La construcción del amor romántico y la cultura visual en el cortometraje de animación

Tesis que para obtener el grado de Maestra en Estudios y Producción de la Imagen

Presenta

Penélope Isabel Astudillo Albarrán

Directora de tesis

Sarahí Isuki Castelli Olvera

Co-Director de tesis

Alejandro Jiménez Arrazquito

Asesores

Luis Fernando Gutiérrez Domínguez

H. Puebla de Z. 12 de Julio de 2023

ASUNTO: VOTO APROBATORIO

DRA. NAKÚ MAGDALENA DÍAZ GONZÁLEZ SANTILLÁN
Secretaria de Investigación y Estudios de Posgrado
Facultad de Artes
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
P r e s e n t e

Por este conducto le envíamos un cordial saludo y al mismo tiempo nos permitimos informar a Usted que en nuestra calidad de revisores de la tesis asignada y como integrantes del comité tutorial, damos nuestro voto aprobatorio al trabajo de tesis titulado: *La construcción del amor romántico y la cultura visual en el cortometraje de animación* _ realizada por: Penélope Isabel Astudillo Albarrán_, estudiante de la Maestría en Estudios y Producción de la Imagen, con matrícula 221470484, para que pueda continuar con sus trámites de titulación, toda vez que ha cumplido con todos los requisitos establecidos para su proyecto.

Sin otro particular por el momento, agradecemos su atención a la presente.

A T E N T A M E N T E
H. Puebla de Z., 14_de Septiembre_de 2023

__SARAHI_ISUKI CASTELLI OLVERA____
NOMBRE COMPLETO
DIRECTOR DE TESIS

Alejandro Jiménez Arrazquito
NOMBRE COMPLETO
ASESOR

Luis Fernando Gutiérrez Domínguez
NOMBRE COMPLETO
LECTOR

C.c.p. Dra. Angélica Mendieta Ramírez, Directora de la Facultad de Ciencias de la Comunicación, Presente.
C.c.p. Mtro. Alberto Mendiola Olazagasti, Director de la Facultad de Artes, Presente.
C.c.p. Dr. José Luis Estrada Rodríguez, Secretario de Investigación y Estudios de Posgrado, Facultad de Ciencias de la Comunicación, Presente.

C.c.p. Dr. Alejandro Jiménez Arrazquito, Coordinador de la Maestría en Estudios y Producción de la Imagen, Presente.
C.c.p. Él/la estudiante.

And isn’t just so pretty to think
all along there was some
invisible string
tying you to me?

Taylor Swift

A mi mamá: por apoyarme siempre y a pesar de. Por creer en mí cuando yo no puedo hacerlo.

A la Dra. Isuki: por ser mi guía en este proceso, por escuchar mis dudas, mis quejas y llantos a lo largo de estos dos años.

A Atenea: quien nació como mi hermana y se convirtió en mi mejor amiga, gracias por asistir a mis clases y conocer a mis maestros a través de mis anécdotas. Gracias por darle color y luz a mi vida, que sin duda sería muy aburrida sin ti.

A Gabriel: por estar en cada desvelo, ya sea de trabajo, de ansiedad o de conversaciones que nunca terminan. Si es que hay un hilo rojo, espero que siempre me lleve hacia ti.

A Hami: por existir.

1. Introducción **5**
1.1. Justificación Personal 6
1.2. Justificación Social 6
1.3. Justificación Académica 7
1.5. Hipótesis 13
1.6. Objetivos generales y específicos 14
1.7. Metodología 15
1.8. Teoría del Núcleo Central y los Elementos Periféricos 18
1.9. El amor romántico: del amor cortés a una ideología cultural 20
1.10. El amor romántico desde la heteronorma 24
2. Las representaciones sociales en Destino (2003) **26**
2.1. Sinopsis del cortometraje 28
2.2. Espacio narrativo 30
2.3. Los actantes en Destino (2003) 31
2.4. Representaciones sociales en Destino (2003) 33
2.4.2. La lucha en Destino (2003) 43
2.5. Conclusión del análisis 47
3. Representaciones sociales en In a heartbeat (2017) **48**
3.1 Sinopsis del cortometraje 51
3.2. Los actantes y sus acciones en In a heartbeat (2017) 54
3.3. Espacio y tiempo 56
3.4.1. Antropomorfismo en In heartbeat (2017) 58
3.4.3. La otra mitad en In a heartbeat (2017) 67
3.5. Conclusión del análisis 72
4. Comparativa **73**
4.1. Desde dónde se construye el amor romántico 75
4.2. El amor romántico heredado de la cultura visual 84
4.2.1. Cultura visual en destino 88
5. Conclusiones generales **97**
6. Referencias **101**
7. Anexos **105**
7.1 Instrumento de análisis 105

1. Introducción

Las interacciones sociales que lleva a cabo el ser humano son influenciadas, determinadas y estimuladas por distintas cosas. Una de ellas son las narrativas y los discursos que se observan alrededor, ya sea de la sociedad misma o de medios establecidos como el cine.

El amor romántico es un tema que a nivel social se ha posicionado como uno de los ejes centrales en la vida de los seres humanos, y es algo que parece ser universal. En representaciones de la realidad como la animación, existen diversas libertades que los autores pueden tomarse que además harán evidentes las culturas visuales de las que son parte.

El corpus elegido para este trabajo, consta de dos cortometrajes de animación, los cuales fueron elegidos debido a la diversidad existente respecto al estilo del corto y la época en la que fueron producidos: *In a heartbeat* (2017), *Destino* (2003). El corpus tiene diferencias abismales respecto a la temporalidad de las producciones, la estética e incluso la perspectiva con la que abordan los temas tocados, sin embargo tienen algo en común: son de romance. A pesar de estas diferencias, convergen al reproducir los elementos principales en las historias de amor que ya todos conocemos.

1.1. Justificación Personal

Siempre he sentido afinidad por lo audiovisual. Como muchos de mi generación, mi realidad se vio influenciada y determinada por las caricaturas que veía de niña. En ese entonces no estaba consciente de que lo que veía marcaría gran parte de mi personalidad y mis gustos.

Como mujer, he sido bombardeada hasta el cansancio sobre la necesidad de encontrar pareja, ya sea a través de películas, series de televisión, literatura, y por supuesto por la sociedad. Como consecuencia he desarrollado un gusto por el género romántico, que en su momento influyó profundamente en mi concepción personal del amor . Sin embargo, hoy en día, cuento con las herramientas para no sólo consumir contenido, sino de poder interpretarlo y criticarlo. Es por ello que observar estos discursos en una manera de representación de la realidad como la animación me parece fascinante, y a su vez, sumamente necesario.

1.2. Justificación Social

Si bien el amor romántico es un constructo social, parece haber permeado en diversas culturas a pesar de las variaciones culturales y temporales. Como muchos otros ámbitos, los seres humanos utilizamos diversos referentes para poder construir nuestra propia realidad, entre estos referentes los audiovisuales que consumimos.

Desde la psicología (Yela, 2002) se han identificado un listado de mitos sobre este tema, que son dañinos para las relaciones intra e interpersonales. Tales como el mito de la media naranja, el de la omnipotencia , o el de los celos son una prueba de amor. Es por ello que es elemental definir el amor romántico desde diversas perspectivas, psicológicas y sociales, y qué influencia tienen sobre la cultura bajo la que fueron realizados los cortometrajes. De tal forma que pueda establecerse la relación que tienen los contenidos audiovisuales con la

construcción de significado (en este caso en códigos de amor romántico) y el reconocer el estándar de cómo se representan.

1.3. Justificación Académica

En este apartado se realizará una revisión historiográfica, con la finalidad de encontrar los principales enfoques sobre los temas centrales: amor romántico y cortometrajes de animación; ello nos permitirá identificar con posterioridad, una laguna de conocimiento para plantear adecuadamente el problema.

El amor romántico se ha abordado desde al menos dos principales áreas de estudio:

1. Estudios de género: desde esta perspectiva se observan trabajos como el de Flores (2019) en el cual se utiliza la perspectiva de género como herramienta de análisis para encontrar una intersección entre el amor romántico y el patriarcado. Dentro del ensayo la autora afirma que (el amor romántico) :

> Gira en torno a una construcción social que se encarga de idealizar, con la finalidad de que las mujeres sueñan con la figura del príncipe azul, proyectan a una mujer potenciada por el amor, con una entrega incondicional, sumamente dependiente de la figura del hombre, necesitada de su protección y afecto. (Flores, 2019, p.283).

A su vez también hay trabajos como el de Cubells y Calsamiglia (2015), quienes realizaron historias de vida y las interpretaron a través del análisis del discurso. A partir de dicho análisis, las autoras llegaron a la conclusión de que “la metáfora del amor como caza nos remite a la desigualdad de poder entre las personas implicadas en la relación romántica, basándose en sujeto-objeto y en la desigualdad entre la construcción de masculinidad-feminidad”. (Cubells y Calsamiglia, 2015, p. 1692).

Desde los estudios de género, es importante mencionar a Linda Mcdowell (2000) quien desde la geografía feminista aborda conceptos como la mujer construida como artificio (concepto retomado de Andrea Dwarkin) para evidenciar las falsa concepciones que son asimiladas como naturales, en sus palabras:

> (...) la aplicación de categorías binarias a los atributos sociales de feminidad y masculinidad es un aspecto fundamental del pensamiento ilustrado, para el que los atributos biológicos de la mujer, en especial la menstruación, la lactancia y la crianza de los hijos constituyen el origen supuestamente evidente de su diferencia y su inferioridad respecto al hombre. (Mcdowell, 2000, p. 73).

Estas nociones planteadas por Mcdowell (2000), además de sus reflexiones respecto al cuerpo como espacio el cual se dota de significaciones en un mundo social, son relevantes en el presente proyecto de investigación.

2. Psicología: desde la psicología hay una teoría particular que ha sido de las más influyentes sobre el tema del amor romántico, es el estudio realizado por Carlos Yela (2002), quien enlista una serie de discursos sobre el amor, a los que él llama mitos. Entre ellos:

- El mito de la media naranja, la creencia de que se necesita una pareja romántica para estar completos.
- El mito de la omnipotencia, la creencia de que el amor puede vencer cualquier obstáculo.
- El mito de los celos y el conflicto, creencia de que cualquiera de estos elementos son señales de amor.
- El mito de la pasión eterna, el cual plantea que la pasión dura toda la vida sin importar qué es lo ocurra.

Sobre una línea similar, Martínez-Plana (2004) reflexiona sobre la importancia de la perspectiva psicológica sobre el amor romántico. Considera este proceso como un fenómeno psicológico, cuyos ideales “están enmarcados en la acción humana que le otorga sentido y explicación a la relación amorosa entre una mujer y un hombre.” (p.24). Esto a partir de clichés, narrativas y discursos inherentes a la interacción humana.

Ambas perspectivas coinciden en que el amor romántico es una construcción social y que los elementos que lo conforman dañan de una manera u otra a los individuos. Ya sea por violencia sistemática de género, o por crear expectativas irreales.

Dentro de este trabajo de investigación, se tomarán como base los mitos de amor romántico propuestos por Yela, ya que en el corpus, se observó la perpetuación de algunos.

Respecto al estudio de audiovisuales se encontraron tres enfoques distintos:

1. Análisis de contenido: desde este rubro se ha analizado la narrativa y cómo esta es manipulada para crear en la audiencia una idea engañosa sobre lo que trata la historia, y que a través de la misma se proponen postulados filosóficos (Metz, 2011).

Sin embargo, se encontraron más trabajos sobre películas de romance que en cortos. Tal es el caso de Hernández-Ruiz y Sandoval Zamorano (2020) quienes realizan una discusión sobre la influencia que tienen las películas extranjeras en la noción de amor romántico en el contexto mexicano, basándose en las perspectivas psicosociales del amor romántico. Las autoras plantean que el cine extranjero se encarga de reproducir mitos respecto a esta noción y que genera expectativas irrealistas e inalcanzables, que después repercutirán en la calidad de vida de los espectadores. Si bien en el presente trabajo no se comparte la idea de que el espectador no tiene criterio alguno, es importante retomar este tipo de reflexiones hechas en México, ya que hay escaso material sobre la temática.

Sobre el cine de animación mexicano, tampoco hay mucho material teórico, pero sí se han hecho recopilaciones sobre cine de animación en México, por ejemplo el proyecto de Ceceña (2019), quien armó un diagnóstico sobre este tema para llegar a soluciones para los problemas que enfrentan los realizadores del país. Por su parte, Woodside (2012) también se sumerge en el cine de animación, al hacer un desglose sobre la representación que se ha hecho del mestizaje, en películas de animación mexicanas, reproduciendo a su vez, discursos de racismo asimilacionista, ya que se posiciona a lo indígena como pasivo y a lo europeo como el ideal al que se debe aspirar.

Otra perspectiva importante de mencionar es la de Pascual (2016) quien revisa desde teorías feministas y de género el papel que tienen los medios masivos de comunicación, comenta: "La estructura de amor patriarcal se centra en la mutua dependencia debida a la mala educación de los implicados, que se educan en una deficiencia, necesitando del otro para sobrevivir, hacer y sentirse completos." (Pascual, 2016, p. 9). A diferencia de otros autores, Pascual considera que los espectadores, especialmente los jóvenes, acuden a estos medio gracias la deficiente educación que tienen sobre temas sexo afectivos.

2. Análisis de recepción. En este enfoque, se han encontrado diversos experimentos sobre las reacciones que tiene el público consumidor de audiovisuales. Hay trabajos que demuestran gracias a pruebas físicas, cómo la audiencia empatiza con la historia que están viendo, gracias a la manera en la que está construida, es decir, gracias a la narrativa (Suckfüll, 2010). La autora realizó las pruebas con un cortometraje de animación con temática de padre e hija, para postular un modelo que propone a la estructura narrativa como un determinante en la recepción.

Por otro lado, también hay ejercicios hechos en específico de cortometraje romántico. Tal es el caso del estudio de Sutton (2020), quien buscaba comprobar si había una relación directa entre las creencias sobre el amor romántico de las personas de acuerdo al tipo de apego que manifiestan, y las ideas del romance. También menciona que a diferencia de otros experimentos, en sus resultados no se encontró un impacto evidente sobre los cortometrajes proyectados y la noción de amor romántico en sus sujetos de estudio.

3. Análisis teórico de cortometraje. En este enfoque es en donde más se ha ahondado de manera global. Sin embargo, uno de los más relevantes para el desarrollo de este proyecto, es el trabajo de Allen (2020) quien analiza el cortometraje *Destino* (2003) de Salvador Dalí, en colaboración con Disney como un espacio en el que el artista se dedicó a explorar su propia obra y las posibilidades que le presentaba la animación. Menciona una alquimia que Dalí logra sólo a partir de la fluidez en las imágenes en movimiento.

Sobre la misma línea de experimentación, también hay propuestas como la de Welby (2021), que plantea el utilizar un *storyboard* en lugar de un guión, para la realización de un cortometraje animado. Si bien reconoce la importancia del guión, también argumenta que el proceso de transposición de palabras a imágenes puede ser evitado dibujando directamente, de tal forma que se obtengan resultados más puros.

En el contexto mexicano, poco se han explorado las teorías sobre cortometraje de animación, sin embargo se cuenta con referentes útiles e importantes. Por ejemplo literatura sobre la animación en México (Rodríguez 2007), el recorrido histórico a los orígenes, las aplicaciones y la perspectiva de ese entonces sobre esas nociones.

Por otro lado, estudiosos como Zavala (2015) han desarrollado propuestas teóricas y de análisis para estudiar el nano[1] y el cortometraje. El autor propone considerar al cortometraje

[1] Grabación que se suele presentar en pocos segundos, se graba una situación puntual que se resuelve de una manera rápida, sorpresiva e inesperada.

como una minificción, y que por lo tanto puede ser analizado en sus niveles metonímicos y metafóricos. De tal forma que pueda crearse una teoría del cortometraje.

1.4. Planteamiento del problema

A partir de la literatura revisada y mencionada en el presente protocolo, se concluye que el amor romántico como proceso sociocultural y discurso reproducido, ha sido un tema debatido y explorado desde la psicología y desde los estudios de género.

Aunado a lo anterior en este país, ya se han planteado ciertas bases para el análisis del cortometraje, sin embargo las investigaciones al respecto son muy pocas.

En el caso de los cortometrajes de animación de romance, no existe una comparativa de esta índole, esto ya que la temática en específico de cortometraje de romance no ha sido abordada por muchos teóricos. Tampoco se ha realizado una comparativa de la influencia de la cultura visual en el cortometraje de romance. De ahí la aportación del presente proyecto para los estudios de la imagen en movimiento, ya que existe una laguna de conocimiento que se encuentra actualmente sin explorar.

Los cortometrajes en el corpus elegido para este proyecto de investigación, fueron creados por equipos con contextos distintos. Desde artistas reconocidos como Salvador Dalí y productoras de renombre como Disney o Pixar, hasta pequeños proyectos realizados por estudiantes de animación cuyas producciones fueron resultado de una recaudación de fondos[2].

A pesar de las diferencias, ubicadas en los estilos de animación, la época, entre otros factores, los cortometrajes comparten la misma temática: amor romántico. Debido a que estos audiovisuales se realizaron por equipos de distintos lugares, es importante tomar en cuenta la visión de la cultura visual que la fuente comunica, lo cuál direcciona a preguntarse qué tanto influyen las diferencias socioculturales, plasmadas en los cortos, y las distintas épocas de

[2] Mecanismo colaborativo de financiación de proyectos desarrollado sobre la base de las nuevas tecnologías.

realización; en la estética y representación romántica de cada uno de los cortos, así como en la cultura visual que las fuentes presentan. Lo que a su vez, llevan a la pregunta principal: ¿Cómo se utilizan los recursos estético-narrativos para representar el amor romántico en el cortometraje de animación?

1.5. Hipótesis

Como respuesta a lo anterior se plantea que hay que tomar en cuenta que los cortometrajes siguen ciertos estándares que son propios del género romántico, en el cual se muestran a dos personas y las expresiones románticas que harán durante la historia. Usualmente se observa desde las etapas iniciales de la relación hasta el matrimonio. Entre estos puntos clave existen diversas problemáticas que pueden debilitar el vínculo de los personajes, sin embargo, al final quedarán juntos.

Hoy en día hay variaciones tanto de la estructura de la historia como de los finales y se exploran otros momentos de la relación. Conforme pasan los años y la sociedad cambia, también lo han hecho los relatos de este género. Sin embargo, aún prevalecen ciertos discursos.

Lo que este trabajo de investigación propone es que a pesar de las diferencias contextuales, en los audiovisuales del corpus se siguen reproduciendo mitos de amor romántico. De tal forma que pueda establecerse la relación que tienen los contenidos audiovisuales con la construcción de significado (en este caso en códigos de amor romántico) y el reconocer el estándar de cómo se representan.

Dentro del rubro anterior, también es importante mencionar que se seguirá a teoría de la representación puesto que en primera instancia se observó el fenómeno ya abordado por Abric (2001), en el cual en cada representación hay núcleo que se mantiene, el cual se encuentra constituido por los mitos ya mencionados: el mito de la otra mitad, el mito del

amor eterno, el mito de la omnipotencia y el mito de los celos. En este caso serían los elementos de amor romántico que se consideran prácticas sociales comunes, como el representar que el corazón se sale de nuestro pecho y nos deja sin voluntad, o que se le debe entregar el corazón entero a nuestra pareja, o que los conflictos son necesarios para demostrar la valía de una relación. Sin embargo también hay alrededor de este núcleo, elementos periféricos que varían de acuerdo a distintas cosas por ejemplo, las diferencias de ubicación sociocultural, los elementos de la cultura visual de cada corto y su inserción en determinadas corrientes artísticas. Incluso las distinciones respecto a la estética y las culturas visuales de los cortometrajes, serán considerados como los ya mencionados elementos periféricos.

1.6. Objetivos generales y específicos

Objetivos generales:

1. Analizar los elementos estructurales dentro de la construcción del amor romántico en el corpus elegido.
2. Identificar los rasgos comunes de los elementos estructurales presentes en la construcción del amor romántico en el corpus elegido.

Objetivos específicos:

1. Identificar las diferencias contextuales y de cultura visual en la representación de romance.
2. Aportar una comparativa sobre la manera en la que se perpetúan o rompen los elementos del amor romántico en los audiovisuales del corpus.

1.7. Metodología

El enfoque epistemológico de este trabajo de investigación es el paradigma de inferencias indiciales de Ginzburg. Este consiste en un enfoque metodológico de carácter interpretativo hermenéutico, que se basa en tomar el objeto de estudio y analizar desde lo particular hasta lo general. De acuerdo al autor, este es un "método interpretativo basado en lo secundario, en los datos marginales considerados reveladores. Así, los detalles que habitualmente se consideran poco importantes, o sencillamente triviales, 'bajos', proporcionan la clave para tener acceso a las más elevadas realizaciones del espíritu humano". (Ginzburg, 1999, p.43)

Ginzburg (1999) utiliza una analogía para ilustrar dicho paradigma, el cual según él, se ha utilizado desde hace siglos a pesar de que no se había teorizado al respecto. Menciona que cuando los seres humanos eran cazadores, tenían un conjunto de conocimientos que les facilitaba el rastreo de sus presas. Los seres humanos aprendieron a identificar mechones de pelo, huellas, estiércol y muchos otros rastros que se convertirían en significativos para saber de qué animal provienen.

> Lo que caracteriza a este tipo de saber es su capacidad de remontarse desde datos experimentales aparentemente secundarios a una realidad compleja, no experimentada en forma directa. Podemos agregar que tales datos son dispuestos siempre por el observador de manera de dar lugar a una secuencia narrativa, cuya formulación más simple podría ser la de "alguien pasó por ahí"'. Tal vez la idea misma de narración (diferente de la de sortilegio, encantamiento o invocación) haya nacido por primera vez en una sociedad de cazadores, de la experiencia del desciframiento de rastros. (Ginzburg, 1999, p.144).

Si bien el rastrear detalles se hacía desde la prehistoria como necesidad e instinto de supervivencia, Ginzburg (1999) localiza la herencia de estas habilidades y observa este método en el trabajo de un historiador de arte llamado Morelli. Consistía en encontrar detalles dentro de pinturas de autores famosos, y observar los detalles que no fuesen distintivos de dichos autores. Esto para diferenciar una copia de un original. Morelli se fijaba en las manos o las orejas, detalles que fuesen ignorados o poco relevantes, ya que al tratar de imitar a un pintor, se buscaría igualar los rasgos representativos del mismo. El autor también observa esta habilidad de interpretación de detalles en dos personajes: Sherlock Holmes[3] (personaje ficticio creado por Arthur Conan Doyle) y Sigmund Freud[4]. Tanto Holmes como Freud utilizan la sintomatología para llegar a una conclusión respecto a un problema mayor. En el caso de Holmes para resolver misterios y Freud para desarrollar su teoría más reconocida, el psicoanálisis.

En este trabajo de investigación se utiliza este modelo de conocimiento, que consta de fijarse en detalles para llegar a una explicación de lo general, aterrizado al estudio de la imagen. Ya que se interesa por las representaciones creadas a partir de la construcción del amor romántico. Por lo tanto, este proyecto no contiene un capítulo teórico, ya que el desarrollo teórico se lleva a la par del análisis. Se hará una observación de fuentes primarias, en este caso el corpus de cortometrajes elegidos: *In a heartbeat* (2017) y *Destino* (2003).

La estructura de los capítulos corresponden a la propuesta de los elementos argumentativos, planteada por Camacho y Esparza (2013) los cuales son: tesis, premisas, garantía, calificador, fuentes y reserva. Debido a que se sigue esta estructura, la primera parte de los capítulos se

[3] Sherlock Holmes es un detective privado de ficción creado en 1887 por el escritor británico Arthur Conan Doyle.
[4] Freud fue un médico neurólogo austriaco de origen judío, padre del psicoanálisis y una de las mayores figuras intelectuales del siglo xx. Su trabajo constaba en la búsqueda inicial centrada en la rememoración de los traumas psicógenos como productores de síntomas.

presenta un resumen del argumento y después se exponen las premisas que desarrollan el argumento y se van sustentando con teorías.

Puesto que los productos audiovisuales pueden fungir como un referente de la realidad social en la que se vive, ya que el proceso de producción se ve atravesado por diversas variantes. Siguiendo esta idea, los discursos que se reproducen y que se encuentran dentro de los textos que se producen y consumen, están permeados por las construcciones culturales que hay alrededor de ellos.

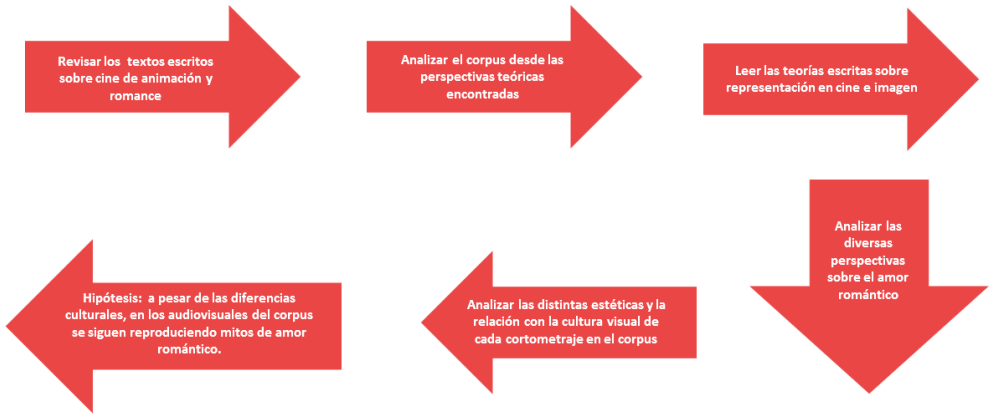
Gracias a este entretejido de significados es necesario un análisis de los códigos que se presentan en diversos medios, y una manera de hacerlo es con la metodología de análisis fílmico de Francesco Casetti y Federico Di Chio (1991). Esta metodología consiste en dos etapas: una descomposición en la cual se detalla y describe minuciosamente los elementos del audiovisual a partir de una segmentación y estratificación, y una recomposición, en la cual comienza la interpretación con el fin de llegar al verdadero sentido del texto a partir de la selección de categorías que demuestran la relación entre los elementos a analizar (Casetti y Di Chio, 1991, p.23).

A su vez se utilizará como instrumento de análisis una matriz de categorías diseñada por Alejandro Jiménez (2020) con adaptaciones que corresponden a los argumentos planteados al inicio de este escrito. Las categorías descriptivas permanecerán idénticas a las del autor de la matriz, mientras que las analíticas se dividirán en tres: núcleo central, elementos periféricos y la cultura visual.

Ya que mi proyecto tiene como objetivo identificar representaciones sociales del amor romántico y cómo se configuran dentro del corpus elegido, y tanto la metodología de Casetti y Di Chio (1999) como la matriz de Jiménez (2020) están enfocadas a la interpretación de audiovisuales y a la identificación de códigos fílmicos de los mismos, estas herramientas me ayudarán a descifrar cómo se articulan estos códigos para representar el amor romántico.

Figura 1

Ruta crítica: Esquema



Nota. Pasos de la investigación.

1.8. Teoría del Núcleo Central y los Elementos Periféricos

La interpretación será realizada bajo la teoría de representación, y la teoría del núcleo central propuestas por Moscovici y retomadas por Abric[5] (2001), la cual propone que cada representación está organizada a través de un núcleo central y que a su vez, tiene elementos periféricos que son producto de este núcleo. Esta es la primera de las categorías de análisis teórico a utilizar.

En el caso del presente trabajo, el núcleo central que se pretende encontrar es la noción de amor romántico y los diversos mitos sobre este constructo que se han perpetuado a través de los años y permeado en distintas culturas. Tales como la creencia de que la existencia

[5] Se está consciente de que esta metodología es propuesta desde la psicología social para trabajarse de manera directa con las representaciones sociales introyectadas por los sujetos. Sin embargo, en este trabajo se parte de la noción de que las representaciones sociales, al formar parte de la cultura, están no solamente interiorizadas en el sujeto sino que también se materializan en las creaciones de este mismo. Por lo tanto estos cortometrajes pueden dar cuenta de las representaciones sociales del romance que transmiten de manera implícita los sujetos que los crean.

humana carece de sentido sin una pareja amorosa, y por lo tanto se debe buscar a la otra mitad. Puesto que este es el sentido de la vida, también se crean otros mitos como el que debe hacerse todo lo posible para mantenerlo. Los elementos periféricos son los cortometrajes animados que a pesar de ser de estilos distintos, responden a un mismo discurso y a una misma representación de amor romántico, casi homogénea. A su vez, siguen una línea impuesta por cánones narrativos pero también por creencias culturales.

La teoría central utilizada para leer las representaciones sociales dentro de los cortometrajes, es la Teoría del núcleo central y los elementos periféricos. En este apartado se explica en qué consiste dicha teoría.

Abric (2001) retoma la teoría de las representaciones sociales de Moscovici y parte de que no existe una realidad objetiva sino representada, y que esta representación es construida y configurada de acuerdo a un sistema cognitivo, a un sistema de valores correspondiente a un contexto social, ideológico y cultural. Por lo tanto, más allá de ser un reflejo, una representación será de carácter significante. Al respecto, el autor menciona que "la representación funciona como un sistema de interpretación de la realidad que rige las relaciones de los individuos con su entorno físico y social, ya que determinará sus comportamientos o sus prácticas." (Abric, 2001, p.13).

Abric (2001) aporta que cada representación social se encuentra basada en un núcleo central. Este núcleo es la creencia consolidada que mantiene vigente la representación social gracias a que cumple con dos funciones: la de crear significaciones de elementos que constituyen la representación, y la de organizar los elementos de esta representación.

A su vez, cada núcleo central tiene elementos periféricos. Estos se encuentran definidos y determinados por el núcleo central. "Abarcan informaciones retenidas, seleccionadas e interpretadas, juicios formulados al respecto del objeto y su entorno, estereotipos y

creencias.” (Abric, 2001, p. 23) A pesar de que estos elementos se encuentran ligados al núcleo central, cambiarán de acuerdo a los distintos contextos en los que se encuentren. Al tener una naturaleza cambiante, serán los primeros en modificarse si es que su núcleo central llega a hacerlo.

Las características de ambos sistemas se enlistan en la tabla de Flores (2001).

Tabla 1

Características del sistema central y del sistema periférico de una representación social

Sistema central	Sistema periférico
Ligado a la memoria colectiva y a la historia del Grupo	Permite la integración de experiencias e historias individuales
Consensual Define la homogeneidad del grupo	Soporta la heterogeneidad del Grupo
Estable Coherente Rígido	Flexible Soporta las contraindicaciones
Resiste al cambio Poco sensible al contexto inmediato	Evolutivo Sensible al contexto inmediato
Funciones: - Genera el significado de la representación - Determina su organización	Funciones: - Permite la adaptación a la realidad concreta - Permite la diferenciación del contenido - Protege el sistema central

1.9. El amor romántico: del amor cortés a una ideología cultural

El amor romántico y su precursor, el amor cortés, es la segunda categoría de análisis teórico. Reflexionando sobre el amor romántico en el contexto moderno, se puede considerar que debería ser completamente distinto, sin embargo la realidad no es esa. El amor romántico aún retoma prácticas fundadas en su precursor: el amor cortés.

El amor cortés surge en la edad media y se observa entre dos individuos de sexo opuesto. Consiste en una práctica en la cual los hombres realizaban una serie de muestras de amor, afecto y pasión para poder probarse a sí mismos como merecedores de la atención de una mujer. Duby (1992) analiza el modelo de amor cortés y sus repercusiones. El autor enfatiza que a diferencia de lo que muchos pensaban, el amor cortés no era platónico, era un juego dominado por hombres cuyo premio era el coito con la mujer cortejada.

> Todo comienza con una mirada furtiva. La metáfora es la de una flecha que penetra por los ojos, se hunde hasta el corazón, lo abrasa, le lleva el fuego del deseo. A partir de ese momento, herido de amor (es preciso prestar atención al vocabulario: "amor", en su sentido exacto, designaba en esa época el apetito carnal), el hombre no sueña ya con otra cosa que con apoderarse de esa mujer. Inicia el asedio y, para introducirse en la plaza, la estratagema que utiliza, la trampa, es inclinarse, humillarse.
> (Duby, 1992, p. 275).

Giddens (1992) reflexiona sobre el amor romántico y menciona que este retoma rasgos del amor apasionado[6], también resalta la relación estrecha que hay entre el amor romántico y las novelas de romance. "El amor romántico introdujo un elemento novelesco dentro de la vida

[6] Giddens menciona que: el amor apasionado está marcado por una urgencia que lo sitúa aparte de las rutinas de la vida cotidiana, con las que tiende a entrar en conflicto. La implicación emocional con el otro es penetrante, tan fuerte que puede conducir al individuo o a los individuos a ignorar sus obligaciones ordinarias.

individual, una fórmula que difundía radicalmente la reflexividad del amor sublime. La narración de una historia es uno de los significados del término 'romance' (novela)." (p.26)

De acuerdo con el autor, la vida cotidiana comienza a verse influenciada por dichas novelas de romance, y es así cómo se construyen nuevas prácticas, creencias y representaciones respecto a este tema. "La idea de 'novela/romance', en el sentido que el término vino a asumir en el siglo XIX, contribuyó simultáneamente a producir cambios seculares que afectaban a la vida social como un todo." (Giddens, 1992, p.27).

Al hablar de amor, se pueden entender distintas nociones que además se encuentran en campos subjetivos que dificultan la tarea de definirlo. Esto ya que el amor se refiere a un sentimiento y definir un sentimiento es casi imposible. También es cierto que sentimientos tan abstractos como el amor, serán expresados, manifestados y representados de maneras distintas de acuerdo al contexto en el que se encuentren.

Es por ello que estudiosas sobre el tema como Mari Luz Esteban (2011) lo considera dentro del contexto norteamericano como:

> Un tipo de ideología cultural, el romanticismo, que aunque ha adoptado formas diferentes dependiendo de ámbitos científicos y artísticos, y contextos sociales y culturales, tiende aquí y ahora a enfatizar el amor por delante de otras facetas humanas y subrayar el amor-pasión frente al resto; que incita a la búsqueda de la trascendencia, incluso de la felicidad, a través del amor, y se convierte así en la modernidad en un sustituto de la religión; que vincula la pasión a la tragedia y la muerte, y otorga el máximo valor a cualquier proceso amoroso que implique superar dificultades; que idealiza la relación e hipertrofia la parafernalia amorosa. (p.44)

A partir de este entendido, la autora identifica una ideología cultural que permea al contexto occidental moderno, que ella denomina *pensamiento amoroso*. Esta ideología se configura a

partir de simbolismos y prácticas sociales referentes a cómo se entiende y se practica el amor "que influye directamente en la producción de símbolos, representaciones, normas y leyes, y orienta la conformación de las identidades sociales y genéricas, los procesos de socialización y las acciones individuales, sociales e institucionales." (Esteban, 2011, p.47).

De acuerdo con Esteban (2011) el pensamiento amoroso tiene como idea central situar al amor frente a otras emociones y cualidades, convirtiéndose en el eje central de la vida cotidiana y en las representaciones del ser humano. Este amor, que además de ser considerado como el principal objetivo en la vida, es un amor de orden social desigual y heterosexual. (p.47-48).

Otras teóricas como Laia Falcón (2009) han identificado patrones narrativos dentro de los audiovisuales de romance, las cuales ella engloba en tres características:

a) El daño y el peligro como ingredientes atractivos y motores del logro amoroso

b) La necesidad de selección, brevedad y simplificación: la historia narrada nunca es una historia completa

c) La herencia artística y narrativa puede mantener esquemas y fórmulas ahora cuestionados y en proceso de cambio.

La autora menciona la importancia de una alfabetización visual al público al que se dirigen los largometrajes de romance, ya que al igual que Giddens, ella coincide en que estas características insertas en la narrativa influyen directamente en la conceptualización del amor romántico de la audiencia que consume dicho contenido.

Por su parte, en el presente trabajo también se encontraron categorías expuestas por Carlos Yela, las cuáles él llama mitos de amor romántico. Yela (2002) define dichos mitos como "el conjunto de creencias socialmente compartidas sobre la supuesta verdadera naturaleza del amor".(p. 264) Por lo tanto, son ideas que se han concebido socialmente y que han construido

un imaginario sobre cómo deberían ser las relaciones amorosas, a pesar de que son ideas irreales y nocivas.

1.10. El amor romántico desde la heteronorma

Para comenzar la discusión sobre el amor romántico y las prácticas que subyacen dentro de él, es importante retomar algunos conceptos que delimitan el comportamiento de los individuos, estos siendo leídos a partir del cuerpo que habitan.

La propuesta sobre la antropología del cuerpo de Esteban (2013) menciona que "una antropología responsable, comprometida, encarnada en la sociedad, necesita de la economía, de la política y el análisis de las estructuras, pero también del estudio de las interacciones personales, las percepciones y las vivencias". (p. 30). Partiendo de este entendimiento, el cuerpo de los actores sociales en una práctica social como lo es una relación sexo afectiva, será leído de acuerdo a conjunto de concepciones, tales como el género o la raza. De acuerdo a estas lecturas es el comportamiento que se espera de los cuerpos.

Por su parte Uribe (2009) ahonda sobre el comportamiento de los cuerpos desde el género. La autora define el concepto orden de género como "la forma particular en que cada sociedad construye, expresa, regula, niega promueve, permite o sanciona la conducta social, las representaciones, los discursos, los rituales que se consideran propias de cada sexo y las distribuciones de sus lugares, tareas y poderes." (pp.77-78). Dicho concepto es relevante para este trabajo ya que la lectura en el presente trabajo considera que el comportamiento de los personajes se verá atravesado por el género.

Otro concepto importante es el de sistema sexo-género. El sistema sexo-género es nombrado como tal por Gayle Rubin (1975), y lo define como "un conjunto de acuerdos por el cual la

sociedad transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana , y en las cuales estas necesidades sexuales transformadas son satisfechas. (p. 44)

Plantear el amor romántico como un concepto implica casi por definición una relación entre dos personas del sexo opuesto. Por supuesto que actualmente ya se reconocen romances entre personas del mismo sexo, sin embargo el amor romántico asume que una relación es heterosexual. Esta concepción concebida en el imaginario, se debe a un concepto llamado heteronormatividad, el cual se desarrollará a mayor detalle en el segundo capítulo del presente trabajo.

Regresando a la idea de que los individuos participantes en una relación sexo afectiva o bien romántica, son un hombre y mujer, es importante entender que estas categorías implican un orden de género y por lo tanto un conjunto de expectativas sociales y físicas sobre cómo deben comportarse dentro de dicha relación.

2. Las representaciones sociales en *Destino* (2003)

Los productos audiovisuales, pueden fungir como un referente de la realidad social en la que se vive, ya que el proceso de producción se ve atravesado por diversas variantes. Entre ellas, existen nociones de las cuales no siempre se está consciente, por ejemplo la de cultura. "Así como los peces no saben que están insertos en el agua, los seres humanos ignoramos también que nuestro mundo cotidiano está estructurado por creencias y valores que son creaciones colectivas y que tienen una historia" (Portocarrero, 2004 como se citó en Vich, 2014). Siguiendo esta idea, los discursos que se reproducen y que se encuentran dentro de los textos que se producen y consumen, están permeados por las construcciones culturales que hay alrededor de ellos.

En el siguiente apartado se sigue con la identificación de las representaciones sociales de amor romántico, temática central de esta investigación. El cortometraje analizado es *Destino* (2003) y en él se identificaron dos núcleos centrales que contribuyen a la reproducción de creencias sobre el amor romántico: el primero es titulado "La lucha" y refiere a la serie de obstáculos que debe vencer una pareja para que su amor sea validado; el segundo núcleo es titulado "La otra mitad" y corresponde a la creencia de que se necesita un interés amoroso en la vida de los individuos, para alcanzar un estado de completez. Ambos núcleos serán explicados a mayor detalle a lo largo de este capítulo.

Destino (2003) es un cortometraje que fue lanzado por la productora The Walt Disney Company. Fue una colaboración entre la productora y el pintor Salvador Dalí. La producción comenzó en 1958 y el cortometraje fue terminado en el 2003, después de la muerte del pintor. Se parte de considerar que el cortometraje *Destino* (2003) es una materialización de una representación social sobre el amor romántico, cuyo núcleo central es la creencia de que "estamos destinados a tener una pareja romántica y esta es la única que es perfecta para nosotros".

Lo anterior está fundamentado en las siguientes premisas:

1. El cortometraje plantea la idea de que estamos destinados a tener pareja y mientras no se le encuentre, se vive en constante búsqueda de la misma. Lo cual alude al mito de la otra mitad.
2. El cortometraje es acompañado de una canción que relata una búsqueda por un amor, al cual denomina su destino. Es una representación gráfica de la letra de la canción, a pesar de que es narrada a partir de figuras y simbolismos surrealistas.
3. Los elementos periféricos que rodean a las representaciones encontradas en el cortometraje se construyeron a partir de la obra de Dalí y de figuras y símbolos surrealistas.

Al igual que en el capítulo anterior, estos argumentos se sostienen en un análisis semiótico, un análisis formal y rastreo de referentes iconográficos. A su vez, se encuentran basadas en el paradigma de las diferencias indiciales de la microhistoria (Ginzburg, 1999). Por su parte, también se considera el argumento contrario a la propuesta presentada, que por su naturaleza surrealista, el cortometraje no cuenta con significado y por lo tanto su interpretación es inútil. Sin embargo, el audiovisual cuenta con distintos elementos iconográficos que abren la puerta a ser interpretados.

Dichos argumentos se sustentan en el trabajo realizado por Abric (2014) quien plantea que cada representación social contiene un núcleo central y elementos periféricos. Por su parte y desde los estudios psicológicos, Yela (2001) realiza un listado sobre lo que él llama mitos de amor romántico.

Finalmente, como fuente primaria se utilizarán el cortometraje *Destino* (2003). Como fuentes secundarias se utilizará la revisión de bibliografía.

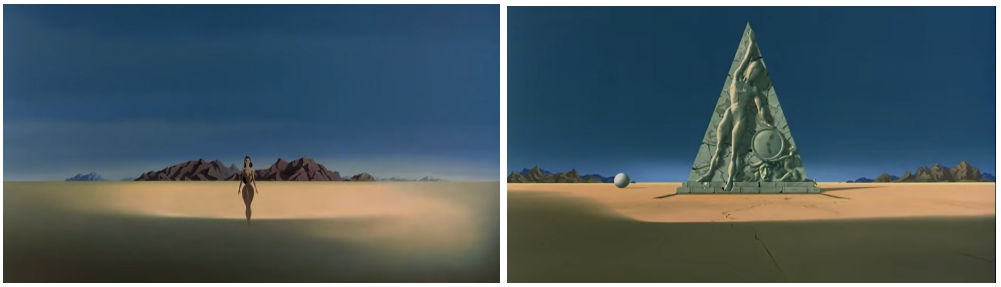
2.1. Sinopsis del cortometraje

La producción de *Destino* (2003) fue iniciada en 1946 y fue una colaboración entre el pintor Salvador Dalí y la productora Disney. Fue terminado en el 2003 después de la muerte del pintor.

El audiovisual no presenta una estructura narrativa clara. Sigue a una mujer que surge de las montañas hacia un desierto y quien admira la estatua de un hombre recargado sobre un reloj y con un pájaro sobre el pecho. Mientras lo observa, cierra los ojos y recuerda su viaje hasta llegar al hombre de la estatua.

Figura 2

Desierto



Nota. Fuente: *Destino* (2003). Dir. Dominique Monféry.

Ella se mueve con gracia y fluidez, y a su vez también lo hace el espacio en el que se encuentra. Conforme ella avanza y las escenas se mezclan unas con otras a partir de transiciones sutiles en los elementos de la imagen, se puede interpretar que ella busca a alguien, ese alguien es el hombre de la estatua. Mientras ella danza por el desierto y por los edificios que surgen de él, busca a su amado en las figuras que la rodean. Él por su parte, sale de la estatua en la que se encontraba y también comienza a buscarla, sin embargo surgen más estructuras que los separan.

Figura 3

El viaje

Nota. Fuente: *Destino* (2003). Dir. Dominique Monféry.

Finalmente los cuerpos de ambos se convierten en otras esculturas, la de él se queda con un hueco en lo que sería su pecho, a través del cual puede apreciarse la figura de ella en algo que asimila una campana.

Figura 4

Fusión

Nota. Fuente: *Destino* (2003). Dir. Dominique Monféry.

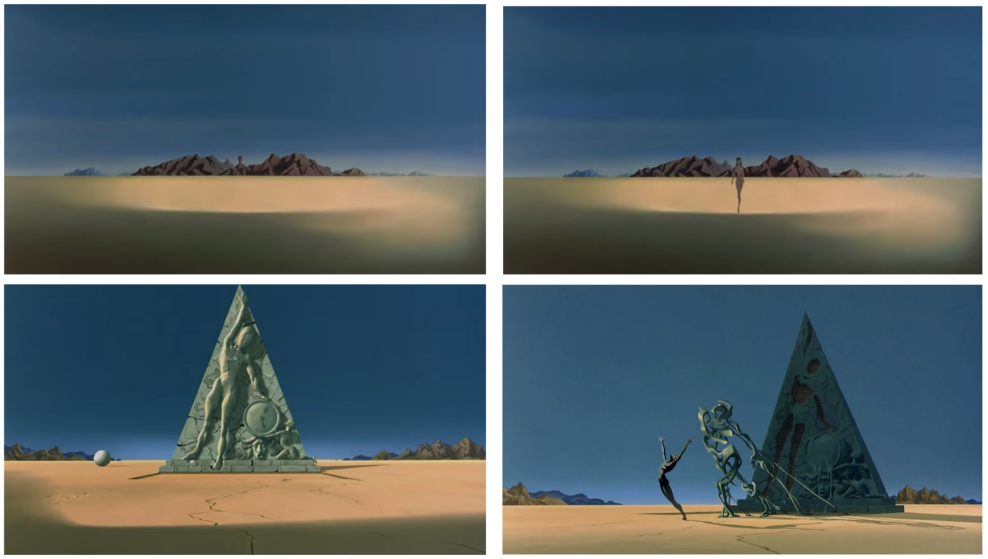
2.2. Espacio narrativo

Este refiere al lugar espacial en el que se desenvuelve la historia, en ocasiones se hace uso de este espacio para representar lo que los personajes sienten. En el caso de *Destino* (2003), la historia se desenvuelve en distintas edificaciones y todas estas se encuentran dentro de un desierto. Incluso los personajes surgen del mismo espacio como seres independientes para después volver a ser parte del paisaje como esculturas.

En el caso de ella, su silueta surge de las montañas y termina convirtiéndose en la campana del campanario, mientras que él sale de su escultura para volver a ella y tener en su pecho a la campana.

Figura 5

Espacio y cuerpo



Nota. Fuente: *Destino* (2003). Dir. Dominique Monféry.

Además de utilizar al espacio con fines narrativos y como parte del diseño de personajes, los paisajes desérticos en los que se desenvuelven las acciones de *Destino* (2003) coinciden con los espacios de otras obras de Dalí.

Como ejemplo la pintura *Los elefantes* hecha en 1948. Si bien los colores que aluden al momento del día en el que se encuentra esta pintura son muy distintos a los de *Destino,* tienen en común la proporción entre cielo y desierto.

Figura 6

Los elefantes

2.3. Los actantes en *Destino* (2003)

Dentro de este cortometraje hay distintas figuras que podrían considerarse como actantes, sin embargo sólo hay dos principales: Ella y Él.

Carecen de nombre, sin embargo son las figuras humanas más recurrentes durante el relato y a partir de las cuáles se desenvuelve la historia. Los actantes en este cortometraje son de suma importancia, ya que son el ancla a la narrativa. Debido a su naturaleza surrealista, ambos personajes cambian de forma a lo largo del audiovisual y se mezclan con el espacio narrativo. A veces surgiendo de él o conformándolo.

Ella tiene una figura voluptuosa, caderas anchas y cintura pequeña, cabello largo y negro, ojos verdes, nariz respingada, piel morena y se aprecia maquillaje en sus ojos y labios. El rasgo principal de su actuar es la búsqueda interminable de algo, podría interpretarse que es su ser amado.

Figura 7

Ella

Nota. Fuente: *Destino* (2003). Dir. Dominique Monféry.

Durante el cortometraje se le aprecia buscando y recorriendo el desierto y deteniéndose a buscar dentro de las figuras masculinas a alguien.

En cambio, él tiene menos detalles, su piel al principio es color gris y aún parece una estatua. Su cuerpo es musculoso y delgado. Se le aprecia con el ceño fruncido hasta que logra divisarla a su amada.

Figura 8

Él

Nota. Fuente: *Destino* (2003). Dir. Dominique Monféry.

Momentos después, Él intenta llegar a ella, pero distintos obstáculos se interponen entre ambos y su vestimenta cambia a un uniforme de baseball, junto con una gorra y un bat.

2.4. Representaciones sociales en Destino (2003)

El análisis de *Destino* (2003) se dividió en dos partes que corresponden a dos representaciones sociales distintas, sin embargo, ambas consolidan una misma representación, la cuál es la búsqueda de la otra mitad que se está destinada a encontrar.

Para comprender las implicaciones de la otra mitad es necesario conocer el mito del cual proviene: el mito del andrógino. Dicho relato propone que los seres humanos nacimos con dos cabezas, dos pares de piernas y dos pares de brazos y que los dioses nos cortaron a la mitad y nos arrojaron a la Tierra destinados a pasar la vida buscando nuestra otra mitad.

"Cada uno de nosotros no es más que una mitad de hombre, que ha sido separada de su todo, como se divide una hoja en dos. Estas mitades buscan siempre sus mitades." (Platón, s.f.)

A partir de este mito es como Platón (s.f.) explica situaciones fuera de la norma en ese entonces como la homosexualidad, ya que considera que había andróginos con dos genitales masculinos o dos genitales femeninos. Puesto que su misión es encontrar su otra mitad, esto explicaría el comportamiento de quienes sienten atracción hacia su mismo sexo, según el filósofo.

Los mitos griegos se caracterizan por intentar explicar el origen de las cosas que hay alrededor, y al parecer también cimientan necesidades construidas a partir de ellos. Necesidades tales como el encontrar a una pareja romántica que complemente y le dé sentido a la vida, la pieza faltante del rompecabezas.

Si bien no se conoce el origen exacto de este mito, existen diversas variaciones del mismo. Ya sea en expresiones lingüísticas como "mi media naranja" o en otras leyendas como la de origen japonés "El hilo rojo del destino". Este último plantea que hay un hilo rojo invisible que une a dos personas destinadas a estar juntas.

Mientras que la otra mitad implica un estado de incompletud, el hilo rojo del destino sigue la idea de que hay alguien a quien estás ligada por siempre y que además será el amor de tu vida.

Durante este capítulo se muestra el análisis de ambas representaciones, y también se desarrollarán las tres premisas comentadas en el argumento. Es importante aclarar que a pesar de que el cortometraje fue dividido para facilitar e ilustrar el análisis, las acciones y la narración de la historia se encuentran ligadas y entrelazadas a lo largo de los sucesos narrativos. En este trabajo sólo se mencionan dos secuencias, en las cuáles se encuentran las representaciones sociales a continuación.

2.4.1. La otra mitad en Destino (2003)

En este apartado se hará referencia a algunos fragmentos del audiovisual. Es necesario reiterar que a pesar de que sólo se mencionan algunas secuencias, las representaciones sociales encontradas se construyen a través de todo el cortometraje.

En el caso de la otra mitad se sigue la creencia de que los seres humanos están incompletos sin una pareja romántica. Esta premisa se ve reforzada por la letra de la canción titulada "Destino" que acompaña el cortometraje, la pieza original fue compuesta por Armando Domínguez, Joel McNeely y Michael Starobin; a continuación la traducción de la letra:

Ahora puedo sonreír y decir

Destino

Mi corazón estaba triste y solo

Al saber que solo tú

Podrías traer mi amor a mí

Destino

Este corazón mío está emocionado ahora

Mis brazos vacíos están llenos ahora

Como estaban destinados a ser

Porque viniste

De un sueño que recuerdo

Sí, viniste

Para contestar mi llamada

Lo sé ahora

que tú eres mi destino

seremos como uno porque sabemos

Nuestro destino de amor

En ella se menciona que la vida es triste y solitaria si no se tiene a un acompañante. Sin embargo, el corazón encuentra la felicidad una vez que encuentra al objeto de su amor y deseo. A diferencia de otras representaciones de la media naranja, en este cortometraje no se alude directamente a la idea de la otra mitad, sino que este mito, se encuentra implícito en la dimensión o idea de destino. Si bien dentro del cortometraje no se profundiza sobre este concepto, la letra de la canción que lo acompaña, es la que guía la historia.

Dentro de estas líneas yace el discurso de la media naranja, el cual configura una "creencia en que elegimos a la pareja que teníamos predestinada de algún modo y que ha sido la única o la mejor elección posible." (Ferrer, Bosch y Navarro, 2010, p.7). Es por ello que resuena la línea:

Mis brazos vacíos están llenos ahora

Como estaban destinados a ser.

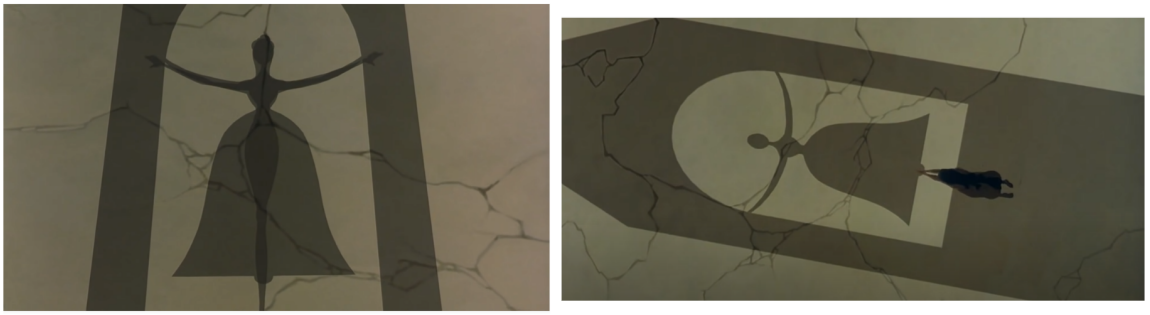
Después de una larga búsqueda por el objeto de deseo, en este caso una pareja romántica,

finalmente ocurre una fusión de dos seres, complementando así la existencia de cada uno de los participantes. Dándole sentido a sus vidas, una vez que encontraron su destino, uno junto al otro.

Esta representación es evidente en el cortometraje en el fragmento analizado el cuál abarca del **minuto 2:10 al 3:10**. Ella abre los ojos, agacha la cabeza y refleja tristeza en el rostro. En el suelo observa la sombra de una torre de campana, se pone frente a la sombra y levanta los brazos para que su silueta encaje con la campana. Se pone de rodillas y se sumerge en la arena y la sombra.

Figura 9

Sombra

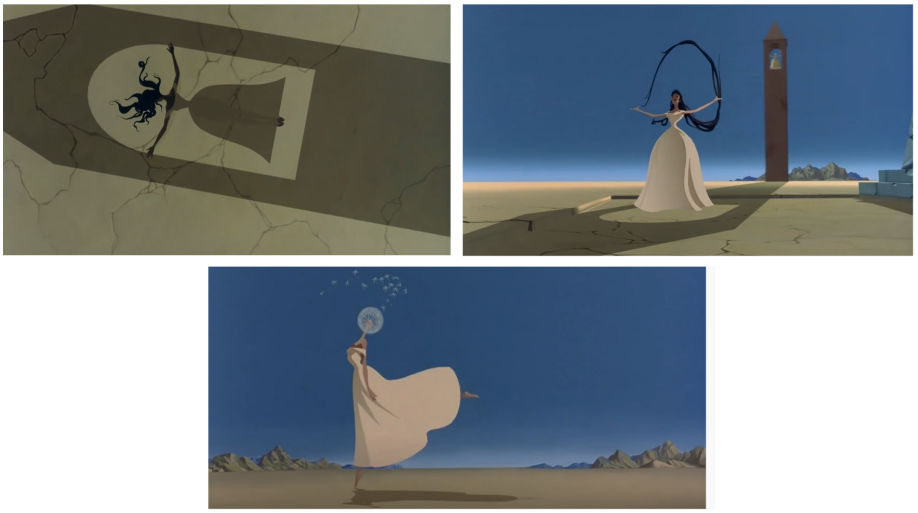


Nota. Fuente: *Destino* (2003). Dir. Dominique Monféry.

La toma se encuentra en picada en la cual Ella está boca abajo dentro de la campana que ahora se convierte en su vestido. Se levanta y salta, mientras ella está en el aire la toma hace un tilt hacia la torre, dejándola en el aire con el vestido en primer plano y la torre de la campana en segundo plano. Mientras danza, ella se convierte en algo que asemeja un diente de león.

Figura 10

Diente de león



Nota. Fuente: *Destino* (2003). Dir. Dominique Monféry.

Este fragmento por sí solo no tiene un sentido literal y parece que tampoco narrativo, sin embargo, cobra sentido una vez que se relaciona con la secuencia final del cortometraje. El siguiente fragmento está acompañado por los últimos versos de la canción, que también iluminan el camino de la interpretación de las acciones vistas en la pantalla:

Porque viniste

De un sueño que recuerdo

Sí, viniste

Para contestar mi llamada

En estos versos se menciona un llamado, el cuál se representa dentro del cortometraje como la búsqueda que Ella hace, hasta poder encontrarlo. Ella realiza un viaje hasta él y se transforma en distintas figuras hasta encontrar una con la cuál pueda estar ligada a su amado. El siguiente fragmento corresponde a los **minutos 4:36-5:27.** De ella surgen unos pájaros dirigidos a él, y él al encontrarlos la sigue buscando.

Figura 11

El llamado

Nota. Fuente: *Destino* (2003). Dir. Dominique Monféry.

Los pájaros lo guían hacia un marco hecho por las mismas estructuras que hay en el desierto, a través del cual la vuelve a encontrar con los brazos extendidos, hincada y esperándolo.

Figura 12

Ven a mí

Nota. Fuente: *Destino* (2003). Dir. Dominique Monféry.

Al intentar atravesar este marco, ella se encuentra más lejos de lo que pensó y está ahora convertida en una bailarina completamente blanca y sin rostro, sin embargo la bailarina comienza a balancear su cabeza que ahora asimila una pelota blanca, y la dirige por el aire

hacia él.

Figura 13

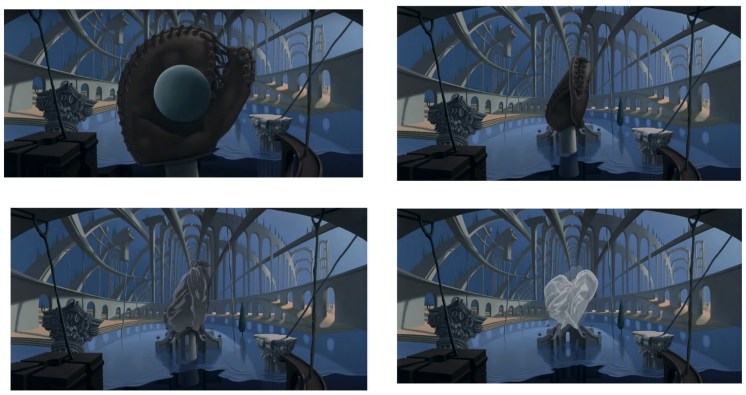
Beisbolista

Nota. Fuente: *Destino* (2003). Dir. Dominique Monféry.

El siguiente fragmento corresponde a los **minutos 5:28-5:52**. Él toma la pelota que le envían y la moldea desde una masa más grande que él, a algo que simula un corazón, a una figura femenina, a algo tan pequeño que puede sostener en sus manos, finalmente lo acerca a su pecho.

Figura 14

Moldeando

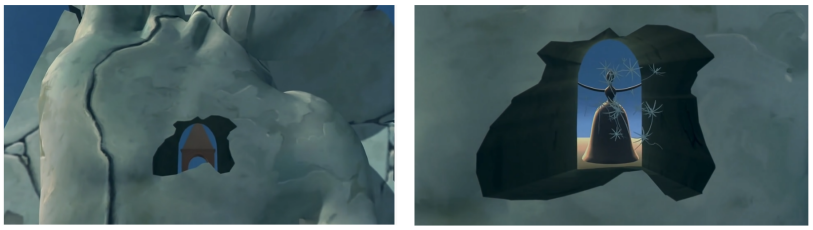


Nota. Fuente: *Destino* (2003). Dir. Dominique Monféry.

La imagen cambia a la estatua inicial del hombre y se hace un zoom in al pecho de él. En el pecho del hombre, ahora se observa un hueco a través del cual se observa el campanario a lo lejos, con la campana justo en medio.

Figura 15

Dentro de mí



Nota. Fuente: *Destino* (2003). Dir. Dominique Monféry.

Durante la secuencia a descrita anteriormente, suena el fragmento de la canción:

Lo sé ahora

que tú eres mi destino

seremos como uno porque sabemos

Nuestro destino de amor

Tanto en la secuencia como en los versos finales, se consolida la premisa de la otra mitad, en este caso como el destino. Los amantes culminan su destino gracias a que se logra la fusión

de los cuerpos que finalmente se aprecia en las estatuas, ella formando parte de la imagen y dentro de su pecho.

Es importante recordar que el cortometraje es surrealista, por lo tanto no se hizo una interpretación literal respecto a lo que ocurre dentro de la diégesis, sin embargo sí resaltan ciertas pautas narrativas, como lo es el que Ella se encuentre en constante movimiento hasta que lo encuentra a él. Esto aunado a la canción que acompaña la historia, la cual habla sobre una búsqueda del ser amado.

La secuencia final, también alude a una fusión entre ambos seres, la cual se representa con el hueco que la estatua masculina tiene en su pecho y en el que se encuentra la campana, que es ella. Se reitera la representación social de la otra mitad, la cual implica:

> "Una representación de la fusión que une dos mitades opuestas y complementarias, presentada en la figura popular de la media naranja. Este simbólico expresa una unión de seres incompletos, donde ambos sujetos, los dos, ponen parte de sí en favor del UNO, una identidad de perfección." (Nieves, 2011, p.4)

Elementos periféricos

A pesar de que el cortometraje *Destino* (2003) es de género surrealista, cuenta con dos personajes principales, que como ya se mencionó, son los que fungen como ancla narrativa a los acontecimientos de la historia. Monleón (2022) menciona que en un patrón recurrente en la secuencia de acciones de los personajes, particularmente en las primeras películas de princesas, comienza en un primer acercamiento:

> Son sentimientos inmediatos y producidos tras un primer contacto visual, que a partir de dicho encuentro perduran en el tiempo y se convierten en sentimientos infinitos (...) A partir de dicho momento surge un supuesto amor entre ambas figuras que se mantiene invariable hasta el desenlace del filme. No vuelven a encontrarse

hasta que él la salva a ella, en el desenlace. (Monleón, p.87, 2022)

Debido a que las fechas de producción de *Destino* (1945 hasta 2003) concuerdan con las películas estudiadas por Monleón, es destacable que la temática del cortometraje coincide con las temáticas de las producciones de Disney de esos mismos años. *Destino* (2003) tiene una estética muy distinta a la de Disney, gracias a los rasgos surrealistas proporcionados e inspirados por las obras de Dalí. Sin embargo, esta no es la única diferencia.

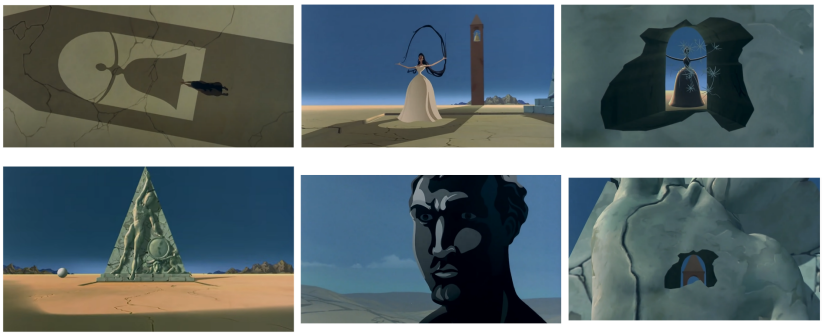
Si bien en *Destino* (2003) también está presente la búsqueda de un amor, en el cortometraje, es el personaje femenino quien realiza dicha búsqueda, a diferencia de las historias de princesas contemporáneas a *Destino* (2003). Es Ella quien realiza el viaje y quien trata de escapar de los peligros que se encuentra, con la motivación de encontrarse con su destino.

A su vez, la transformación continua de los personajes a objetos, hasta dejar de ser figuras asimiladas a humanos para convertirse en edificaciones, es lo que consolida la imagen de complementación, característica de la otra mitad.

Los cambios que se observan en el cuerpo de los personajes son gracias a que los personajes interactúan todo el tiempo con el espacio narrativo y en ocasiones lo integran a su vestimenta o ellos se integran a las edificaciones que tengan al frente. Si bien se presenta una fusión de los personajes, la manera en cómo se presenta corresponde al lenguaje surrealista y a la iconografía del pintor Salvador Dalí.

Figura 16

La otra mitad y el surrealismo



Nota. Fuente: *Destino* (2003). Dir. Dominique Monféry.

2.4.2. La lucha en Destino (2003)

Dentro de este fragmento, titulado "La lucha" se encuentra otra representación de amor romántico. Esta es una lucha que se hace por parte de los amantes para poder estar juntos, por alcanzar al amor deseado. Esta situación tiene sus orígenes en el amor cortés.

Schnell (2012) menciona un listado de características observadas en poemas pertenecientes al amor cortés. Entre ellas observa que debido a la falta de satisfacción sexual, objetivo principal del amor cortés, el lapso entre la conquista y la consumación del amor entre los involucrados, es predispuesta como sufrimiento. "Un largo periodo de sufrimiento separa el comienzo del cortejo de la recompensa (a veces) prometida del amor. En ese lapso el enamorado debe, con su devoción, dar prueba de la sinceridad y constancia de su amor." (p. 377) Por lo tanto, para que un amor sea verdadero y considerado como tal, debe sufrirse en el periodo alejado de la amada. "La afirmación del sufrimiento, entonces, es una condición esencial para el perfeccionamiento del hombre y de su amor". (p.375).

La letra de la canción cuenta:

Mi corazón estaba triste y solo

Al saber que solo tú

Podrías traer mi amor a mí

En estas líneas se aprecia un deseo por tener pareja romántica pero también se interpreta un vacío y cierto sufrimiento por la la ausencia de ese amor que aún no encuentra. Hasta no sentir el peso de la ausencia del ser amado, no podrá apreciar el encuentro del mismo.

Dentro del fragmento que abarca los **minutos 4:12-4:35**, se observa al personaje masculino ya convertido en un ser fuera de su estatua, la observa a la distancia y ella hace lo mismo, ella le extiende los brazos e intenta dar un paso, pero el piso que tocan sus pies se convierte en arena que comienza a hundirse.

Figura 17

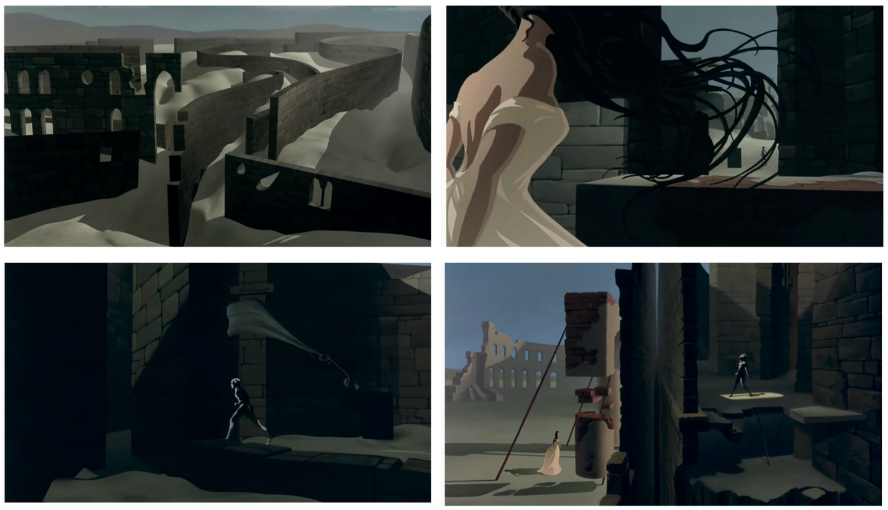
Brazos abiertos

Nota. Fuente: *Destino* (2003). Dir. Dominique Monféry.

Conforme la arena se hunde, surgen edificaciones entre los amados.

Figura 18

La lucha



Nota. Fuente: *Destino* (2003). Dir. Dominique Monféry.

Los obstáculos que aparecen dentro de la secuencia descrita, hacen una alusión al momento de espera que menciona Schnell, a pesar de que ambos se encontraron y de que ambos quieren estar uno cerca del otro, el mismo espacio comienza a cambiar, la lejanía física impide su unión.

Esta secuencia es acompañada por los versos de la canción:

Destino

Este corazón mío está emocionado ahora

Mis brazos vacíos están llenos ahora

Como estaban destinados a ser

La letra refiere a la satisfacción de los personajes una vez que se encuentran, haciendo énfasis en que precedente a la unión, hubo un proceso de sufrimiento; el vacío en los brazos que ahora están llenos habla de la ausencia sin él. Es en ese momento en el que por fin termina la búsqueda que parecía interminable, una vez encontrando a su amado, obtiene la recompensa de la ansiada completez a la que estaba destinada.

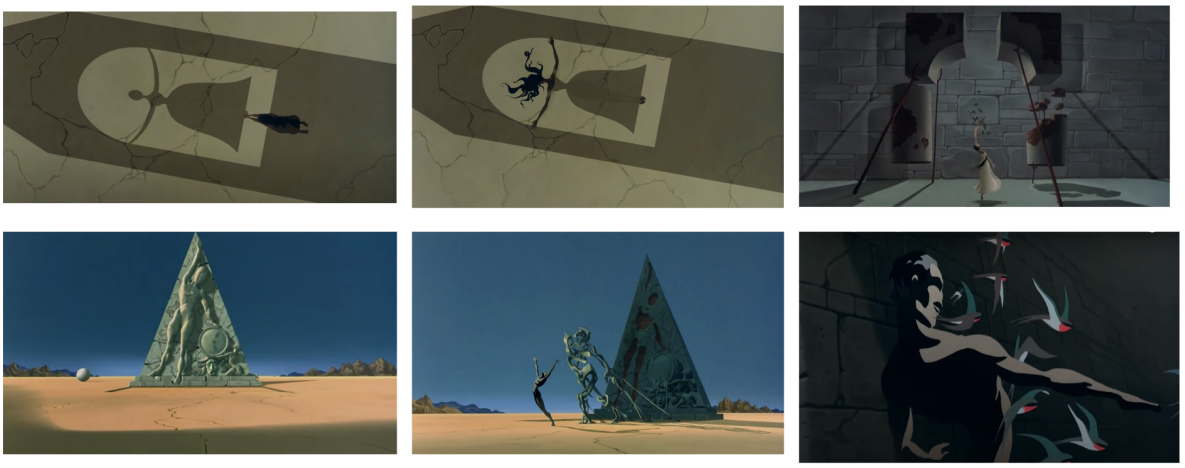
Elementos periféricos

La representación social de la lucha, ha sido abordada de distintas maneras. Un camino tormentoso y difícil entre los amantes es característico de las historias de romance. Sin embargo, las razones que impiden a los personajes principales, varían; ya sea con la enemistad de las familias de los amantes, como es el caso de Romeo y Julieta, o por el hechizo de alguna bruja que tiene por objetivo separar a los protagonistas.

En el caso de *Destino* (2003) este impedimento es retratado a partir del espacio narrativo. Nuevamente el surrealismo es el que enmarca las acciones en la narrativa del cortometraje. Como ya se mencionó anteriormente, los personajes tienen contacto con el espacio, en este caso un desierto, en todo momento. Ya sea que lo manipulen o que se conviertan en parte de él. Por lo tanto, es del mismo desierto que se muestra cambiante y aleatorio, del cual surgen los edificios que impiden la unión. Por lo tanto, son los personajes los que deben adaptarse a él y cambiar sus figuras humanas para poder complementarse y fusionarse.

Figura 19

Espacio, cuerpo y conflicto



Nota. Fuente: *Destino* (2003). Dir. Dominique Monféry.

2.5. Conclusión del análisis

El movimiento surrealista tuvo como propósito redefinir la manera de ver la vida y aspiraba a alcanzar la liberación del subconsciente a partir de desdibujar los límites entre la realidad y el plano onírico. Es por ello que resulta casi imposible buscar un significado a las obras pertenecientes a esta corriente. Sin embargo, en este audiovisual se establece un hilo narrativo el cual es guiado a partir de la canción que lo acompaña.

En *Destino* (2003) el surrealismo es utilizado como recurso estético para enmarcar representaciones sociales que pueden rastrearse desde la época de Platón hasta la Edad Media con el amor cortés. Es por ello que las acciones que ocurren no tienen una interpretación literal aparente. Sin embargo, con la ayuda de la letra de la canción se le puede inferir cierto sentido a lo que acontece dentro de la pantalla.

Por lo tanto, los recursos surrealistas también fungen como elementos periféricos. Si bien el cortometraje es atractivo visualmente y aparenta no tener sentido más que el acompañar a los protagonistas en sus acciones, las acciones tienen la intención de unir a ambos personajes en uno solo. Consolidando así, el viaje y la tortura que conlleva el amor, para ser premiados con la recompensa que es por fin encontrar a la media naranja.

3. Representaciones sociales en In a heartbeat (2017)

En el presente capítulo se identifican las representaciones sociales de amor romántico que hay en un corpus seleccionado así como los detalles que pueden referir a la cultura visual en la que se encuentran insertos. El segundo cortometraje analizado se titula *In a heartbeat* (2017), en el cual se identificaron tres representaciones sociales distintas: la primera se titula "El corazón manda" y refiere a cómo las acciones del enamorado se le atribuyen al corazón o a los sentimientos que provoca el ser amado, y no al individuo que que las comete; el segundo núcleo es llamado "el clóset" y corresponde al ocultamiento al que se ven forzadas las personas homosexuales al sentir atracción por sujetos de su mismo sexo; el tercer núcleo es llamado "la otra mitad" y refiere a cómo la vida de los individuos se complementa a partir de un interés amoroso. La explicación de estos núcleos se desarrollará a lo largo de este capítulo.

Este capítulo parte de considerar que el cortometraje *In a heartbeat* (2017) es una materialización de una representación social sobre el amor romántico estereotipado. En la cual el núcleo central consta de señalar cómo "el corazón nos lleva a realizar acciones vergonzosas" o que "tiene vida propia" removiendo el libre albedrío de las acciones que se cometen. En *In a heartbeat* (2017) se aprecian acciones que pueden leerse entendiendo todo este trasfondo social y cultural o bien que pueden ser interpretadas como representaciones sociales.

Lo anterior se fundamenta en los siguientes argumentos:

1. Las acciones mostradas dentro del audiovisual, el cual comienza con Sherwin, quien observa a Jonathan porque le gusta. Al mirarlo su corazón late tan rápido que le sale del pecho y toma vida propia. De tal forma que retoma características del antropomorfismo (Blasco, 2014). Siguiendo esta premisa, el corazón se convierte en un ser independiente desligando a Sherwin de la responsabilidad sobre las acciones

que comete su corazón. Esto reafirma una parte del núcleo de la representación romántica de que al estar enamorado, no se tiene control sobre el comportamiento del enamorado (Herrera, 2007).

2. Por otra parte, también se observa dentro de la narrativa que los actos cometidos por el corazón, y de los cuales el personaje principal se siente apenado, son una alegoría a la lucha interna que experimenta. A su vez, también se presenta un núcleo central de una problemática común y recurrente en las representaciones de amor homosexual: el clóset.
3. Otro ejemplo ocurre en los últimos minutos de la historia, se aprecia una representación de un corazón partido justo por la mitad, otro núcleo de representación romántica, común en la cultura visual de las animaciones románticas. Aspecto que tiene su raíz en la mitología griega (Platón, s.f.) y que ha sido reinterpretado de diversas maneras.

Los argumentos mencionados se desarrollarán a través de la metodología de Ginzburg (1999) llamada el paradigma de las diferencias indiciales de la microhistoria. Este marco epistémico consiste en notar "los datos marginales considerados reveladores considerados marginales. Así los detalles que habitualmente se consideran poco importantes, o sencillamente triviales, proporcionan la clave para tener acceso a las más elevadas realizaciones del espíritu humano".

Por lo tanto, en este trabajo se buscan detalles en la narrativa y en lo audiovisual a partir de un análisis formal y un análisis interpretativo basado en el rastreo de referentes iconográficos, y referentes históricos a través del mencionado paradigma.

Dichos argumentos se sustentan en el trabajo realizado por Abric (2014) quien plantea que cada representación social contiene un núcleo central y elementos periféricos. El núcleo es algo invariable mientras que los elementos periféricos cambian de acuerdo a las diferencias

culturales . En el caso de *In a heartbeat* (2017) el núcleo central consta de señalar cómo "el corazón nos lleva a realizar acciones vergonzosas" o que "tiene vida propia" removiendo el libre albedrío de las acciones que se cometen. Estas ideas representadas corresponden a construcciones culturales sobre cómo debería ser el amor.

Aunado a esto, Rose (2016), comenta que en las representaciones hay "significados transmitidos a través del habla, películas, música, literatura o cualquier forma de expresión humana." Por lo tanto, los cortometrajes con temática romántica no quedan exentos de ser directamente influenciados por la cultura.

Por su parte y desde los estudios psicológicos, Yela (2001) realiza un listado sobre lo que él llama mitos de amor romántico[7], y explica cómo estos constituyen una serie creencias sobre dicho tema que afectan el criterio personal y por lo tanto, impiden un desarrollo sano en las relaciones interpersonales de esta índole. Siguiendo los postulados del autor, en el presente capítulo se propone que los hechos planteados en el cortometraje, son una materialización de núcleos centrales sobre el amor romántico que fueron construidos a partir de la cultura visual en la que se crearon. En el presente análisis se retoma la noción de la otra mitad propuesta por Yela, ya que se encuentra presente en el corpus.

También son necesarias las reflexiones de Vich (2014), ya que cuestiona el considerar a la cultura como algo dado y en evolución. En cambio, explica que "junto con las formas económicas y las instituciones políticas, la cultura es un conjunto de prácticas que configuran nuestra vida social a partir de la generación de hábitos y de creencias, de relaciones sociales diversas."

A esta propuesta se opone la idea de que el ya mencionado cortometraje no se encuentre influenciado por ningún factor externo y sea únicamente la historia de amor de dos niños. Sin

[7] Mito de la otra mitad, mito de los celos, mito de la omnipotencia, mito de la perdurabilidad, mito de la fidelidad, mito del libre albedrío, mito del matrimonio, mito de la equivalencia y mito del emparejamiento. (Yela, 2001)

embargo, la tesis se sostiene por los autores ya mencionados, quienes plantean esta relación intrínseca entre la cultural visual y los productos visuales.

Como fuente primaria se utilizará el cortometraje de animación *In a heartbeat* (2017) mientras que la revisión de material audiovisual y bibliográfico serán la base de las fuentes secundarias.

Este trabajo se desarrolla en el siguiente orden: se presenta una sinopsis del cortometraje, un análisis formal y el resto de la estructura del capítulo, sigue el orden de las premisas que sustentan el argumento planteado. Los elementos teóricos, se desarrollan y explican durante ese proceso.

3.1 Sinopsis del cortometraje

En este apartado se explica la secuencia de acciones para que el lector cuente con contexto sobre el análisis realizado:

In a heartbeat (2017) fue publicado en el 2017. Es un cortometraje animado con una duración de 4:05 min y es de género CGI con render 3D. Los creadores de dicho material son Beth David y Esteban Bravo.

La historia comienza con Sherwin, un niño que se esconde entre los arbustos al ver al chico que le gusta, Jonathan. Se aprecia en él que es un chico tímido y penoso, ya que cada que aparece Jonathan, sus mejillas se tornan rosadas y sonríe, sin embargo, no tiene el valor de acercarse a hablarle.

Figura 20

Sherwin enamorado

Nota. Fuente: *In a heartbeat* (2017). Creadores: Beth David y Esteban Bravo.

Mientras Sherwin lo admira en silencio, su corazón late tan rápido que sale de su pecho y cobra vida propia. Se convierte en un personaje con rostro y manos con guantes negros, rasgos característicos de las caricaturas del género *toon* [8]. A diferencia de su humano, el corazón es impulsivo, irracional y extrovertido. Es él quien se atreve a seguir a Jonathan a todas partes, a tocar su cabello y a demostrarle todo su afecto con una sonrisa enorme en el rostro.

Figura 21

Latiendo

Nota. Fuente: *In a heartbeat* (2017). Creadores: Beth David y Esteban Bravo.

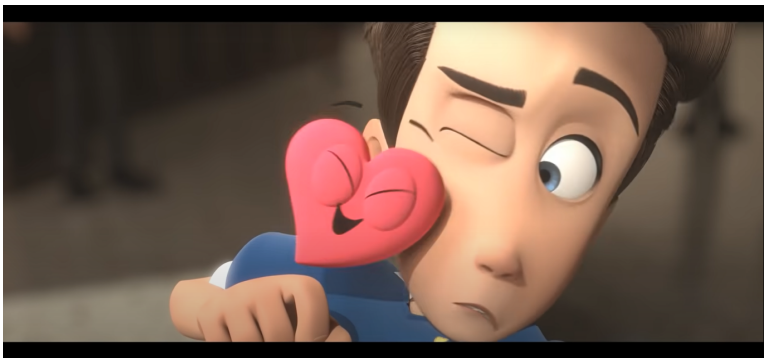
Sherwin intenta detener al corazón de cometer cualquier acto que pueda revelar sus sentimientos por Jonathan y que puedan avergonzar en el proceso. Sin embargo, el corazón

[8] Popularizada por el programa animado looney tunes.

corre tras Jonathan y logra tomarle la mano. Sherwin toma la otra mano de su corazón provocando un jaloneo, ya que el corazón no deja ir la mano Jonathan. Entonces, los otros compañeros comienzan a observar la escena y los protagonistas se convierten en el centro de atención. Jonathan baja la mirada, apenado y es en ese momento, Sherwin jala más fuerte ocasionando que su corazón se rompa justo por la mitad, y dejándola con Jonathan mientras él huye.

Figura 22

Jonathan y el corazón de Sherwin



Nota. Fuente: *In a heartbeat* (2017). Creadores: Beth David y Esteban Bravo.

Al final del cortometraje, se aprecia a Sherwin bajo un árbol, con la mitad de su corazón rota y sin vida. Momentos después Jonathan llega para darle el resto de su corazón, lo unen y finalmente, vemos como tanto el corazón de Sherwin como el de Jonathan, laten, brillan en la oscuridad y se convierten en uno.

Figura 23

Juntos

Nota. Fuente: *In a heartbeat* (2017). Creadores: Beth David y Esteban Bravo.

3.2. Los actantes y sus acciones en *In a heartbeat* (2017)

Los actantes de un relato, según Beristáin (2003) son aquellos participantes dentro de la historia que cometen algún acto o bien, son afectados por algún acto. Puesto que la narrativa del cortometraje sigue las acciones de los personajes, es importante que el lector los identifique, ya que además de diferencias físicas, tienen distintas personalidades que pueden explicar su comportamiento. A continuación la descripción de los actantes en *In a heartbeat* (2017).

En el cortometraje se identificaron tres actantes principales:

Sherwin es un chico de aproximadamente 12 años, pelirrojo, con cabello rizado y de complexión delgada. Su tez es blanca y sus mejillas pecosas. Su personalidad es tímida, penosa e introvertida, esto es evidente cuando intenta detener al corazón ya que teme que sus sentimientos por Jonathan salgan a la luz.

Figura 24

Sherwin

Nota. Fuente: *In a heartbeat* (2017). Creadores: Beth David y Esteban Bravo.

El corazón de Sherwin también se convierte en un actante de la historia una vez que cobra vida. Es color rosa, pequeño y con rasgos característicos de los toons, tales como ojos saltones, boca roja y guantes. Es más atrevido que Sherwin, extrovertido e impulsivo, ya que su único interés es estar cerca de Jonathan.

Figura 25

Corazón vivo

Nota. Fuente: *In a heartbeat* (2017). Creadores: Beth David y Esteban Bravo.

Jonathan, a pesar de ser importante en la historia, mantiene un papel secundario a lo largo del relato. Es un chico de aproximadamente 12 años, tez morena y cabello negro. Siente cierta extrañeza por el comportamiento de Sherwin.

Figura 26

Jonathan

Nota. Fuente: *In a heartbeat* (2017). Creadores: Beth David y Esteban Bravo.

3.3. Espacio y tiempo

El escenario en el cual se desenvuelven las acciones comentadas es una escuela estadounidense. De acuerdo a Beristáin (1995) la espacialidad es el lugar en el ocurren los hechos del relato. Puede que los autores lo detallen minuciosamente, esto para enfatizar en alguna relevancia que tenga para la historia, o bien puede que apenas se le mencione.

En el caso de *In a heartbeat* (2017), la historia se desarrolla en la escuela secundaria *Newgate*, la cual puede saberse por el nombre y que la entrada principal con un gran portón, un edificio central más alto que el resto con un reloj en medio, corresponde a la imagen de escuela, transmitida por el cine estadounidense, se encuentra en Estados Unidos. También puede observarse que es una escuela privada gracias a los uniformes, ya que todos los personajes ya sea principales o extras, visten una camisa blanca, debajo de una playera azul marino, pantalones café y zapatos negros.

Figura 27

Escuela

Nota. Fuente: *In a heartbeat* (2017). Creadores: Beth David y Esteban Bravo.

El que la historia se desarrolle en una escuela es de suma importancia. Esto ya que a partir de esa información, se puede saber que los personajes son jóvenes de aproximadamente 12 o 13 años, lo cual también puede explicar el comportamiento impulsivo del corazón de Sherwin, así como la poca madurez que pueden tener al respecto.

Siguiendo con las definiciones de Beristáin (1995) la temporalidad es entendida como el tiempo que ocurre dentro del relato, si pasan días, años meses u horas. También es considerada dentro de este rubro, la época en la que se desarrollan los hechos.

En el caso del cortometraje, la historia se desarrolla en la mañana antes de entrar a la escuela, esto se sabe ya que al inicio de la historia se escucha que suena un timbre, provocando que los estudiantes se dirijan a clases. El relato se desenvuelve en un par de horas. Respecto a la época, está ambientado en la contemporaneidad, esto es posible apreciarlo gracias a la ropa que usan.

3.4. Representaciones sociales en destino

La primera premisa del argumento sigue la idea de que en el cortometraje *In a heartbeat* (2017) se representan a las acciones del personaje principal (Sherwin) como algo ajeno a él,

puesto que su corazón cobra vida, es ese nuevo personaje quien comete todos los actos que lo avergüenzan. Para presentar esto, se retoman características del antropomorfismo.

El corazón se convierte en un ser independiente que por lo tanto actúa desligando a Sherwin de la responsabilidad sobre las acciones que comete su corazón. Esto reafirma una parte del núcleo de la representación romántica de que al estar enamorado, no se tiene control sobre el comportamiento del enamorado (Herrera, 2007)**,** lo anterior, a partir de una construcción antropomórfica del corazón como personaje.

3.4.1. Antropomorfismo en In heartbeat (2017)

La representación antropomorfa del corazón, sirve como materialización de la representación social romántica plasmada en el cortometraje analizado. Esta representación, que desvincula de Sherwin, la responsabilidad de las acciones de su corazón, materializa a su vez, el núcleo central de la representación, basado en la premisa de que el ser humano pierde el control de sus acciones cuando está enamorado.

De acuerdo con Salcedo (2009), antropomorfismo:

> Significa literalmente "en forma de hombre" y procede de la combinación griega entre anthropos y morphe que, unida al sufijo "-ismo", lo identifica como doctrina o conjunto de creencias. Así se denomina a la interpretación o asignación de la forma u otras peculiaridades humanas a lo irracional.
>
> (p. 219)

Por lo tanto, el antropomorfismo es la cualidad de humanidad atribuida a un ser no humano, ya sea a animales, cosas o deidades. Una variación al antropomorfismo que lo complementa es la creencia comúnmente vista en diversas religiones, mejor conocida como animismo. Se entiende por animismo la concepción de que objetos inanimados tienen vida propia, ya sea

otorgada por algún espíritu o porque es algo intrínseco de su ser. Durkheim (2008) entiende esta creencia como "la idea de que el hombre es un cuerpo que anima al espíritu, debía necesariamente atribuir a los cuerpos brutos mismos una dualidad del mismo género y alma semejantes a la tuya". (p. 100)

Esto es evidente en la siguiente secuencia del **segundo 0:22 al minuto 1:41.**
A cuadro hay un *medium close up* que muestra a Sherwin, un chico de aproximadamente 12 años, pelirrojo, con cabello rizado y de complexión delgada, usa un uniforme de escuela. Su tez es blanca y sus mejillas pecosas. Se encuentra escondido detrás de unos arbustos, del otro lado alguien camina. Sherwin trepa al árbol que está junto a él y observa desde las alturas a un chico como de su edad, con cabello negro y lacio llamado Jonathan. La escena alterna entre en un *medium close-up* que centra el cómo Sherwin sonríe y se sonroja al ver a Jonathan, y un *full shot* a Jonathan, quien camina mientras lee un libro y juega con una manzana. A su vez la música se torna suave. Sherwin levanta la cabeza y se golpea con una rama del árbol, lo cual hace ruido y provoca que Jonathan voltee a ver en dirección a donde está Sherwin. Sherwin se oculta rápidamente detrás del árbol y se aprecia que su corazón late tan fuerte que se puede ver el contorno en su pecho.
A pesar de que Sherwin intenta calmarlo, el corazón late hasta salirse por completo y toma la forma de un corazón antropomorfo. Este corazón se siente atraído hacia Jonathan y flota en dirección a él. Intenta besarlo y Sherwin para detenerlo intenta darle una palmada que cae sobre la mano de Jonathan y el corazón se escabulle. Jonathan lo mira confundido y el corazón sigue suelto e intentando acercarse a Jonathan. Sherwin al querer parar a su corazón lo persigue, el corazón flota alrededor de Jonathan provocando que Sherwin corra en círculos también. Finalmente Sherwin lo atrapa con ambos manos, pero estas quedan rodeando el cuello de Jonathan y los rostros de los niños terminan uno frente al otro. Por la vergüenza

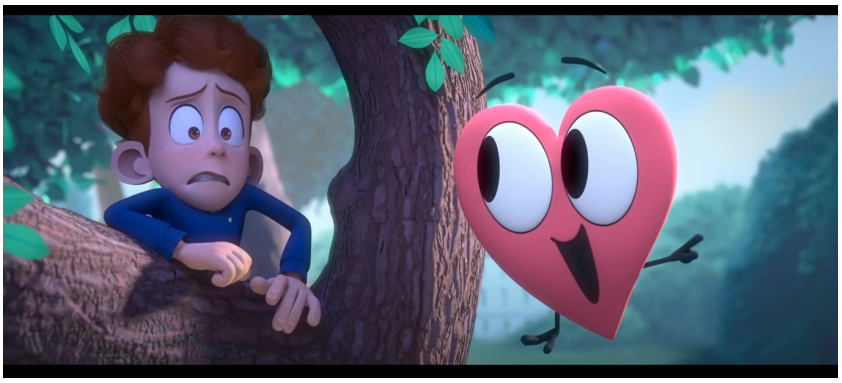
Sherwin salta hacia un bote de basura y se oculta ahí. Jonathan, otra vez confundido, se queda parado, suena el timbre de la escuela y se encamina a entrar.

Como ya se mencionó, el cortometraje retoma características del antropomorfismo, el cual consiste en acuñar características humanas a seres no humanos, tales como los objetos inanimados, los animales, los fenómenos o las deidades. Utiliza este recurso para solidificar otro núcleo central del amor romántico, el cual es la creencia de que el amor o el corazón provoca que los individuos hagan cosas que no harían de no ser por el enamoramiento.

Esto es sostenido en los acontecimientos del relato, puesto que el corazón de Sherwin late tan fuerte por la emoción de que Jonathan lo vea, el órgano cobra vida y se convierte en un nuevo personaje con ojos, boca y manos. Este nuevo actante color rosa, con ojos grandes y sonriente es quien comete todos los actos que lo avergüenzan, deslindando al protagonista de toda responsabilidad. El animar a un corazón es la ejemplificación de esta creencia.

Figura 28

Corazón humano



Nota. Fuente: *In a heartbeat* (2017). Creadores: Beth David y Esteban Bravo.

Elementos periféricos

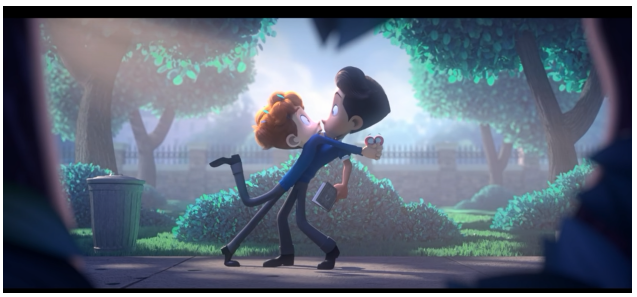
Un elemento periférico de la represetación analizada es la temática homosexual del cortometraje. El primer indicio de esto es que el corazón sigue a otro varón, y que ambos niños se encuentran en situaciones que se reconocen socialmente como románticas; el que

Sherwin le tome la mano o que estén a punto de besarse. Incluso que Sherwin se sienta tan apenado de sus sentimientos. Los creadores de este proyecto son dos jóvenes quienes son abiertamente gay. Comenzaron en una entrevista para la BBC que con su propuesta planeaban darle representación a historias homosexuales que no tuvieran carga sexual sino sentimental (David y Bravo, 2017) . Por lo tanto los creadores del audiovisual se apoyan de la estética característica de las películas de niños, para enfatizar en la inocencia de sus personajes.

A su vez, en esta secuencia hay diversos códigos narrativos y proxémicos que ejemplifican los sentimientos de Sherwin hacia Jonathan: la música suave cuando lo ve caminar, que después se torna emocionante cuando el corazón persigue a Jonathan; las tomas enfocando el rostro sonriente de Sherwin; el escenario luminoso, soleado y con colores brillantes y claros; las siluetas con forma de corazón que hay dentro de todo el cortometraje además del personaje. Una de ellas se aprecia en una toma *over shoulder* de otros dos estudiantes cuyas identidades no se revelan, estos asimilan la forma de un corazón que enmarca a Sherwin con el rostro frente a Jonathan.

Figura 29

Cerca de ti



Nota. Fuente: *In a heartbeat* (2017). Creadores: Beth David y Esteban Bravo.

3.4.2. El clóset en In a heartbeat (2017)

En esta premisa se plantea que el comportamiento de Sherwin y su corazón antropomorfo encarnan la lucha interna del personaje por tener sentimientos hacia Jonathan. Puesto que la norma social es la heterosexualidad, Sherwin tiene que lidiar tanto con la vergüenza de que el chico que le gusta sepa que le gusta, como con las opiniones de la sociedad que no estén de acuerdo con su orientación sexual.

En el caso del cortometraje, las acciones del corazón fungen como una alegoría hacia los sentimientos de Sherwin, y a su vez consolidan una problemática común y recurrente en las representaciones de amor homosexual: el clóset. En este apartado se interpreta cómo se identifica esta variación.

Para entender la situación del clóset es necesario revisar de dónde se origina la misma. Esto proviene de considerar a la homosexualidad como una alternativa sexual y a la heterosexualidad como lo "natural". El considerar a la heterosexualidad como un hecho en cualquier individuo lleva el nombre de heteronormatividad y se entiende a esta como "la urgencia imperativa de ser heterosexual y el abogar en todo momento y a toda costa por la primacía de lo heterosexual." (Foster, 2001, p. 49).

Puesto que en la sociedad se considera la heterosexualidad como lo normal y predeterminado, las orientaciones sexuales o identidades distintas a ella son asignadas como las otras, las desconocidas y por lo tanto las ilegítimas.

Cuando algo se nombra diferente y esto rompe con estructuras impuestas, son comunes reacciones de rechazo o de odio. Núñez (1997) menciona que las expresiones de este rechazo y odio, que se traducen en actos violentos de distintos tipos hacia la idea de un deseo y erotismo entre personas del mismo sexo es llamada homofobia. De acuerdo con el autor, el origen de esta es resultado del miedo y ansiedad, "una ansiedad que previamente ha sido creada en un proceso de socialización. La homofobia es una práctica institucionalizada que

consiste en violentar la vida de los demás, en violentar nuestras capacidades y potencialidades humanas.” (p. 71).

Por lo tanto la homofobia se expresa como respuesta a lo que se considera amenazado, lo legítimo y lo natural según la estructura dominante impuesta, en este caso la heteronorma. Al intentar cumplir con la heteronorma y lastimarnos a nosotros mismos con parte de ella, es cuando relucen los dichos, actos y prácticas homofóbicos. En este intento desesperado por mantener el papel social como individuos femeninos o masculinos, que son parte de nuestra identidad. Si esta identidad es sacudida o alterada, también lo es el resto de nuestro ser.

Al respecto, Jiménez (2020) menciona que:

> La homofobia legitima a la heterosexualidad y al binarismo de género; otorga a las personas heterosexuales homófobas cierta creencia de superioridad moral por percibirse como “normales” y, al mismo tiempo, tranquilidad porque la atribución que hacen a los homosexuales de un género contrario o perjudicado, les reafirma que su propia masculinidad o feminidad se ajusta a lo esperado socioculturalmente. En un primer plano, la homofobia es la expresión de un orgullo heterosexual pero en el fondo es la proyección del miedo a no cumplir con las expectativas sociales de pertenencia a un género. (p.29)

Además de las consecuencias psicológicas y físicas que pueden derivarse de las expresiones violentas de la homofobia, también se deriva otro fenómeno importante que además es el principal dentro de esta premisa: el armario o clóset.

"Salir del closet" dentro de la comunidad LGBTQ+ es el proceso en el cual se revela la identidad u orientación sexual a otras personas. Puesto que este proceso puede implicar un interés ya sea sexual o amoroso hacia personas del mismo sexo, en el caso del cortometraje, el corazón de Sherwin es quien pone en evidencia a sus sentimientos. Por lo tanto, son sus sentimientos los que lo sacan del clóset.

Catañeda (2011) menciona que esta expresión proviene de que el closet es un espacio cerrado el cual se utiliza para guardar objetos. De ahí se deriva el que también sea un lugar privado dentro del cual se guardan secretos.

> Significa, en consecuencia, lo privado frente a lo público, lo íntimo frente a lo social, lo oculto frente a lo descubierto. Como derivación de estos significados, la expresión salir del clóset se refiere, hoy en día, al hecho de asumir plenamente la homosexualidad, tanto en la esfera pública como en la íntima. (Castañeda, 2011, p.98)

Como ya se mencionó anteriormente, la heterosexualidad es algo impuesto y asumido para todos, por lo tanto el que alguien sea homosexual se convierte en una declaración que según la autora jamás termina.

Por su parte Jiménez (2020) afirma que hay una relación directa entre la homofobia y la ocultación, ya que la primera es la que provoca la segunda. Cuando hay visibilidad de la homosexualidad en espacio públicos, medios o incluso en acciones que no son necesariamente homosexuales pero aluden a un cambio que no corresponde a los géneros establecidos, surgen las expresiones violentas y homofóbicas. Para evitar el conflicto que generan estas expresiones, las personas homosexuales interiorizan esta homofobia lo cual les lleva a sentirse en la necesidad de ocultarlo (entre muchas otras consecuencias). “El armario, entonces, es el refugio ante la homofobia y, al mismo tiempo, el lugar asignado a las personas homosexuales por la propia sociedad heterosexista/homófoba.” (Jiménez, 2020, p. 31).

El clóset es una situación común en las representaciones de amor homosexual. A diferencia de contenido que muestra romance heterosexual, en la temática homosexual se experimenta el esconder los sentimientos por el otro, más allá del miedo al rechazo del ser querido o a la vergüenza. Socialmente la atracción por el mismo sexo se encuentra fuera de la norma.

En *In a heartbeat* (2017) se utiliza la representación del corazón para expresar los sentimientos de Sherwin. El fragmento analizado abarca los **minutos 1:43-2:44.** En un

medium close up se aprecian al corazón y a Sherwin ocultos de Jonathan en el bote de basura. El corazón se asoma, toma de la mano a Sherwin y lo dirige hacia Jonathan, van tan rápido que parecen flotar. Sherwin intenta evitarlo y redirecciona el paso, pero el corazón rápidamente toma el rumbo que desea. Jala de Sherwin tan fuerte que este se tropieza con una piedra y termina pies arriba de Jonathan, lo cual le permite al corazón acercarse lo suficiente para tocar el cabello de su amado. Sherwin cae liberando al corazón quién se va flotando detrás de Jonathan a través de las puertas de la escuela. Sherwin se incorpora, tiene el rostro lleno de polvo y hay hojas enredadas en su cabello. Se va corriendo hacia las puertas, al entrar, ve a Jonathan en el suelo y al corazón frotando su rostro contra la mejiilla de Jonathan. Sherwin mortificado por la escena, toma la mano de su corazón y el corazón se aferra al dedo de Jonathan. En ese momento, la toma cambia al rostro de Jonathan, quien después de mirar al corazón y después a Sherwin, levanta las cejas como dándose cuenta de lo que ocurre, Sherwin baja la mirada y jadea.

La toma cambia a close up de los estudiantes quienes presencian la escena y comienzan a cuchichear entre ellos, con expresiones de sorpresa y desagrado. Sherwin, su corazón y Jonathan son el centro de atención. Sherwin mira a Jonathan, Jonathan mira a su alrededor y cuando sus ojos encuentran los de Sherwin, baja la mirada apenado. Sherwin jala más fuerte del corazón y forma una grieta justo en medio hasta que se rompe justo por la mitad. Sherwin se va corriendo con su pedazo de corazón y Jonathan se queda en el suelo con la otra mitad en sus manos, ahora sin vida mientras las dos puertas de madera de la entrada principal, se cierran en su cara.

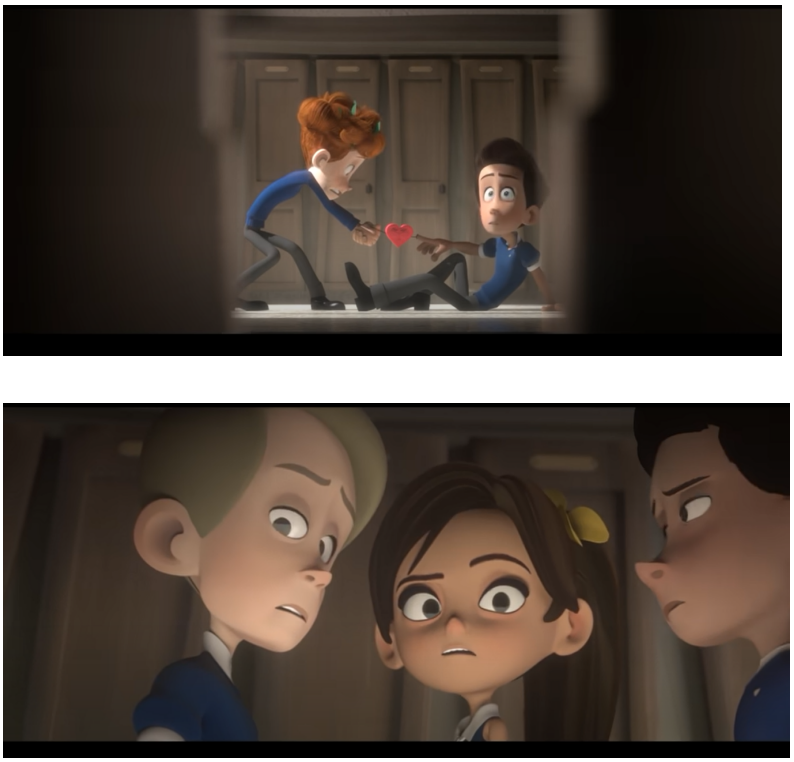
En esta secuencia se observan dos detalles significativos. A pesar de la heteronorma que se constituye socialmente, su corazón antropomorfo corre detrás de su amado, y esto corresponde al comportamiento de alguien enamorado, algo transmitido por los medios

masivos a través del género romántico. Esta alegoría refuerza que Sherwin no tiene control sobre sus sentimientos y no elige comportarse o enamorarse de Jonathan

También es la primera vez que hay más personajes además de Sherwin, Jonathan y el corazón. Cuando se convierten en el centro de atención y son vistos por más estudiantes la atmósfera cambia por completo y el romance iluminado con música alegre y toques de inocencia, es arruinado por las miradas de rechazo y desagrado de los compañeros de Sherwin.

Figura 30

Miradas horrorizadas



Nota. Fuente: *In a heartbeat* (2017). Creadores: Beth David y Esteban Bravo.

Algo inicialmente presentado como un comportamiento normal de un chico siguiendo a otro que le gusta, es leído como extraño y desagradable por la sociedad. Esta es una de las muchas razones por las cuales las personas homosexuales se encuentran en el clóset, y a pesar de que Sherwin sale de este, Jonathan se queda dentro del mismo.

En esta secuencia hay un contraste respecto a otras escenas del cortometraje. Este se expresa en el espacio en el que se desarrollan las acciones. A diferencia del resto de la historia, los personajes entran a un lugar cerrado, por lo tanto la iluminación es más opaca, las sombras son más pronunciadas y por primera vez se ven los rostros de otros personajes. Este contraste puede interpretarse como una alusión al clóset.

Además del contraste mencionado entre la iluminación y los espacios, esta alegoría es evidente cuando todos los otros estudiantes de la escuela se dan cuenta que a Sherwin le gusta Jonathan, la música se torna más lenta, el corazón de Sherwin comienza a romperse, y en el fondo de esta escena, se aprecian diversas puertas que parecen armarios. A su vez, esto se refuerza en los segundos finales de dicha secuencia; Sherwin sale corriendo con el corazón roto y se aprecia cómo se cierran las puertas de madera de la escuela en el rostro de Jonathan. Sherwin ha salido del lugar por vergüenza, evidenciado por su corazón, mientras Jonathan queda dentro.

Figura 31

Encerrado

Nota. Fuente: *In a heartbeat* (2017). Creadores: Beth David y Esteban Bravo.

3.4.3. La otra mitad en In a heartbeat (2017)

En este apartado se desarrolla la premisa correspondiente al mito de amor romántico llamado "la otra mitad". Este propone la idea de que siempre hay una persona que complementa la

existencia del otro. Si se parte de la idea de que el cortometraje es una materialización de una representación social de amor romántico, una evidente se ejemplifica en los últimos minutos del audiovisual. Cuando los corazones de Sherwin y de Jonathan, comienzan a latir al unísono hasta fusionarse en uno.

A pesar de que la sociedad ha evolucionado de diversas maneras, ya sea de pensamientos o en el ámbito tecnológico, hay ciertas creencias que aún se reproducen. Claro ejemplo es el de la otra mitad. Denominado así por el autor Carlos Yela (2001), este mito se basa en la premisa de que además de necesitar a una pareja romántica, una vez encontrada significa que estaban destinados a encontrarse y por lo tanto esa y sólo esa persona será la indicada. Al respecto se han hecho diversas reflexiones sobre cómo esta premisa afecta las relaciones sexoafectivas:

> Su aceptación podría llevar a un nivel de exigencia excesivamente elevado en la relación de pareja, con el consiguiente riesgo de decepción, o de una tolerancia excesiva al considerar que siendo la pareja ideal hay que permitirle más o esforzarse más (uno/a mismo/a) para que las cosas vayan bien (pudiendo llegarse a la dependencia afectiva).
>
> (Ferrer, Bosch y Navarro, 2019).

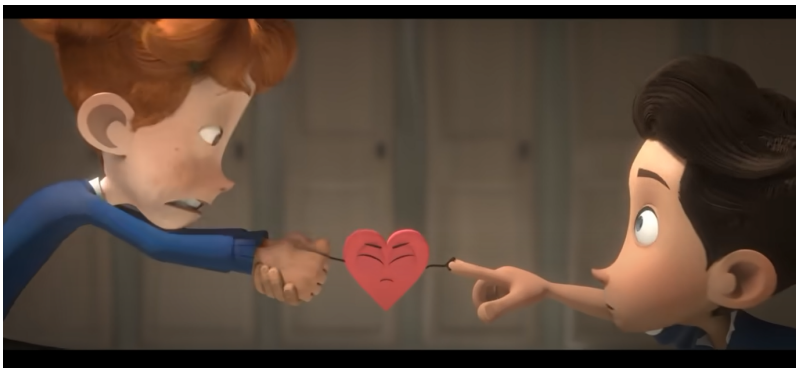
En la contemporaneidad aún se realizan materializaciones de esta representación social, y una de ellas es el cortometraje en cuestión. Puede ser consciente o no, sin embargo *In a heartbeat* (2017) vuelve a la premisa de la completez y fusión de dos seres en uno solo, para así regresar al estado original del andrógino.

A pesar de que los relatos mencionados anteriormente son antiguos, el núcleo central que sostiene a esta creencia puede verse reflejado en un cortometraje contemporáneo como *In a heartbeat* (2017). Esto es evidente en un segmento significativo seleccionado de los **minutos**

2:56-3:54. En esta secuencia, Sherwin está jalando de la mano a su corazón, mientras su corazón está aferrado de la otra mano al dedo de Jonathan.

Figura 32

No rompas mi corazón



Nota. Fuente: *In a heartbeat* (2017). Creadores: Beth David y Esteban Bravo.

Hay un *close up* al rostro del corazón, y se aprecia que comienza a agrietarse. La escena se convierte en el centro de atención provocando que tanto Sherwin como Jonathan se avergüencen, al hacerlo, Sherwin jala más fuerte y rompe su corazón por la mitad llevándose un pedazo. Jonathan se queda con la otra parte y la observa en sus manos.

En la siguiente escena, Sherwin se encuentra debajo de un árbol, se nota en su rostro que está triste y mira su pedazo de corazón. Jonathan se acerca y le pone en las manos la otra mitad, lo junta y el corazón regresa a su totalidad y vuelve a estar vivo. Finalmente, se encuentran ambos bajo el árbol sonriendo el uno al otro.

Figura 33

Uniendo los pedazos

Nota. Fuente: *In a heartbeat* (2017). Creadores: Beth David y Esteban Bravo.

Se escucha cómo laten sus corazones y mientras comienza un fade out de la imagen, los corazones de ambos brillan con intensidad. Siguen latiendo y cuando el resto de la pantalla es negro, ambos corazones laten hasta unirse y formar sólo uno.

Figura 34

Somos uno mismo

Nota. Fuente: *In a heartbeat* (2017). Creadores: Beth David y Esteban Bravo.

Elementos periféricos

Al inicio del cortometraje, el corazón toma vida gracias a los sentimientos de Sherwin; es representado con ojos, boca y manos, y se torna de un color rosa brillante. A lo largo del relato, el corazón intenta tocar, oler y besar a Jonathan; hace todo lo posible por estar cerca de él. Siempre lo hace con una sonrisa enorme, con los ojos abiertos de par en par, su color rosa es tan intenso que parece brillar, y lo acompaña música alegre que enmarca la impulsividad de este nuevo personaje. En cambio, una vez que es partido a la mitad, pierde la vida, el rostro y la intensidad en el color se pierde.

La música transiciona a música lenta y triste, que coincide con las expresiones faciales de Sherwin. Esto hace referencia a que el corazón está roto, o sea que sufre de una decepción amorosa. A su vez, el entorno que rodea a Sherwin se torna gris, con colores oscuros y opacos, el cielo se llena de nubes, e incluso Sherwin tiene tierra y polvo en el rostro por haber corrido detrás del corazón. Pero lo que consolida el mito de la otra mitad, ocurren en los últimos momentos de la historia: cuando los corazones de Sherwin y de Jonathan comienzan a latir al unísono, hasta fusionarse en uno.

Figura 35

Un corazón

Nota. Fuente: *In a heartbeat* (2017). Creadores: Beth David y Esteban Bravo.

3.5. Conclusión del análisis

Si bien *In a heartbeat* (2017) presenta una idea original que corresponde a la agenda social contemporánea, los recursos visuales que utiliza hacen referencia a discursos de amor romántico ya presentados en otros medios. Gracias a que el cortometraje no contiene diálogos, es aún más evidente la construcción de códigos referentes al amor romántico, y de cómo se plasman dentro de la narrativa.

El antropomorfismo es un recurso a través del cual las representaciones se materializan y se reproducen la perpetuación de creencias sobre el amor romántico.

El uso de la ambientación, la iluminación y la música son los que construyen una idealización y refuerzan los núcleos centrales identificados.

Además de que cortometraje reproduce mitos que pueden ser dañinos para las relaciones románticas, utiliza elementos reconocidos como románticos para heteronormativizar la relación homosexual mostrada en pantalla.

4. Comparativa

En este capítulo se lleva a cabo una comparativa entre los cortometrajes que conforman el corpus. La comparativa tiene como propósito identificar los rasgos comunes de los elementos estructurales presentes en la construcción del amor romántico en el corpus en diferentes momentos históricos.

Por lo tanto en el siguiente capítulo se argumenta que a pesar de la brecha temporal entre ambas fuentes, los cortometrajes comparten representaciones sociales sobre el amor romántico. Dichas representaciones son correspondientes a la creencia de que se necesita a otra persona para alcanzar un estado de completez y también la creencia de que el amor es una fuerza ajena a los individuos que la practican. Las representaciones en común no se deben únicamente a una coincidencia, estas semejanzas se deben a que los cortometrajes comparten una cultura visual[9] influenciada por representaciones sociales de amor romántico.

Lo anterior se fundamenta en las siguientes premisas:

1. Los cortometrajes comparten dos núcleos centrales: el primero corresponde a la creencia de un sentido de completez que se alcanza hasta que se ha encontrado a la pareja romántica. El segundo está presente en las tramas de ambos audiovisuales, este plantea algún tipo de fuerza mayor que empuja a los personajes a hacer las acciones para encontrar el amor. Por su parte, los elementos periféricos observados son construidos a partir de aspectos contextuales de los cortometrajes, tales como el auge en la visibilización el movimiento LGBT, y el auge del surrealismo.

[9] En este trabajo se utiliza el término cultura visual de Svetlana Alpers (1996). La autora retoma este concepto de Michael Baxandall, sin embargo, Alpers se dedica a estudiar la cultura visual holandesa, la cual de acuerdo con ella, depende de la vista como medio principal de autorrepresentación y autoconsciencia "en la que las imágenes, como contrapuestas a los textos, eran los elementos centrales de la representación del mundo (en el sentido de formulación de conocimiento)." (1996, p.84).

2. La noción de amor romántico de los cortometrajes es una materialización de las representaciones sociales transmitidas a través de la cultura popular, y reproducidas por la cultura visual de Disney.

Las conclusiones se encuentran basadas en el análisis semiótico, el análisis formal y rastreo de referentes iconográficos que se hizo en los capítulos anteriores. Por lo tanto, también se retoma el paradigma de las diferencias indiciales de la microhistoria (Ginzburg, 1999). A pesar de que se considera el contraargumento a la idea presentada, siendo este que las coincidencias entre los cortometrajes son debido a pautas narrativas propias del género de romance, en los siguientes párrafos se mencionará a qué se deben las similitudes.

Dichos argumentos se sustentan en el trabajo realizado por Abric (2014) quien plantea que las representaciones sociales funcionan como un doble sistema, conformado por un núcleo central y elementos periféricos. Mientras que el núcleo central será configurado a partir de los valores y normas sociales correspondientes a su contexto, que por lo tanto le darán homogeneidad a la representación social, los elementos periféricos cambiarán de acuerdo a las experiencias individuales y a la vida cotidiana, pero seguirán girando en torno al núcleo central de la representación social.

Siguiendo a Abric (2001), en el presente trabajo se considera que los cortometrajes son la materialización de representaciones sociales, y que los elementos periféricos observados corresponden a una cultura visual impuesta por uno de los principales productores audiovisuales animados: Disney.

Durante el desarrollo del presente capítulo, se argumenta el por qué se llega a las conclusiones mencionadas a través de una comparación entre las fuentes estudiadas a lo largo de este trabajo: *In a heartbeat* (2017) y *Destino* (2003).

4.1. Desde dónde se construye el amor romántico

En este apartado se argumenta que los cortometrajes comparten dos núcleos centrales: el primero corresponde a la creencia de un sentido de completez que se alcanza hasta que se ha encontrado a la pareja romántica. El segundo está presente en las tramas de ambos audiovisuales, este plantea algún tipo de fuerza mayor que empuja a los personajes a hacer las acciones para encontrar el amor. Por su parte, los elementos periféricos observados son construidos a partir de aspectos contextuales de los cortometrajes, tales como el auge en la visibilización el movimiento LGBT, y el auge del surrealismo.

In a heartbeat (2017) y *Destino* (2003) son dos cortometrajes distintos en cuanto a la estética y el tipo de animación, pero también son de épocas de producción distintas. Mientras que la producción de *In a heartbeat* (2017) comenzó en el año 2016, la de *Destino* (2003) comenzó en 1958, por lo tanto hay una diferencia de 58 años entre ambos cortometrajes. A pesar de la distancia generacional entre los cortometrajes, en ellos hay dos núcleos centrales en común. Ambos son cortometrajes de animación cuya trama central es el amor romántico. *Destino* (2003) e *In a heartbeat* (2017), a pesar de pertenecer a estilos de animación y contextos temporales completamente distintos, tienen similitudes respecto a las ideas mostradas dentro del cortometraje. Estas ideas corresponden a la creencia de que los individuos sólo somos la mitad de lo que podría ser un todo, este todo será alcanzado una vez que se tenga pareja romántica. A su vez, los cortometrajes exponen a sus personajes tratando de alcanzar este objetivo pero siendo empujados por algún tipo de fuerza mayor.

La razón por la cual se observan pautas narrativas comunes respecto a cómo se representan, puede explicarse a partir del concepto del núcleo central. De acuerdo con Abric (1987) las representaciones sociales se organizan alrededor de lo que él denomina un núcleo central. Este núcleo central tiene dos funciones: una función generadora de significado que le asigna

un sentido a la representación social y una función organizadora que se encarga de unir los elementos alrededor de la representación. Su propiedad principal es que este no cambia. O sea que el núcleo central de una representación social se quedará fijo e invariable. Por lo tanto, la razón por la que en dos cortometrajes de estilos y épocas diferentes se observan la representación de la otra mitad y del amor como fuerza mayor, es porque los núcleos centrales de dichas representaciones son conformadas por las mismas creencias; el que se necesita a una pareja romántica para estar completos o llenos en la vida, y que el amor es algo superior y más poderoso que la voluntad humana.

Si bien los cortometrajes comparten el mismo núcleo central, hay diferencias en cuanto a la manera en la que son representadas las representaciones a las que pertenecen. Comenzando con *In heartbeat,* este fue animado con CGI, el tipo de animación más común en esta época. También presenta una pareja amorosa que está fuera de la heteronorma, al mostrar a dos varones enamorados. La fuerza mayor del amor, siendo el que impulsa a los personajes, es presentado dentro de *In a heartbeat* (2017) con el antropomorfismo del corazón, ya que entonces lo convierte en un personaje independiente.

Se juega con la idea de que el corazón tiene vida y esto es transmitido de manera visual al agregarle brillo al corazón. Este brillo se vuelve relevante en la última secuencia del cortometraje, en el cual a través de una transición a un fondo negro, resaltan los corazones de ambos protagonistas que al latir en unisono se funden en uno. Por lo tanto, la última secuencia es la que fortalece la representación social de la otra mitad, como un algo intrínseco al amor romántico, la fusión de dos seres que se convertirán en uno.

En cambio *Destino* (2003) es un cortometraje en animación 2D, característico de las películas de Disney de la época. Contiene iconografía surrealista que refiere a las obras pictóricas de Salvador Dalí. La fuerza mayor es representada a partir de la canción que acompaña al

cortometraje, la cual funge como uno de los hilos narrativos de las acciones entre los personajes. A pesar de que los personajes deben atravesar obstáculos para estar juntos, logran vencerlos gracias a que están destinados el uno al otro. Por su parte, la otra mitad es representada a través de las edificaciones en las que se convierten los personajes. La escultura de él, termina con un hueco en el pecho (lugar en el que se encuentra el corazón), el cual enmarca la visión del campanario en la que ella se convirtió para poder estar dentro de él.

Si bien las ideas que plantean los cortometrajes son las mismas, la manera en cómo son representados estos núcleos centrales es distinta. Este tipo de variaciones también son explicadas por Abric (2001) a lo largo de su teoría y son llamadas elementos periféricos.

De acuerdo con el autor, los elementos periféricos tienen como función principal proteger al núcleo central, es por ello que se naturaleza será cambiar constantemente para adaptarse a nuevos contextos. “Este sistema periférico permite una adaptación, una diferenciación en función de lo vivido, una integración de las experiencias cotidianas. Permite modulaciones personales en torno a un núcleo central común. generando representaciones sociales individualizadas.” (Abric, 2001, p.26).

Es por ello que en los cortometrajes, se representan estas diferencias contextuales, en el caso de *In a heartbeat* (2017)*,* la posibilidad de presentar a un varón con sentimientos hacia otro varón es gracias al auge que hay en la visibilidad de movimientos protagonizados por minorías, entre ellos el colectivo LGBT.

Hernández (2021) menciona que hay tres etapas importantes en cuanto a la historia de la visibilización LGBT:

> La primera consta de la emergencia de un movimiento homosexual en los años setenta, con reivindicaciones políticas con vínculos entre los grupos gay con

> campañas por la democratización(...) la segunda, ubicada en los años ochenta, con la aparición y expansión del VIH-Sida; en esta etapa las personas homosexuales, especialmente varones, enfrentaron nuevos retos y debilidades internas al ser vistos como "grupos de riesgo" o como los "responsables de la epidemia", exigiendo garantías de salud pública y contra la estigmatización (...) y la tercera se ubicó en los años noventa, en donde, se visibilizó un campo más amplio y diversificado de grupos: lesbianas, gays, bisexuales, travestis y transexuales. Los actores colectivos continuaron las demandas en torno a la atención digna de la salud y aparecieron exigencias por una ciudadanía sexual, que incluyera la diversidad sexual y la normalización de la realidad lésbica y homosexual con todas sus variantes. (p.13)

El auge de contar historias desde perspectivas distintas pertenecientes a grupos vulnerables y minorías, entre ellas, historias LGBT, influye en las políticas de contenido. Por lo tanto, lo que ocurre en *In a heartbeat* (2017) es que se relata un romance entre varones heteronormativizado al representarlo con núcleos centrales de amor romántico establecidos en relaciones heterosexuales. Esta representación de romance homosexual es la que funge como elemento periférico.

A pesar de que gracias al contexto social existen estas nuevas narrativas, aún se observan expectativas que se encuentran ligadas al comportamiento de los distintos cuerpos. Esteban (2013) menciona que en la lectura de los cuerpos se deben tener en cuenta "los discursos y las prácticas, el seguimiento de la cultura pero también de sus contestación, los fenómenos de resistencia y de creación cultural". Partiendo de este entendido, se debe considerar que en el género binario y desde la heteronormatividad, en un cuerpo leído como masculino no hay espacio para los sentimientos.

Autoras como Mcdowell (2000), reflexionan sobre el concepto de la mujer como artificio, concepto debatido por Andrea Dwarkin,[10] en el cual se considera que ser mujer es algo construido más que natural. Mcdowell retomó este concepto para contrastarlo con la noción binaria respecto a las concepciones de las mujeres y los hombres; las mujeres son irracionales, más cercanas a la naturaleza y por lo tanto dadas al arrebato, en cambio los hombres, son seres de razón y civilización.

En *In a heartbeat* (2017) tenemos a Sherwin como un personaje que es gobernado por sus sentimientos, los cuales son tan intensos que salen de su pecho. Por lo tanto, en el cortometraje se presenta al personaje principal como ajeno al que debería ser su rol social ya que se está dejando llevar por impulsos reconocidos culturalmente como femeninos.

A pesar de que el mostrar a un varón expresando sentimientos ya es una disrupción, a este ejemplo se le agrega una capa más: la relación homosexual. "En una sociedad que sólo considera normales las relaciones heterosexuales y familiares, aquellos individuos que no responden a esas expectativas se sienten incómodos en los espacios estructurados según las normas heterosexuales." (Mcdowell, 2000, p.96)

Esto es evidente en cómo se presenta el espacio físico en el que se desarrolla la historia. Mientras sólo Sherwin y su corazón saben que está enamorado de Jonathan, las acciones se desarrollan en el patio de la escuela, rodeados de árboles, luz y espacios abiertos. En cambio, una vez que Sherwin es delatado por su propio corazón y que su comportamiento se vuelve evidente para otros personajes la atmósfera cambia por completo, ya que ahora se encuentra dentro del edificio de su escuela, rodeado de puertas de madera color café, todas iguales. Es juzgado por los demás, se encuentra rodeado de madera y de miradas.

Puesto que a lo largo de la historia se han percibido los sucesos desde la perspectiva de Sherwin, es aquí en dónde es notorio en los códigos visuales del cortometraje (el cambio de

[10] Dwarkin (1974), dice que "En nuestra cultura no ha quedado sin tocar o alterar una sola parte del cuerpo femenino" y esto debido a que desde de la infancia el cuerpo femenino se modifica constantemente para establecer la diferencia entre hombre y mujer.

iluminación, el reemplazo de lo natural por lo material) la incomodidad y falta de pertenencia de la que habla Mcdowell.

Si bien este cambio es construido de manera visual, corresponde a significaciones de lo cotidiano, en este caso a una noción inserta que Lozano y Rocha[11] nombran como masculinidad hegemónica. Los autores mencionan que esta se origina en la perspectiva occidental de tres identidades que se encuentran ligadas: la sexual, la de género y la erótico sexual. Si hay una disonancia en un individuo entre cualquiera de estas, es cuando surge la homofobia.

Esta disonancia, también es expuesta por Mcdowell (2000):

> (...) las cuestiones referentes al cuerpo sexuado —su creación, regulación y representación diferenciada— son absolutamente decisivas para la comprensión de las relaciones de género a escala espacial. La actitud referente al puesto que ocupa el cuerpo traspasa el sentido de la nación y del hogar, así como las ideas sobre la comunidad y los espacios abiertos como la calle y la ciudad. (p. 106)

La manera en cómo se utiliza el espacio en el cortometraje, no sólo funciona para hacer evidente de manera visual los sentimientos de los personajes, también delata cómo es que se relacionan los cuerpos en estos espacios y qué roles sociales son los que deben cumplir estos cuerpos de acuerdo a cómo se mueven a través del mismo espacio.

Por su parte, los elementos periféricos en *Destino* corresponden al auge del surrealismo. El surrealismo fue una corriente artística nombrada por primera vez por André Bretón, en el primer manifiesto surrealista publicado en 1929. El movimiento consistía en liberar el subconsciente y deshacerse de los filtros que otorgan la razón. Consideraba que la naturaleza humana era irracional y que se debía liberar el inconsciente y ahondar en lo que acontece

[11] Si bien los autores definen y aclaran estos conceptos, su investigación está enfocada en señalar cómo es que la masculinidad hegemónica se encuentra enraizada en la cultural mexicana.

dentro de la mente. Por lo tanto, el surrealismo es una corriente meramente subjetiva y ligada a lo onírico. El mundo de los sueños, es fuente de inspiración para artistas como Dalí o el mismo Bretón.

Además del surrealismo como estética característica en *Destino* (2003), hay otro elemento importante también heredado de Dalí pero esta vez presente en la trama del cortometraje: el cledalismo. El "cledalismo" es un arquetipo que consiste en una combinación entre sadismo y masoquismo, pero refiriéndose a la tortura intelectual. "aquel *amor purus*, más valioso en tanto no hay contacto físico entre los amantes, ese deseo nunca cumplido que acaba configurando un amor imposible." (Velasco, 2014).

Como en el amor cortés, Dalí pensaba que el amor debía validarse como tal a través de una serie de acciones las cuales conllevan sufrimiento gracias a la relación que el autor establece con el sadismo. En este amor que carece de la dimensión física y que sólo es considerado puro si se aleja de la consumación sexual el placer es construído a partir de los juegos de la mente, y por supuesto por lo irracional característico del surrealismo. (Salinas, 2023, p.276)

Al respecto, Salinas (2023) menciona que "Dalí consigue no solo borrar la barrera entre lo real y lo onírico, sino que plantea que el mundo interior, el sueño y lo sensual se siente de forma más real que cualquier otro acontecimiento del mundo material." (p. 277).

El cledalismo también se encuentra presente en *Destino*, si bien al final de la historia existe una unión entre los personajes esta es metafórica, ya que los protagonistas jamás tienen contacto físico. La manera en cómo se observa la fusión final que consolida el mito de la otra mitad, es siguiendo la serie de transformaciones que ocurren en los actantes.

Como se mencionó anteriormente, los personajes son el hilo narrativo de las acciones aparentemente irracionales que ocurren dentro del cortometraje. Entre estas acciones están las

distintas transmutaciones de los cuerpos de ambos sujetos vistos en pantalla. Dichos sujetos son presentados desnudos pero sin genitales, ellos pierden y recuperan sus prendas a lo largo de la historia, pero también cambian su forma y se convierten en distintas figuras y edificaciones.

El uso del desnudo como recurso estético, es explicado por Giménez (2010) quien menciona que el cuerpo desnudo puede carecer de significado cultural. Al respecto el autor menciona que la desnudez puede utilizarse como metamorfosis y como metáfora, lo cuál naturalmente rompe el paradigma erótico/pornográfico ya que el cuerpo desnudo significará distintas cosas.

Cuando el autor menciona al cuerpo de la metamorfosis menciona que este "no cesa de escapar de sí mismo, corporalidad cuya legibilidad se disuelve en el encadenamiento de las formas, en el juego de las apariencias." (Giménez, 2010, p.170) En *Destino* (2003) esto se muestra en Ella, quien al estar desnuda, se fija en la sombra del campanario y la utilizará para que después de hundirse en la arena y emerger de ella con un vestido hecho de la sombra que emulará una campana. Ella transforma su cuerpo, lo mezcla con el espacio que hay a su alrededor y bajo sus pies, y a la vez lo transforma para facilitar el viaje que debe realizar hacia los brazos de su amado.

A partir de la metamorfosis a la que se somete el cuerpo de ella se crea una metáfora en la cual se consolida el núcleo central de la otra mitad. El cuerpo de Él también es transformado en escultura con un hueco en el pecho que tiene espacio para apreciarla a Ella ahora transformada en campana, está la metáfora visual de la unión a la que estaban destinados.

A pesar de que el amor surreal, cledalista y metafórico presentado en *Destino* es mostrado como algo fluido, mutable y cambiante, la idea que hay detrás responde al mismo sistema rígido y heteronormado que caracteriza a la noción de amor romántico y por ende a la del amor cortés. Aunque el cuerpo de los actantes cambia todo el tiempo, las transformaciones de

cada uno cae en una reinterpretación de lo femenino o lo masculino.

Si bien se puede utilizar la desnudez como recurso estético, en este caso también se usa la desnudez para resaltar los rasgos físicos que se le atribuyen a los sujetos de acuerdo a un sistema sexo/género[12] que la autora Águeda Gómez (2010) reconoce como sexualidad digital. De acuerdo con esta autora, la sexualidad digital refiere a un sistema binario.

> En el caso de los sistemas sexo/género, lo digital responde a categorías dimórficas, excluyentes y duales: hombre/mujer; heterosexual/homosexual; activo/pasivo; privado/público; naturaleza/cultura; normal/desviado, etc., forma de pensamiento dominante entre las sociedades con estructuras má rígidas occidentales. La sexualidad digital transmite información binaria lineal, rígida, inflexible y secuencial, y posee una conformación sintáctico-lógica. (Gómez, 2010, p.66).

Entonces, el aspecto físico de los protagonistas se hace relevante. Mientras Ella es dibujada con cabello largo, curvilínea, delgada pero con caderas y busto ancho, con labios gruesos y maquillaje en el rostro, Él es caracterizado como alto de espalda y hombros anchos, abdomen y pectorales marcados, también se muestra como alguien fuerte. Estos rasgos se exageran para acentuar la feminidad y la masculinidad que le corresponden a cada uno. Por lo tanto Ella es mujer porque Él es hombre, ya que nada fuera de esa norma tendría sentido o lugar en una historia de romance cledalista.

Además de la apariencia física, en *Destino* (2003) las acciones de los personajes corresponden al sistema sexo/género de hombre/mujer. Es Ella quien lo busca a él, es Ella quien lo seduce y ha incitado a transformar su cuerpo para poder estar con ella. Si bien el cortometraje está lleno de recursos estéticos surrealistas, estos son construidos sobre los

[12] Término acuñado por Gayle Rubin en 1975 en su artículo "El tráfico de mujeres: notas sobre la economía política del sexo".

mismos núcleos centrales de amor romántico.

4.2. El amor romántico heredado de la cultura visual

En esta premisa se argumenta que la noción de amor romántico presente en el corpus analizado fue transmitida a través de la cultura popular y se propagó por la cultura visual de Disney. Por lo tanto, se considera que los cortometrajes *In a heartbeat* (2017) y *Destino* (2003) son una materialización de representaciones sociales sobre el romance.

Con respecto al amor romántico, se mencionó que su precursor fue un modelo que apareció por primera vez en Francia en el siglo XII, hoy en día conocido como amor cortés. Este modelo comprendía una relación entre un hombre y una mujer. Cuando el hombre ha notado a esa mujer, ella se convierte en el objeto de su deseo y por lo tanto realiza una serie de acciones que le permitan ganarse su corazón, el cual le es entregado una vez que haya consumación carnal. Duby (1992) describe al amor cortés como un juego en el cual los jugadores eran los hombres y el premio eran las mujeres. En consecuencia el hombre tenía que probarse merecedor de los encantos y lo demostraba a partir de la búsqueda, la persecución y en ocasiones la humillación ante los ojos de su amada.

> Se arrodilla en la postura del vasallo. Habla, compromete su fe y promete, como un hombre sometido a vínculo de vasallaje, no llevar su servicio a ningún otro sitio. Y va más allá aún: a la manera de un siervo, hace entrega de sí mismo. A partir de ese momento, deja de ser libre. La mujer sí lo es de aceptar o rechazar la ofrenda. En ese instante se descubre el poder femenino. Para una mujer, para esta mujer, el hombre está a prueba, conminado a mostrar lo que vale. Sin embargo, si, al final de este examen, la dama acepta, si escucha, si se deja envolver por las palabras, también ella queda prisionera, pues en esta sociedad está establecido que todo don merece un don a cambio.

(Duby, 1992, pp.275-276)

Estas prácticas eran comunes dentro de las cortes porque se establecía una diferenciación entre los nobles y los aldeanos (generalmente campesinos). El cortejar a una dama, esforzarse para tener su cariño y sus atenciones a partir de labores poéticas de convencimiento, en lugar de tomarlas por la fuerza, era lo que distinguía a las dos clases sociales. Es por ello que Duby (1992) menciona que "la práctica del amor cortés fue, ante todo —e insisto en este punto—un criterio de distinción en la sociedad masculina." (p.281). También es importante resaltar que el objetivo principal de todo el juego era el acto carnal que le sería permitido consumar al cortejante como recompensa de su arduo trabajo.

Por su parte, el amor romántico comienza a observarse como tal a finales del siglo XVIII. Según Giddens (1992) el amor romántico retoma del amor cortés la atracción instantánea que hay entre los involucrados, el amor a primera vista. No obstante, dentro de este nuevo modelo se establecen otras maneras de afectividad, caracterizadas por una idealización de la contraparte pero también del mismo amor. Por lo tanto el amor ya no es considerado únicamente como un juego, sino que es concebido como algo sublime.

> Sin embargo, en la medida en que la atracción inmediata forma parte del amor romántico, debe ser separada claramente de las compulsiones erótico-sexuales del amor-pasión. El primer "golpe de vista" es un gesto comunicativo, un impacto intuitivo de las cualidades del otro. Se trata de un proceso de atracción para alguien que puede —como se dice— hacer completa y plena la vida de alguien.
>
> (Giddens, 1992, p.27)

De acuerdo con el autor, esta idea fue propagada por las novelas de romance de la época, que se encargaban de idealizar las relaciones amorosas a partir de premisas inalcanzables e irreales, las cuales eran principalmente consumidas por mujeres.

Como ya se mencionó en párrafos anteriores, los cortometrajes tienen en común representaciones sociales que además se encuentran atravesadas por la noción de amor romántico novelesco y sublime. Estas representaciones fueron transmitidas por una cultura visual producida y reproducida por toda una tradición ideológica de cómo debería ser el amor. Esto debido a las propias funciones de las representaciones sociales.

Abric (2001) menciona "que las representaciones sociales desempeñan un papel fundamental en las prácticas y en la dinámica de las relaciones sociales." (p.15). El autor explica que las representaciones tienen distintas funciones. Entre ellas, funciones de saber, las cuales se encargan de realizar un proceso cognitivo que consta en la adquisición de conocimientos y valores. Dichas cogniciones sociales serán transmitidas y difundidas como saberes. A su vez, esta función deriva en otra que el autor llama función de orientación. A partir de los saberes codificados se crean guías de comportamiento que producen un sistema de anticipaciones y expectativas.

Gracias a este comportamiento propio de las representaciones sociales, se realiza la transmisión de cultura y en este caso se hablará de cultura visual. Por consiguiente es relevante mencionar que la productora Disney tiene un papel elemental en la construcción de esta cultura visual. Esto ya que Disney es una de las principales productoras y difusoras de contenido audiovisual, que además es caracterizada por crear películas animadas.

Autores como Monleón (2022) se han dedicado a estudiar precisamente la evolución del amor romántico como temática principal en las películas de Disney.[13] Si bien menciona que a lo largo de los años, el amor romántico como temática ha quedado relegado, finalmente concluye que:

> Manifestando y apoyando a la corriente que tilda a la productora Disney como una compañía de animación que crea, recrea y difunde situaciones que perduran los

[13] Monleón (2022) centra su estudio en películas producidas entre los años 1973-2016.

> principios de un amor romántico heteronormativo en la sociedad (...) Por otro lado, se cierra la investigación remarcando la gran cantidad de ejemplos visuales que se comparten y que contribuyen como parte de la cultura visual a perdurar un sentimiento de amor romántico estereotipado.
>
> (2022, p.92)

Autoras como Laia Falcón (2009) se preocupan por esta situación, ya que según ella, estos relatos reproducen fórmulas y esquemas que heredados tienen una influencia directa en la vida cotidiana. Al respecto identifica tres características dañinas y recurrentes en el cine de romance:

El primero es llamado "El daño y peligro como ingredientes atractivos y motores del logro amoroso." Ya sea por cuestiones de entretenimiento o para avivar la trama, los conflictos entre la pareja protagonista es un recurso al cual se acude en la mayoría de este material. En este proyecto, esto fue mencionado como una representación social llamada "la lucha".

La segunda característica es "La necesidad de selección, brevedad y simplificación." Esta consiste en sólo mostrar las partes interesantes de una relación amorosa, generalmente el enamoramiento. De acuerdo con Falcón, esto provoca en la audiencia una falsa conceptualización de cómo son las relaciones, ya que se omite gran parte de la cotidianidad. Dicha característica se encuentra en la representación de la otra mitad, presente en ambos cortometrajes del corpus, ya que tanto las historias como el romance culminan con un encuentro o una fusión entre ambos personajes.

La tercera y última es titulada "La herencia artística y narrativa puede mantener esquemas y fórmulas ahora cuestionados y en proceso de cambio." Siguiendo la idea central de la autora, la cual plantea que el contenido audiovisual influye en el contexto y viceversa, también es importante resaltar que los contextos cambian. Conforme avanza el tiempo, las prácticas o los discursos socialmente aceptados serán distintos y por lo tanto se harán evidentes conductas

que hoy es inevitable leer como violencia, sin embargo, el peligro yace en los discursos sutiles que no necesariamente expresan violencia de manera explícita.

4.2.1. Cultura visual en destino

Llarena (1993) reflexiona sobre la relación que hay entre la conceptualización del amor y el surrealismo desde los escritos de Breton. Menciona al amor como eso que "lograría resumir aquella aparente oposición entre realidad y deseo, perpetuando en su mágica síntesis la noción de lo maravilloso surrealista". (p.182) Por lo tanto, dentro del surrealismo, se configura al amor como ese encuentro entre sueño y realidad, que además será materializado en la figura del otro. Un otro sobre el cual depositar los deseos y aspiraciones, y que generalmente será personificado como una figura femenina. Nuevamente están presentes las características propuestas por Giddens que refieren a la idealización. Sin embargo, en este caso la cultura visual surrealista, particular de Dalí, influye en aspectos como la manera en la que están dibujados los personajes: con cuerpos más exagerados, o que aparecen desnudos en gran parte del cortometraje. Por lo tanto sí denota cierta sensualidad que termina siendo envuelta y absorbida por las representaciones sociales de amor romántico.

Tanto la otra mitad como la lucha por el amor, aluden una vez más al Mito del Andrógino de Platón, en el cual había seres que fueron divididos y se encuentran en la constante búsqueda de su mitad restante. En este mito, Platón menciona:

(...) cuando las dos mitades de un hombre doble, que se buscan sin cesar, llegan a encontrarse, experimentan en el acto el más violento amor, y no tienen otro deseo que el de unirse íntima é indisolublemente para volver á su primitivo estado. (Platón, s.f.)

Esta búsqueda desesperada entre los seres, es construida durante el corto a partir de lenguaje surrealista, particularmente retomando elementos de la obra de Dalí. Durante el cortometraje, las acciones descritas pueden interpretarse como que hay una búsqueda por parte de ella para llegar a su amor. En el camino hay un par de decepciones ya que a quienes encuentra no son

realmente su destino.

En este corpus, se aluden no sólo a elementos surrealistas, sino a elementos en la obra de Dalí. *Destino* (2003) comenzó su pre-producción en 1965, y para entonces Salvador Dalí ya estaba consolidado como un artista surrealista reconocido. Dentro de la obra de Dalí es común encontrar distintos referentes que aluden a la sexualidad, ubicados en espacios desérticos, pero en este cortometraje, los espacios desérticos son utilizados para mover y transformar a los personajes hasta que se encuentren el uno al otro.

Como ejemplo está una imagen presente en la mayoría de las obras de Dalí y en este cortometraje: los relojes y objetos derritiéndose como cera. Esto es evidente en la secuencia inicial del corto, titulada Recuerdo. En el cortometraje Ella sale de su postura y al mismo tiempo el reloj se derrite y deja un camino de cera que se enciende mientras se escurre, ella camina huyendo del rastro de cera.

Llega hacia otra estatua que asimila a un hombre, ella sonríe y se acerca a él para besarlo, antes de que toque los labios, el rostro del hombre se derrite como el reloj.

Figura 36

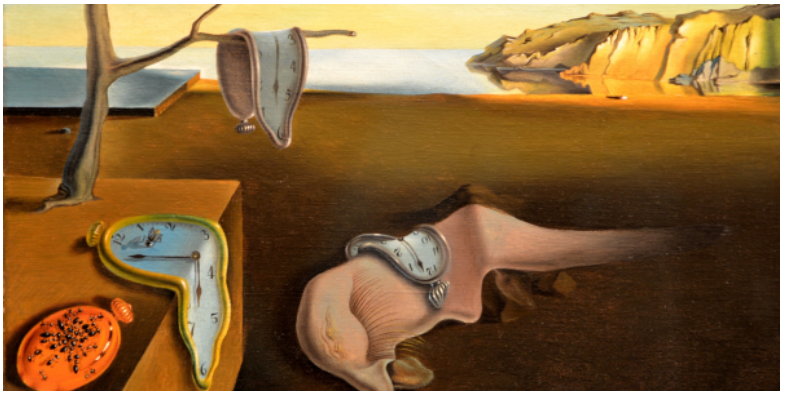
Relojes y cera

Nota. Fuente: *Destino* (2003). Dir. Dominique Monféry.

Los relojes, son protagonistas en una de las pinturas más icónicas de Dalí “La persistencia de la memoria”.

Figura 37

La persistencia de la memoria



Otro ejemplo está en la escena en la que Ella llega a la cima, hay unas figuras con ojos grandes y con un brazo que apunta y atraviesa la mitad del camino por el que ella pasa. Por lo tanto, su vestido se queda atorado en el dedo, ella lo pierde y termina desnuda. Se esconde dentro de un caracol que cae. El caracol cae con dirección a una bolsa con ojos, antes del impacto ella sale del caracol y baja nuevamente al desierto.

Figura 38

Observada

Nota. Fuente: *Destino* (2003). Dir. Dominique Monféry.

Dalí pintó ojos similares para la película Spellbound (1945) del director Alfred Hitchcock.

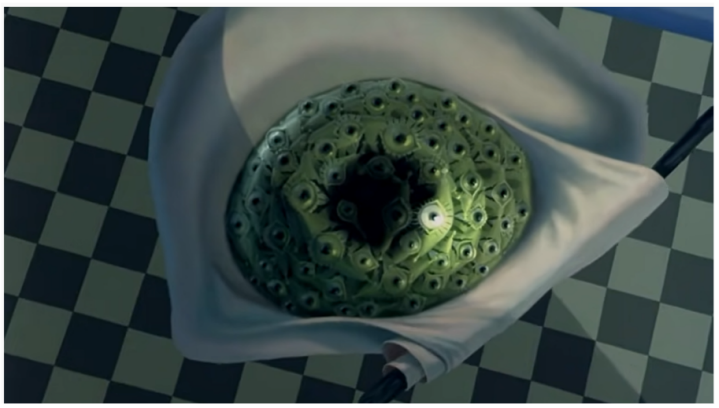
Figura 39

Escenografía de Spellbound

Otra imagen dentro del cortometraje, es este caracol cuya forma asimila un ojo que además contiene ojos dentro de lo que podría ser su iris.

Figura 40

Ojos



Nota. Fuente: *Destino* (2003). Dir. Dominique Monféry.

El fotograma anterior es similar a una fotografía que es parte de la exposición "Dalí, los ojos del surrealismo" presentada en Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson.

Figura 41

Ojos surrealistas

Estas referencias a las obras pictóricas de Dalí son las que dan cuenta de la iconografía del autor y del contexto en el que fue producido el cortometraje. Los rostros derritiéndose junto con los relojes, las referencias al tiempo, los ojos que observan a la protagonista, son la manera surrealista de presentar el viaje que Ella debe realizar hasta poder encontrar a su amado, y por fin llegar a su destino, el cual siempre estuvo ahí, en forma de estatua, esperando su inevitable llegada. Una vez finalizando su viaje, por fin podrá establecerse en un solo lugar, el cual ocupa dentro de él.

4.2.2. Cultura visual en In a heartbeat (2017)

Las fuentes consultadas en el presente trabajo *In a heartbeat* (2017) y *Destino* (2003) tienen una influencia directa de la cultura visual heredada de Disney. Como primer ejemplo está el caso del cortometraje *In a heartbeat* (2017) en el cual se identifican tres rasgos importantes: el CGI como género de animación, los rasgos característicos del *toon* y la noción de amor romántico heredada de Disney.

Tipo de animación: La estética del cortometraje, la cual pertenece al género CGI, llamada así por sus siglas en inglés Computer Generated Imagery fue popularizado por la productora cinematográfica Disney junto con Pixar. La combinación de los elementos animados con

toques realistas que contrastan con los movimientos de los personajes que rompen esta ilusión de realismo es conocida como pseudorealismo (Surman, 2003).

En *In a heartbeat* (2017) se mantienen rasgos de esta estética, tales como los ojos grandes, las pecas, la nariz pequeña y las expresiones faciales.

Figura 42

Anna

Nota. Fuente: Frozen (2014). Directores: Jennifer Lee, Chris Buck.

Figura 43

Sherwin apenado

Nota. Fuente: *In a heartbeat* (2017). Creadores: Beth David y Esteban Bravo.

Corazón toon: Otra influencia notable son los rasgos en cuanto a la estética y comportamiento del corazón. El corazón tiene ojos grandes con fondo blanco, una boca negra y sonriente, manos negras con cuatro dedos que simulan guantes. Esta descripción y su personalidad extrovertida hacen referencia a los looney tunes, específicamente a Bugs Bunny. Batkin (2016) menciona que una característica fundamental de Bugs (y de muchos otros personajes de los looney) es el comportamiento errático e impulsivo. Curiosamente los looney toones surgen como burla de las animaciones inocentes de Disney.

Figura 44

Bugs Bunny

Nota. Fuente: Looney Tunes. Creador: Tex Avery.

Figura 45

Corazón toon

Nota. Fuente: *In a heartbeat* (2017). Creadores: Beth David y Esteban Bravo.

Amor romántico de Disney: Como ya se revisó anteriormente, la construcción de amor

romántico está influenciada por un pensamiento amoroso (Esteban, 2011) que después contribuye a construir representaciones y símbolos bajo estas creencias. En el caso de este cortometraje, se observa claramente la influencia de los elementos de amor romántico ya mencionadas, sin embargo, también aborda una variable importante: la homosexualidad.

Si bien el amor romántico está establecido por definición como heterosexual, esto debido a la heternorma que se ha impuesto socialmente, en el cortometraje se retoman elementos de las representaciones del amor romántico; tales como el corazón antropomorfo, la representación de la otra mitad o el miedo del personaje principal (Sherwin) de que sus sentimientos románticos hacia Jonathan sean expuestos y todo lo que esto implica. Dentro del audiovisual analizado, esta representación vinculada al amor heterosexual se traspone con la finalidad de que sean representadas historias de amor homosexual.

Los creadores de este proyecto son dos jóvenes (Beth David y Esteban Bravo) quienes son abiertamente gay con su propuesta planeaban darle representación a historias homosexuales que no tuvieran carga sexual sino sentimental (Bravo, 2017). Por lo tanto los creadores del audiovisual se apoyan de la estética característica de las películas de niños, para enfatizar en la inocencia de sus personajes. Al hacer esto, se reinterpreta la noción de amor romántico que menciona Giddens, un amor desligado del sexo y enfocado a los sentimientos, tal como ocurre con los sentimientos de Sherwin ls cuáles se desbordan de su pecho; esta reinterpretación alude a modos de ver particulares característicos del momento de creación "Cada cultura tiene su propia visualidad, que se construye con la utilización de los diversos estilos que constituyen su tradición visual, surgida de la interpretación particular de la realidad." (Renobell, 2005).

Por lo tanto y como ya fue mencionado por los creadores, el cortometraje In a heartbeat (2017) está influenciado por las representaciones sociales del amor romántico estereotipado en la heteronorma y por la cultura visual de los audiovisuales de animación. Si bien la

temática homosexual viene de las intenciones directas de los autores, el hecho de que hoy en día se permita contar estos relatos es un referente de la situación cultural actual.

4.3. Conclusión del análisis comparativo

La comparativa anterior permite identificar cuáles son los rasgos en común que hay dentro de la trama y la cultura visual de los cortometrajes estudiados. Si bien es evidente que ambos fueron construidos con base en una estética característica a los cortometrajes de animación contemporáneos a sus respectivas épocas, las ideas centrales que retoman son provenientes de representaciones sociales de amor romántico.

Ambos relatos contienen elementos que aparentemente buscan revolucionar la concepción del amor romántico; mientras que *Destino* (2003) lo cuestiona desde el surrealismo, envolviéndolo en arquetipos creados por el propio Dalí, como el cledalismo, *In a heartbeat* (2017) se encarga de retar a la heteronorma al presentar una relación homosexual entre dos adolescentes. A pesar de que ambos cuestionan la estandarización del amor romántico desde sus trincheras, al hacerlo caen en reiteraciones de modelos antiguos.

La reproducción de estos modelos provenientes del amor cortés se deben a un un discurso de amor romántico concebido como ideología cultural, pero también son herencia de una cultura visual que si bien puede atribuirse principalmente a Disney, se encuentra presente en la mayoría de los relatos de género romántico.

5. Conclusiones generales

Para el apartado de conclusión de este trabajo, se menciona nuevamente la hipótesis sobre la cual parte esta investigación: A pesar de las diferencias contextuales, en los audiovisuales del corpus se siguen reproduciendo mitos de amor romántico. De tal forma que pueda establecerse la relación que tienen los contenidos audiovisuales con la construcción de significado (en este caso en códigos de amor romántico) y el reconocer el estándar de cómo se representan.

Tanto *Destino* (2003) como *In a heartbeat* (2017) son propuestas que cuestionan un esquema tradicional del amor romántico. Ambos presentan ideas novedosas sin embargo la idea central planteada en los cortometrajes no logra desprenderse de los orígenes de la conceptualización del amor romántico. Este fenómeno fue leído desde la teoría del núcleo central y los elementos periféricos, y la lectura arrojó que a pesar de que la manera de representar puede adecuarse al contexto social y a los intereses que rodean el contexto de producción, el núcleo central de las representaciones permanece casi intacto. A partir de los análisis realizados en el presente trabajo, se comprueba que la hipótesis es cierta.

Los recursos estéticos utilizados en los cortometrajes, tales como el surrealismo en *Destino* (2003) y el antropomorfismo en *In a heartbeat* (2017) (entre otros), no se encuentran dentro de los audiovisuales con el único objetivo de embellecer las imágenes en movimiento que se presentan en pantalla. Dichos recursos funcionan como herramientas para fortalecer diversos discursos sobre amor romántico y mantener el núcleo central sobre el cuál se construye una noción de amor romántico. A partir de esta noción, se construye y alimenta la cultura visual que hay en los audiovisuales de romance.

Como se mencionó en el capítulo anterior, en el presente trabajo se considera a Disney como un factor determinante en la cultura visual de ambos cortometrajes. En el caso de *Destino* (2003) Disney es su casa productora. En *In a heartbeat* (2017) es evidente la inspiración que

hay en el aspecto físico de los personajes, y varios de los personajes contemporáneos de Disney. Además de estas razones que pueden parecer obviedades, es importante considerar que Disney es de las principales productoras de contenido animado, y como ya se mencionó, la gran mayoría de su contenido tiene como premisa al amor romántico.

Sin embargo, a partir del trabajo realizado, se puede concluir que si bien Disney contribuye a la construcción de la cultura visual de romance, no es el origen. Como ya se mencionó en los análisis anteriores, los elementos que son repetidos a través de los años y que parecen atravesar y sobrevivir distintas corrientes estilísticas y movimientos sociales, son provenientes de una creencia cultural. A su vez, las creencias culturales son las que fueron conformadas a partir de las situaciones contextuales de las que surgen, como es el caso de amor cortés que si bien proviene de la intención de atravesar obstáculos para ganar a la doncella como trofeo, hoy en día se traduce a los conflictos que deben atravesar las parejas para poder estar juntas.

Mientras que dichas representaciones pueden parecer inofensivas, hay que tomar en cuenta las repercusiones que tienen en la vida cotidiana. Para esto se puede retomar a Falcón (2009) quien considera que la influencia de la ficción en la realidad es la que provoca a una idea errónea respecto a cómo son las relaciones amorosas en la realidad.

Otro teórico que es importante rescatar es Yela (2002). El autor enfoca sus estudios en individuos reales y aborda problemas de las relaciones de pareja desde una perspectiva psicológica y por lo tanto es de llamar la atención que algunas problemáticas que identifica y atribuye a los llamados “mitos de amor romántico” también se encuentran en los audiovisuales de romance pertenecientes al corpus.

Si bien el autor considera que estos mitos son producto de creencias culturales, también hay que tomar en cuenta cómo es que el género de romance influye directamente en la concepción del mismo. Por lo tanto, también se puede considerar que los mitos observados

por Yela fueron reforzados si no es que originados por las representaciones del amor romántico.

Se puede concluir que los cortometrajes estudiados contienen recursos estético-narrativos que fueron construidos a partir de una serie de elementos icónicos, históricos y contextuales correspondientes a lo que se conoce como amor romántico. Y si bien, la forma de presentar estos recursos puede cambiar de acuerdo a variables como el estilo, o la época, la idea que yace dentro de las historias narradas es la misma.

Estos rasgos comunes, ya sean mitos, características o núcleos centrales, evidentemente provienen de las prácticas observadas en la vida cotidiana. Si bien los cortometrajes y las ideas que transmiten son construidos a partir de elementos retomados de la cultura visual a la que pertenecen, al materializarse como relatos contribuyen a esta misma cultura visual y por consiguiente a la conceptualización de lo que es el amor romántico.

Esta investigación comenzó con la intención de identificar los elementos estructurales dentro de la construcción del amor romántico y cuáles son los rasgos en común que había en el corpus, también se incluyen algunas explicaciones de dichas construcciones. Mientras que al iniciar el proyecto no se consideraba el género como un elemento estructural, al finalizar el análisis se encuentra que las categorías de género son las que dictan la representación del comportamiento de los personajes. Esto resulta ser sumamente relevante, ya que como se mencionó en capítulos anteriores, de acuerdo al rol de género es como se realizan las prácticas dentro del amor romántico, especialmente si se recuerda que el amor cortés es su precursor. De acuerdo a cómo se conciben estas prácticas y el cómo se conciben los roles de género en la sociedad, es el cómo se representan en los audiovisuales estudiados.

Las representaciones sociales de amor romántico están construidas a partir de la cultura visual en la que están insertas, pero también por el conjunto de creencias que se tienen respecto al amor. A su vez, son atravesadas por construcciones sociales creadas alrededor del

género y los roles que se le acuñan a cada género, y por las distintas realidades a las que pertenecen.

Si en un periodo de más de cincuenta años, los núcleos centrales de estas representaciones sociales de amor romántico, aún se encuentran en los cortometrajes, se abren interrogantes sobre si algún día se destruirán estos núcleos y las creencias que los alimentan.

¿Desaparecerán realmente o adaptarán sus elementos para complacer y adaptar a los nuevos contextos? Si es que desaparecen ¿Cuáles serán los nuevos núcleos que se construirán para construir un amor romántico y cómo serán representados en nuevos audiovisuales?

Futuros estudios

En el presente trabajo se estudia un corpus de dos cortometrajes, y dentro de ellos es que se abstraen los rasgos comunes que corresponden a representaciones de amor romántico. Si bien dentro del trabajo se analiza la construcción de dichas representaciones, también se considera que los cortometrajes no fueron distribuidos de manera masiva.

Queda pendiente cuestionarse cómo es que se representa el amor romántico en otro tipo de medio dirigido a una audiencia masiva. Así como estudiar qué tanto de las cosas que se producen están contribuyendo con ideas erróneas sobre el amor romántico. ¿Qué tanto los espectadores y consumidores están conscientes de que este tipo de contenido es una exageración de las relaciones amorosas? ¿Cómo es que este tipo de producciones influyen en un contexto mexicano?

6. Referencias

Abric, J. (2001). *Prácticas sociales y representaciones*. Ediciones Coyoacán.

Abril, G. (2007). Análisis crítico de textos visuales. Mirar lo que nos mira. Editorial Síntesis.

Alpers, S. *El arte de describir*. Blume.

Basarte, A. Dumas, E. (2012) *Nueve ensayos sobre el amor y la cortesía en la edad media.* Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras.

Batkin, J. (2016). Rethinking the rabbit: revolution, identity and connection in Looney Tunes. *Animation Studies Online Journal*, *11*(1930-1928). http://eprints.lincoln.ac.uk/id/eprint/23285/

Beristáin, H. (2003). *Diccionario de retórica y poética.* Porrúa.

Bravo, E. David, B. (Directores). (2017) *In a heartbeat.* [Cortometraje]. Ringling College of Art and Design.

Bravo, E. David, B. (2017). *Quiénes están detrás de "In a Heartbeat", el corto de animación sobre el amor de dos niños homosexuales que se volvió viral en internet/Entrevistados por Lioman Lima.* BBC Mundo.

Castañeda, M. (2011). *La experiencia homosexual.* Paidós.

Dalí, S. (1931). *La persistencia de la memoria.* [Óleo]. Museo de Arte Moderna de Nueva York.

Dalí, S. (1948). *Los elefantes*. [Óleo]. Colección privada.

David, B. Bravo, E. (Directores). (2017). *In a heartbeat.* [Cortometraje].

Duby, G. (1992). El modelo cortés. Klapisch-Zuber (Ed.) En *La historia de las mujeres Tomo 2*. Taurus.

Durkheim, E. González, S. (2008). *Las formas elementales de la vida religiosa*. Alianza Editorial.

Esteban, M. (2011). *Crítica del pensamiento amoroso.* Bellaterra.

Esteban, M. (2013). *Antropología Del Cuerpo: Género, Itinerarios Corporales, Identidad Y Cambio*. Barcelona, Bellaterra, D.L, 2013.

Falcón Díaz-Aguado, Laia. (2009). "¿Cómo tengo que ser para que me quieras? La construcción del enamoramiento en los relatos cinematográficos: propuesta de un modelo de alfabetización audiovisual para la prevención de la violencia de género", *Revista de Estudios de Juventud*, (9), 65-81.

Ferrer, V. Bosch, E. Navarro, C. (2019). Los mitos románticos en España. *Boletín de psicología*. 7-31.

Foster, D. W. (2001). Consideraciones sobre el estudio de la heteronormatividad en la literatura latinoamericana. *Letras*, *22*, 49–53. https://doi.org/10.5902/2176148511823

Giddens, A. (1992). La transformación de la intimidad: sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas. Cátedra.

Giménez, F. (2010). Más allá de la desnudez: figuras de lo neutro, lo explícito y lo abyecto en la visualidad contemporánea. En Muñiz, E. (Coord.). *Disciplinas y prácticas corporales. Una mirada a las sociedades contemporáneas*. Anthropos/UAM-A.

Ginzburg, C. (1999). *Mitos, emblemas e indicios: Morfología e historia.* Gedisa editorial.

Gómez Suárez, Águeda. 2010. Los sistemas sexo-género en distintas sociedades: modelos analógicos y digitales. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas* (Reis), (130), pp. 61-96.

Hernández, A. (2021). Una visibilización lésbica-bisexual desde las organizaciones creadas para la comunidad LGBT en México. [Tesis de licenciatura, Universidad Autónoma Metropolitana. Unidad Xochimilco]. https://repositorio.xoc.uam.mx/jspui/handle/123456789/23263

investigación en el campo del arte. 17(31), 80-97. https://doi.org/10.14483/21450706.18692

Jiménez Arrazquito, A. (2020, November 24). *Discursos sobre la homosexualidad masculina en el cine mexicano (2000 – 2019)*. Www.tesisenred.net. https://www.tesisenred.net/handle/10803/671172#page=4

Llarena González, A. (1993). Romanticismo y cuenta nueva: (notas para la construcción de un amor surrealista). *Revista de Filología de La Universidad de La Laguna [ISSN 0212-4130] (12), P. 181-190.* http://hdl.handle.net/10553/59581

Mcdowell, L. (2000). *Género, identidad y lugar : un estudio de las geografías feministas*. Cátedra.

Mónfery, D. (Director). (2003). *Destino*. [Cortometraje]. Walt Disney Pictures.

Monleón Oliva, Vicente (2022). Amor romántico en películas Disney. *Calle 14.*

Núñez, G. (1997). Deconstruyendo la homofobia. Una lectura política del erotismo. En *Género y Violencia* (pp. 71–96). El Colegio de Sonora, Unidad de Promoción Voluntaria de la Secretaría de Salud del Estado de Sonora.

Platón. (2017). *El banquete.* CreateSpace Independent Publishing Platform.

Rose, G. (2016). Metodologías visuales. Una introducción a la investigación con metodologías visuales. CENDEAC. Capítulo 1.

Salcedo, M. (1970). El antropomorfismo como herramienta de divulgación científica por televisión: estudio de "El Hombre y la Tierra." *Communication & Society*, *24*(1), 219–246. https://doi.org/10.15581/003.24.36229

Salinas, J. (2023). Una Erótica Al Servicio De La Crítica De La Modernidad. Los Rostros Ocultos De Salvador Dali. *Transcultural Journal of Humanities and Social Sciences*, 3(4), 272-279. doi: 10.21608/tjhss.2023.282652.

Surman, D. (2003). CGI Animation: Pseudorealism, Perception and Possible Worlds. *MA diss., University of Warwick*.

Velasco, E.(25 y 27 de septiembre de 2014).*La tradición de las rupturas en las literaturas hispánicas.* [Ponencia presentada]. Dalí novelista. IX Coloquio Internacional de Estudios Hispánicos y en el II Encuentro de Jóvenes Hispanistas. Universidad Eötvös Loránd de Budapest, Hungría.

Vich, V. (2014). Desculturizar la cultura. La gestión cultural como forma de acción política. Siglo XXI.

Yela, C. (2003). La otra cara del amor: mitos, paradojas y problemas. *Encuentros en la Psicología Social,* 1 (2), 263-267

7. Anexos

7.1 Instrumento de análisis

La construcción del amor romántico y la cultura visual en el cortometraje de animación

Título:
Director:
Año:
Duración:

	Categorías descriptivas			**Categorías analíticas**	
No.	Time in/Time Out	Título escena	Descripción de escena	Núcleo central	Elementos periféricos

Nota: Matriz de categorías diseñada por Alejandro Jiménez (2020) basada en la metodología de Cassetti y Di Chio (1991). Con adaptaciones que corresponden a los argumentos planteados al inicio de este escrito.