

# Hacerlas distintas para siempre: Princesas de la tradición literaria en Walt Disney Animation Studios (1937-2016)

Trabajo de Grado presentado por  
Jorge Francisco Mestre Acuña

Dirigida por el profesor,  
Oscar Saldarriaga Vélez

Para optar por el título de Historiador  
Pontificia Universidad Javeriana

2017

# Índice

## Table des matières

Índice .....	ii
Agradecimientos .....	v
<b>I. Preguntar: Disney, las princesas y la propuesta histórica. ....</b>	<b>1</b>
Los periodos.....	7
La princesa según Disney .....	10
<b>II. Legar: rastrear los ecos de la tradición. ....</b>	<b>13</b>
Versión y tradición: la historicidad de los eslabones y la cadena.....	16
Una breve nota sobre la voz femenina en la tradición oral en que muchos cuentos se basan .....	21
Francia, 1697-1757: el movimiento que comienza esta historia. ....	25
Alemania, 1812-1857: entre la filología y la mediación editorial.....	31
Dinamarca, 1805-1875: Inventar el cuento de hadas y la respuesta a ¿cuál es el extraño papel de Las mil y una noches en este relato? .....	36
Para concluir: encadenar a Disney.....	42
<b>III. Apropiar: crear los destinos de las princesas. ....</b>	<b>45</b>
Autor y lectura: la adaptación como malinterpretación .....	47
Mujeres que esperan: temas y personajes del corpus literario.....	51
Mujeres que buscan hombres (1937-1959) .....	58
Mujeres que buscan otra vida (1989-1998).....	68
Mujeres que se buscan a sí mismas (2009-2016) .....	79
Guionistas y lectoras que se leen a sí mismas .....	87
Para concluir: La lectura y la captura del significado. ....	93
<b>IV. Epílogo: ¿Por qué el concepto de canon y la historia de la princesa nos ayuda a entender la necesidad de ser representado en él? .....</b>	<b>96</b>
<b>Filmografía .....</b>	<b>101</b>
Detrás de cámaras citados.....	103
Otros audiovisuales.....	103
<b>Prensa citada .....</b>	<b>103</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>107</b>
<b>Anexos.....</b>	<b>113</b>
Consolidados de las películas del género de princesas de Disney. ....	113
Consolidado de la evolución actancial de la princesa en el corpus literario. ....	114
Consolidado de la evolución actancial de la princesa en el corpus Disney (animadas). ....	115

Ilustraciones:

<b>Ilustración 1:</b> relaciones y tradición <i>internas</i> o <i>endógenas</i> al corpus de cuentos de hadas de las princesas. ....	15
<b>Ilustración 2:</b> El sistema integral de los ecos de la tradición. ....	44
<b>Ilustración 3:</b> Primer ejemplo de tweet de la Campaña #GiveElsaAGirlfriend citado en "#GiveElsaAGirlfriend in Frozen 2 Asks New Twitter Campaign." Washington Post, May. 3, 2016. ....	91
<b>Ilustración 4:</b> Segundo ejemplo de tweet de la Campaña #GiveElsaAGirlfriend citado en "#GiveElsaAGirlfriend in Frozen 2 Asks New Twitter Campaign." Washington Post, May. 3, 2016. ....	91

Tablas:

<b>Tableau 1:</b> Películas de princesas de Disney basadas en un cuento de hadas y su relato original. ....	13
<b>Tabla 2:</b> Mujeres que se buscan a sí mismas y la temática de la metamorfosis en relación al adyuvante. ....	85

*A mis padres, Patricia y Eduardo,  
por el tiempo, el valor y el saber;  
y a Fernanda, de quien no se ha  
contado aún el cuento.*

\* \* \*

*A Soe, quien me encontró en el bosque  
para llevarme a jugar con los lobos  
y traerme de regreso del reino de las nieves.*

## Agradecimientos

Este trabajo no hubiera sido posible sin la ayuda y participación de muchas personas con quienes hoy me siento en deuda. En primer lugar, a mis dos padres, sin los cuales el ánimo y la paciencia hubieran faltado demasiadas veces; por su amor y constancia les estoy infinitamente agradecido. En segundo lugar, he de agradecer con respeto y admiración a quien por vez primera pensó que era posible esta investigación y me impulsó en esta travesía histórica: mi director, Óscar Saldarriaga. Sin su experiencia y mística capacidad para guiar la investigación, el trabajo de archivo y la preparación teórica, este texto no habría podido llegar a su final. En tercer lugar, a Carlos Arturo López por su generosa lectura, consejos y siempre desafiante crítica. A Giovana Suárez por su orientación en el campo del género. También a Juan Diego Ocampo, Paula Quintero y Ángela Suárez por las interminables horas de conversación sobre el tema y sus sugerencias. A Juan Pablo Fuquen, Roberto Hinestrosa y Marialía Lucio por sus opiniones. A Javier Sánchez, a Socorro Monje, Lili Monje, Norma Volosin y sus hijas e hijos, Luisa Cubillos, Mona Monje y Juanita Barreto entre tantos amigos que de forma directa o indirecta me prestaron consuelo, ánimo y café en las horas difíciles.

Sin embargo, antes que todos ellos, por su ayuda invaluable, un agradecimiento único y especial a Soe Sánchez por su constante compañía, amor, comprensión y asistencia en la obtención del material, los libros y las ideas. Sin tu presencia todo esto habría sido imposible. Este trabajo es tuyo, negra.

*Pues bien, comencemos. Cuando lleguemos al final de este cuento, sabremos algo más de lo que ahora sabemos.*

Hans Christian Andersen, *La Reina de las Nieves*.<sup>1</sup>

*Abandonemos el fracasado intento de «entender» un poema como una entidad por sí mismo. Emprendamos en su lugar, la búsqueda del aprendizaje de la lectura de un poema como una malinterpretación deliberada del poeta, como poeta, de un poema precursor o de la poesía en general.*

Harold Bloom, *La ansiedad de la influencia*.<sup>2</sup>

*INDUCCION. El ser amado es deseado porque otro u otros han mostrado al sujeto que es deseable: por especial que sea, el deseo amoroso se descubre por inducción. [...] La cultura de masas es máquina de mostrar el deseo: he aquí lo que debe interesarte, dice, como si adivinara que los hombres son incapaces de encontrar por sí solos qué desear.*

Roland Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso*.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Hans Christian Andersen, *Los Cuentos De Hans Christian Andersen*, ed. Noel Daniel (Colonia: Taschen, 2013), 130.

<sup>2</sup> Harold Bloom, «Clinamen o equívoco poético» en *La Ansiedad de la Influencia*. (Madrid: Mínima Trotta, 2009), 91.

<sup>3</sup> Roland Barthes, «“Muéstrame a quién desear”» en *Fragmentos de un discurso amoroso*. (México D.F.; Madrid: Siglo XXI, 1993), 116.

## I. Preguntar: Disney, las princesas y la propuesta histórica.

Walt Disney Studios y más tarde Walt Disney Animation Studios fueron y son hoy el centro de uno de los diez conglomerados del entretenimiento más grandes del mundo, The Walt Disney Company.<sup>4</sup> Uno de sus sellos son, sin lugar a dudas, las películas de princesas que dieron origen a la marca Princesas Disney, responsable de varios cientos de millones de dólares al año en ganancias.<sup>5</sup> Gracias a su impacto comercial, la versión Disney de estos relatos se impone siempre como referente público.

Este es, al mismo tiempo, el problema con Disney, pues su huella en el mundo gracias a una distribución de alcances globales les permite a sus películas ser la versión más visible de los cuentos de hadas que narran. De hecho, Jack Zipes –literato, historiador y traductor

---

<sup>4</sup> Con cifras de mayo de 2016, Forbes indicaba que Disney era la octava de las compañías más valiosas del mundo con un valor total de 169,3 billones de dólares y la única entre las diez primeras perteneciente al sector del entretenimiento. Para dar idea de la preponderancia en términos de competencia, en el mismo ranking ESPN (del cual Disney es el mayor accionista, dicho sea de paso) la sigue en el #31 y FOX en el #51. Y en la categoría “ocio” [leisure] del mismo ranking, el siguiente contendiente es Lego en el #86 de las cien primeras. El ranking de Vault, la situaba como la compañía #1 del entretenimiento del mundo por tres años consecutivos entre 2014-2016. "Walt Disney on the Forbes Global 2000 List." . Accessed May 20, 2017. <https://www.forbes.com/companies/walt-disney/>. ; "The World's most Valuable Brands." . Accessed May 1, 2017. <https://www.forbes.com/powerful-brands/list/>. ; "Best Media and Entertainment Companies to Work for | Vault.Com." . Accessed May 1, 2017. <http://www.vault.com/company-rankings/consumer-services/best-media-entertainment-companies/>.

<sup>5</sup> Según Variety, para el año 2013, Princesas Disney era la franquicia de entretenimiento más valiosa del mundo. En el segundo trimestre del año 2011 produjo más de 685 millones según The Wall Street Journal. Ethan Smith. "Disney Products Chief Quits." *Wall Street Journal*, Sep. 7, 2011. <https://www.wsj.com/articles/SB10001424053111903648204576554941270889806>. Graser, Marc. "With Star Wars and Princesses, Disney Now has Six of the Top 10 Licensed Franchises." *Variety*, Jun. 18, 2013. <http://variety.com/2013/biz/news/disney-star-wars-princesses-licensing-1200498040/>.

del campo del fairy tale— encabezó la producción de la publicación *Fairy-Tale Films Beyond Disney: International Perspectives*, para intentar debatirle la versión “definitiva” a Disney, al dar nueva visibilidad a otras producciones cinematográficas.<sup>6</sup> Como indica Chris Pallant, historiador: «For Jack Zipes, what is most worrying about the Studio’s use of the fairy tale is the ability of Disney’s signature to obfuscate such names as Charles Perrault, the Brothers Grimm, Hans Christian Andersen and Carlo Collodi».<sup>7</sup> No obstante, si el cuento de hadas es siempre material ajeno, fruto de parcela vecina legado por la tradición, ¿no es totalmente legítimo lo que Disney hace? Por más que nos produzca terror e ira, la respuesta es sí. Disney puede producir películas con base en prácticamente cualquier tradición oral, literaria, o mítica, y nos vemos bastante impotentes frente su agencia. Entonces, ¿cómo plantear de nuevo el problema de su versión?

Jack Zipes, en su repudio a la productora cinematográfica, clamó a finales del siglo pasado que Disney lo único que ha sabido hacer es edulcorar, lavar, limpiar, amputar los cuentos de hadas.<sup>8</sup> En la introducción al libro ya mencionado, Zipes afirma que en términos de relato podrían emparentarse *Blancanieves* (1937) y *Frozen* (2013) debido a que son la primera y la última película producidas bajo la égida de una fórmula cinematográfica que mantiene una empatía por aristocráticas chicas-Barbie en un escenario fílmico repetido una y otra vez.<sup>9</sup> Además, entre 1995 y 2015, Zipes mantiene dos ideas en sus textos: primero, que no se ha dejado la fórmula porque el interés de Disney es únicamente el de entretener y no el de dar profundidad al significado; segundo, que Disney sigue siendo impecable en lo visual, lo técnico y en la animación con lo cual se gana siempre la audiencia. Los episodios que Zipes afirma que constituyen la fórmula de Disney son: «1. Traumatic and Unfortunate

---

<sup>6</sup> Jack Zipes, Pauline Greenhill, and Kendra Magnus-Johnston ed. *Fairy-Tale Films Beyond Disney: International Perspectives*. (New York: Routledge, 2016).

<sup>7</sup> Chris Pallant, *Demystifying Disney: A History of Disney Feature Animation*. (London; New York: Continuum International, 2011), 37.

<sup>8</sup> Zipes, «Breaking the Disney Spell», en Maria Tatar *The Classic Fairy Tales Texts, Criticism*. (New York; London: W. W. Norton & Company, 1999), 352. El artículo originalmente fue parte del libro clásico. *From Mouse to Mermaid: The politics of film, gender and culture*. (Bloomington: Indiana University Press, 1995).

<sup>9</sup> Zipes, *Fairy-Tale Films Beyond Disney: International Perspectives*, 7-11.



Incidents», «2. Song of Woe and Joy», «3. Banishment and Isolation», «4. Quest, Conflicts and Comic Relief», «5. Peripetia», «6. Miraculous Resolution».<sup>10</sup>

Si bien puede ser que, como hipótesis, estos sean siempre los pasos narrativos mediante los cuales Disney narra sus historias, esto no implicaría necesariamente un empobrecimiento de los relatos que la compañía narra y, por lo contrario, sí empobrece la diversidad de estos que la perspectiva histórica muestra en otros autores como Amy M. Davis. Según comprueba esta autora en su tesis doctoral publicada como *Good Girls and Wicked Witches: Changing representations of Women in Disney's feature animation, 1936-2005* la historia de la productora cinematográfica y de su evolución narrativa muestran que Disney no tiene una homogeneidad continua ni en términos de relato, ni en términos de personaje.<sup>11</sup> Las representaciones femeninas (como las masculinas) han cambiado según los tiempos y los públicos y por lo tanto no podríamos decir que Disney siempre ha narrado lo mismo y del mismo modo.

Sin embargo, el problema no parece tan rápidamente diagnosticable. Tanto a Jack Zipes como a Amy Davis les ha faltado revisar las deudas que muchos de los relatos de Disney deben a la tradición del cuento de hadas, más allá de que la compañía empobrezca la herencia o no. Esto debido a que han bebido y partido de este legado para crear las narrativas cinematográficas que hoy son representativas de la compañía.

Los films que dan origen y son parte de la marca Princesas son un ejemplo claro de este proceso creativo en el cual rasgos del pasado son apropiados, conservados o suprimidos por la adaptación al cine. Además, estas películas dan cuenta del cambio que históricamente ha vivido la compañía Disney en más de ochenta años de producción, pues están repartidas en tres generaciones correspondientes a periodos diferentes de dirección de la productora. Las primeras, *Blancanieves y los siete enanitos* (1937), *la Cenicienta* (1950) y *La Bella Durmiente* (1959), fueron producidas durante la dirección de Walter Elías Disney, fundador de la compañía; las segundas, *La Sirenita* (1989), *La Bella y la Bestia* (1991), *Aladdin* (1992), *Pocahontas* (1995) y *Mulán* (1998), bajo la dirección del llamado “Disney Team”,

---

<sup>10</sup> Zipes, *Fairy-Tale Films Beyond Disney*, Ibídem.

<sup>11</sup> Amy M. Davis, *Good Girls and Wicked Witches: Changing representations of Women in Disney's Feature Animation, 1936-2005*. (Londres: John Libbey P, 2011) Kindle edition. Debido al formato Kindle en el cual se realizó la lectura, se citarán no las páginas sino las “posiciones”.

encabezado por Michael Eisner. Las últimas y contemporáneas, *La Princesa y el Sapo* (2009), *Enredados* (2010), *Valiente [Brave]* (2012), *Frozen* (2013) y *Moana* (2016) han sido producidas por el actual presidente de the Disney Company, Bob Iger. Además, durante estos tres periodos las figuras centrales en la dirección de la seccional de cine (primero, Walt Disney Studios y actualmente Pixar y Walt Disney Animation Studios) han variado siendo para el primer periodo el propio Walt Disney, para el segundo Jeffrey Katzenberg y para el último John Lasseter.

De modo que tenemos tres ejes de análisis cruzados: primero, una productora cinematográfica que parece hurtar la visibilidad a otras versiones, mejores y más ricas según Zipes, de los cuentos de hadas en que se basan; segundo, unas películas que dan testimonio del proceso de apropiación y adaptación mediante el cual los relatos han pasado de lo literario al cine animado de forma diferente según los periodos; tercero, un producto (las princesas) que, siguiendo lo propuesto por Amy Davis, evidencia el cambio que las mujeres y el público han vivido en los Estados Unidos a lo largo de décadas. En otras palabras, el presente estudio se dispone a responder a tres cuestiones diferentes y cruzadas: ¿El tipo de apropiación que Disney hace en sus films es realmente un hurto, una apropiación empobrecedora e infiel de la tradición? ¿El proceso de apropiación narrativa del cuento de hadas anterior es siempre la misma operación? ¿A qué cambio obedece la transformación de las princesas de Disney en tanto representación femenina condicionada por la autoría y por la demanda?

Responderemos a estas preguntas en dos momentos: en primer lugar, al abordar la temática de la tradición en la cual Disney se ha basado y, en segundo lugar, la construcción del personaje femenino, comparando los cuentos y las películas, su producción y contexto. Para el primer momento, en el capítulo “Legar”, visitaremos el proceder creativo de los escritores en que Disney se basó desde estudios anteriores sobre cada uno de ellos y revisaremos tanto las intenciones autorales como los contextos de producción que marcaron la forma de sus relatos. Para el segundo momento, en el capítulo “Apropiar”, analizaremos los personajes femeninos en clave semántica para dar cuenta de su cambio a lo largo del tiempo y revisaremos los planteamientos de estudios anteriores sobre el tema de la representación femenina que allí se construye.<sup>12</sup> Este último capítulo busca tres cosas más:

---

<sup>12</sup> De los esfuerzos interpretativos llevados a cabo hasta hoy, son clásicos y serán las bases de nuestro trabajo, los textos Elizabeth Bell, Lynda Haas, y Laura Sells, *From Mouse to Mermaid: The politics of film, gender*

dar cuenta de la polisemia de estos relatos, evidenciar las diferencias autorales que existen entre los periodos y amplificar la historiografía sobre la representación femenina en Disney, pues las princesas más recientes siguen sin ser objeto de un estudio sistemático que dé cuenta de su producción, propuesta y relación con el público que las consume.

En términos teóricos, el presente trabajo se apoya en cuatro conceptos claves que serán utilizados a lo largo del texto a medida que el análisis lo requiera. Para el trabajo analítico de los cuentos y las películas se ha escogido la propuesta semántica de los “actantes” del lingüista Algirdas Julien Greimas que permite entender los elementos narrativos puestos en juego en un relato como funciones/posiciones a desempeñar por los personajes. Con esto podremos ver cómo evolucionan los lugares que ocupan las princesas y sus elencos a lo largo de este proceso histórico.<sup>13</sup> Para el trabajo de contextos, la categoría de “situación del relato” o, más corto, “situación” de Roland Barthes servirá para entender de qué manera elementos propios del momento histórico afectan la forma y la construcción de cada relato.<sup>14</sup> Para el trabajo de apropiación de los relatos, el concepto de “mala lectura” o “mala interpretación” de Harold Bloom –como metáfora y tropo– servirá para evidenciar el ejercicio interpretativo y creativo de producción, dado que nuestra intención no es la de evidenciar el proceso de *storyboarding* o escritura de los guiones, propio de la historiografía del cine, sino el acto creativo de producir un estilo propio, una autoría auténtica en la versión del cuento resultante.<sup>15</sup> Por último, para el análisis de la relación con el público y su influencia sobre la forma final de los relatos –en particular en el periodo contemporáneo– la categoría de “mediación” propuesta por Jesús Martín Barbero ayudará a entender de qué manera las películas de Disney y sus precursores literarios dialogan con sus consumidores para lograr triunfar en el mercado.<sup>16</sup>

---

*and culture*. (Bloomington: Indiana University Press, 1995). Y la edición dedicada a este tema de la revista *Women's Studies in Communication*, vol.19, n°2 (1996).

<sup>13</sup> Algirdas Julien Greimas, *Semántica Estructural: Investigación Metodológica*. (Madrid: Gredos, 1976), 263-294.

<sup>14</sup> Roland Barthes, «Introducción al análisis estructural del relato» en Roland Barthes, Algirdas Julien Greimas, Claude Bremond, et. al. *Análisis Estructural Del Relato. Comunicaciones*. (Buenos Aires: Tiempo contemporáneo, 1974), 36-38.

<sup>15</sup> Harold Bloom, *La Ansiedad de la influencia*. (Madrid: Minima Trotta, 2009), 26, 55-58, 69.

<sup>16</sup> Jesús Martín Barbero, *De los medios a las mediaciones: Comunicación, Cultura y Hegemonía*. (México: Gustavo Gili, 1987), 101-135.

En nuestro análisis trabajaremos muy de cerca de los estudios de género, en particular desde la orilla del feminismo. A este respecto, el texto de Joan Scott “Gender: a useful category of historical analysis” resulta esclarecedor, pues, plantea que:

As a constitutive element of social relationships based on perceived differences between the sexes, gender involves four interrelated elements: first, culturally available symbols that evoke multiple (and often contradictory) representations, Eve and Mary as symbols of woman, for example, in the Western Christian tradition but also, myths of light and dark, purification and pollution, innocence and corruption. For historians, the interesting questions are: Which symbolic representations are invoked, how, and in what contexts? Second, normative concepts that set forth interpretations of the meanings of the symbols, that attempt to limit and contain their metaphoric possibilities.<sup>17</sup>

Con esto, Scott plantea que una de las dimensiones de trabajo en los estudios de género en historia es la de identificar los símbolos que lo representan para entender de qué maneras son presentados, traídos a colación, contruidos y significados por los seres humanos en contextos específicos. El presente estudio se ubica dentro de esta perspectiva y trabaja con bibliografía de este tipo tanto en el análisis de los cuentos literarios como en el de los films.

Por último, el análisis que presentamos se ubica dentro de la línea de trabajo de Amy M. Davis y de Chris Pallant, historiadores norteamericanos, ambos con tesis doctorales publicadas sobre la historia de las realizaciones de Disney. La primera elabora una historia de las representaciones femeninas dentro de las películas de la productora teniendo por contexto comparativo la producción de Hollywood y la recepción entre 1936 y 2005; este trabajo busca complementar su propuesta en dos sentidos: primero, al ilustrar la deuda con la tradición y, segundo, llevando la periodización hasta 2016 al abarcar, desde el objeto de las princesas, las últimas protagonistas animadas hechas por la compañía.<sup>18</sup> El segundo autor

---

<sup>17</sup> Joan W. Scott, «Gender: a useful category of historical analysis» en *Feminism and History*. (Oxford; New York: Oxford University Press, 1996), 168. Los otros dos elementos de la definición de género de Scott es decir las “instituciones sociales” y la “experiencia subjetiva” no interpelan el presente trabajo pues nos centramos en el devenir histórico de un personaje y su relación con la recepción u otros contextos en los cuales se define una orientación interpretativa. No entramos ni en la esfera de los hábitos ni normas sociales (entre otras instituciones) ni en el ámbito de la experiencia personal respecto del género.

<sup>18</sup> El presente estudio utiliza el concepto de representación en un sentido que comprende que la película y el cuento presentan princesas que no *representan* princesas reales o de la vida real, no son evocaciones de las hijas de las monarquías. En este sentido no se trata de una representación. Se podría afirmar que lo es en la medida que son mujeres y que evocan una idea de lo femenino en distintas épocas. Sin embargo, se ha preferido (en el abordaje textual que se desarrolla aquí) la opción semántica de entender que, dentro del universo narrativo, la dimensión de atribuciones de los actantes contiene un eje semántico de género asociado

construye un análisis sistemático de la historia de Disney teniendo por contexto y proceso de fondo la historia de la animación en Norteamérica. Tiene la virtud, y en esto nos apoyamos, de reconstruir la historia corporativa de The Disney Company en lo que respecta a cine de forma completa y clara.

Así, pues, es pertinente introducir los dos elementos que nos falta presentar en esta introducción: primero, los periodos que trabajaremos de Disney como productora cinematográfica y, segundo, lo que hoy se entiende por princesa según The Disney Company. Con esto, queda claro que las preguntas hechas serán constestadas gracias al seguimiento de un proceso histórico (la evolución de la princesa como personaje) conectado con contextos diversos y, por lo tanto, testimonio de que la historia de estas narraciones nos habla de sus autores, sus intereses, públicos y periodos, de modos que permiten comprender cómo la literatura y el cine participan hoy de la producción y apropiación del género y de la tradición/herencia cultural.

## LOS PERIODOS

La historia de Disney tiene tres periodos de gloria y éxito: 1950-1967, 1989-1999 y el presente iniciado en 2009 y que llega hasta hoy.<sup>19</sup> La historia de la compañía inicia con *Blancanieves* (1937), un éxito extraordinario y un tanto aislado, celebrado especialmente por sus avances técnicos que la hicieron un hito en la cinematografía en su época (la cámara multiplano es sin duda el mayor aporte, tanto como la perfección en color y la introducción del sonido al largometraje animado).<sup>20</sup> Desde entonces Disney entró en un periodo de estancamiento económico del que salió gracias a la realización de otra película de princesas

---

a otros elementos como forma del cuerpo, tipo de agencia, deseos, etc. susceptibles de producir un reconocimiento o identificación por parte de un lector o espectador. Todos estos elementos serán desarrollados en los capítulos a seguir.

<sup>19</sup> Indican Pallant y Davis que antes de la realización de *Blancanieves*, como de *Cenicienta*, Walter Elías Disney tuvo problemas financieros debidos a la crisis económica de los años 30 y a la posguerra. Igualmente señalan que, a finales de los sesenta con la muerte de Walt, The Disney Co. vivió años complicados que estuvieron a punto de llevar a la quiebra o venta de la compañía. Finalmente, los primeros años del siglo XXI, Michael Eisner sufrió años difíciles que llevaron a su salida y reemplazo por Robert Iger. Davis, *Good Girls and Wicked Witches*, posiciones 1642-1692; 1874-1884; 2993-3099. Pallant, *Demystifying Disney*, 38, 77-86, 95.

<sup>20</sup> Pallant, *Demystifying Disney*, 17-31, 39-44.

en 1950, la cinta favorita del tío Walt, *Cenicienta*.<sup>21</sup> Desde entonces el patrón se ha repetido: en 1989, *la Sirenita* y en 2009 *la Princesa y el Sapo*.<sup>22</sup> Solo con esto ya vemos que las películas que nos atañen han sido elementos vertebrales de la historia y del sostenimiento de la empresa. La apropiación de cuentos de hadas en la producción de films de princesas ha sido pues, fundacional y una marca del inicio de periodos importantes. ¿De qué periodos se trata y qué características los marcan?

El periodo de Walter Elías Disney en la dirección de la compañía hasta su muerte en 1966 es el más largo de todos los que trabajaremos. Desde la invención de Mickey Mouse alrededor de 1928 hasta su fallecimiento, se caracterizó por: primero, una preocupación constante por el desarrollo tecnológico en competencia con otros estudios como la Warner; segundo, un interés marcado por el control sobre la propiedad y el nombre de la compañía llegando a disputas complicadas con sus directores de animación o socios en temas de derechos de autor; tercero, una búsqueda constante de diversificación empresarial con ejemplos como el desarrollo de las ramas editoriales, de producción de mercancía y el proyecto del primer parque en Florida.

En cuanto a términos cinematográficos, el gran avance de Walt fue ser el realizador del primer largometraje animado a color y con sonido con *Blancanieves y los siete enanitos* (1937).<sup>23</sup> En términos de relato, la mayoría de sus films fueron adaptaciones de clásicos como los cuentos de los hermanos Grimm, *Alicia en el país de las Maravillas* de Lewis Carroll y *El libro de la selva* de Rudyard Kipling, entre otros. Dos producciones de carácter más experimental marcan el periodo: *Fantasia* (1940) y *Destino*, trabajo inacabado realizado en colaboración con Salvador Dalí y poco conocido hoy.<sup>24</sup> El estilo que caracterizó la animación de los largometrajes, según Chris Pallant, fue el del “hiperrealismo”, propuesta contradictoria pues utiliza los medios de la animación (que permitiría separarse del cine en acción real que

---

<sup>21</sup> *De los Harapos a las Riquezas*, detrás de cámaras. Material especial incluido en el DVD edición especial de la *Cenicienta*. Disney: 2012.

<sup>22</sup> Pallant, *Demystifying Disney*, 89, 111.

<sup>23</sup> Todo lo anteriormente mencionado se encuentra en Pallant, «A history of innovation?» y «Disney-Formalism» en *Demystifying Disney*, 14-31, 35-54.

<sup>24</sup> Pallant, «Destino» en *Demystifying Disney*, 54-68.

muestra las personas y las cosas como se pueden ver) para recrear la apariencia de las cosas reales.<sup>25</sup>

Después de la muerte de Walt y del riesgo inmenso que tuvo la empresa de quebrar, en particular la seccional de cine (Disney Pictures), una enorme inversión de los hermanos Bass salvó la productora y les permitió adquirir el 25% de la empresa. Así, se hicieron con el control de the Disney Company y contrataron a Michael Eisner, Frank Wells como CEO y *chairman* respectivamente y a Jeffrey Katzenberg para cine, entre otros. “The Disney Team” como se le conoció mediáticamente a este equipo tuvo por misión revitalizar una compañía en decadencia.<sup>26</sup> Su gran legado fue pulir el modelo sinérgico de producción y expandir las operaciones de Disney a escala global con la apertura de parques nuevos en Estados Unidos y en otros países, además de introducir la informática dentro de las técnicas de animación utilizadas. Katzenberg y Eisner crearon marcas como los «Clásicos de Disney» y lograron un sueño que Walt nunca logró: producir un largometraje animado al año. El Disney Team amplió temáticamente el tipo de relatos narrados: regresó a la adaptación, esta vez, de clásicos de la literatura universal como *Hamlet*, *Las mil y una noches*, y *Tarzán* entre otros. Además, lograron ampliar la oferta con éxito gracias a un nuevo énfasis en las películas de acción real por medio de la compañía Touchstone.<sup>27</sup> Por otra parte, sucede durante este periodo la compra de ABC, compañía del sector televisivo norteamericano, con el que llegó la figura que después de su salida reemplazó a Eisner: Robert Iger.

La era de Robert ‘Bob’ Iger inició después de años sin poder vencer a Pixar (que desde *Toy Story* en 1995 pisó fuerte) y a Estudios Ghibli, a quienes Disney distribuía pero que desde 1999 no era capaz de vencer en taquilla. Por otra parte, el disidente Jeffrey Katzenberg, junto a Steven Spielberg, fundó DreamWorks, otra potente competidora en el campo. Para completar, la crisis de 2008 golpeó también el negocio en los parques y el consumo llevando la acción de The Disney Company a uno de sus puntos más bajos en

---

<sup>25</sup> Indica el historiador que «Hyperrealism, as deployed in the works of animation theorist Paul Wells, has come to define a mode of animation which, despite the medium’s obvious artifice, strives for ‘realism’. It is this paradox – the attempt to represent reality in a medium predicated on artificiality – that makes hyperrealism such an appropriate term». Pallant, *Demystifying Disney*, 40.

<sup>26</sup> Pallant, *Demystifying Disney*, 80-85, 90-99.

<sup>27</sup> Davis, *Good Girls and Wicked Witches*, posiciones 3593-3706.

años.<sup>28</sup> Iger toma tres decisiones que cambian totalmente la dirección del asunto: comprar Pixar, Marvel y Lucasfilms en 2008, 2010 y 2012 respectivamente. Es así como Walt Disney Pictures crece descomunalmente gracias también a producciones originales en acción real como *Piratas del Caribe* y a tendencias como readaptar películas de cuento de hadas en acción real. Walt Disney Consumer Product, seccional dedicada a la producción de mercancía y marcas, a su vez se ve revitalizada con nuevas franquicias (*Avengers*, *Starwars*, *Indiana Jones*, etc.).<sup>29</sup> Al comprar Pixar, se produce también el cambio que más afectó la forma de hacer cine del estudio: John Lasseter pasa a ser director creativo en jefe de Pixar y de Walt Disney Animation Studios. Con esto se consolida una tendencia a la animación digital, un retorno al cuento de hadas y una preferencia por la adaptación libre con desarrollo de personaje profundo como había sido desde un inicio en Pixar. Con este panorama tan diverso podemos preguntarnos para cerrar nuestro inicio, ¿qué podría entender hoy la heterogénea Disney Company por “princesa”?

## LA PRINCESA SEGÚN DISNEY

Resultaría engañoso, teniendo en cuenta la fragmentaria historia de Disney y las diferentes generaciones de creadores, pensar las princesas de la marca como *una* sola cosa. Sin embargo, durante el año 2016 e inicios del 2017, Disney lanzó una campaña de mercadeo a escala global que tiene por título *Dream Big, Princess* y en español (como llegó a nuestro país entre otros de Latinoamérica) *Soy Princesa siendo yo*, que las presentó como un paquete compacto.<sup>30</sup> Resulta pertinente traer a colación esta campaña pues permite ver de donde emana hoy la idea de su homogeneidad diversa. Digo homogeneidad pues se trata de *una* marca que, no obstante, basa su fuerza para vender mercancías en la *diversidad de princesas*

---

<sup>28</sup> Pallant, *Demystifying Disney*, 126-131.

<sup>29</sup> Daniel Miller. "How Robert Iger's 'Fearless' Deal-Making Transformed Disney." *Los Angeles Times*, Jun. 6, 2015. <http://www.latimes.com/entertainment/envelope/cotown/la-et-ct-disney-iger-20150607-story.html>.

<sup>30</sup> En España el lema de la campaña fue «Conquista tus sueños».



que incluye. Analizar por secuencias el video principal de la campaña resultará muy útil para acercarnos por primera vez a nuestro objeto.<sup>31</sup>

El video abre con una secuencia en la que una *voice-off* dice «For every girl who dreams big, there is a princess to show her it's possible».<sup>32</sup> Ya aquí tenemos un público-objetivo, las niñas y jóvenes, y un elemento que cohesiona su vínculo con la marca: el deseo. «Soñar es desear», diría Cenicienta en la película de 1950. La primera secuencia del video (segundos 00:00 a 00:50) muestra niñas haciendo todo tipo de deportes intercaladas con cuadros de las películas de princesas de todas las eras de Disney. Las chicas que hacen clavados o natación son intercaladas con escenas de *Pocahontas* (1995) saltando de una cascada y *la Sirenita* (1989) nadando, una niña que hace artes marciales es intercalada con *Mulán* (1998), una que usa un arco y otra que hace equitación son equiparadas con Mérida de *Valiente* (2012). El baile y la gimnasia son aprovechados con cuadros de *Cenicienta* (1950) y *Aladdin* (1992).

La segunda secuencia muestra otro tipo de actividades y evidencia una selección respecto de la banda sonora que es interesante. La canción escogida para la campaña, *Hall of Fame* de The Script con Will.I.Am, dura tres veces más de lo que dura el total del comercial (01:30 segundos) y de toda la canción escogen ubicar entre los segundos 00:50 y 01:00 dos versos: «Be students, be teachers, be politicians, be preachers / Be believers, be leaders, be astronauts, be champions».<sup>33</sup> Mientras suenan estas palabras, acorde al tempo, observamos una niña en laboratorio con indumentaria de química, una niña enseñándole a otra, niñas en los hombros de sus padres en una manifestación pública<sup>34</sup>, una niña con un birrete, una niña pronunciando un discurso con entusiasmo detrás de pancartas que llaman al voto, y una niña

---

<sup>31</sup> *Dream Big Princess*, Campaña comercial –audiovisual– transmitida por televisión en las cadenas de Walt Disney Co, principalmente en Disney Channel. Videos disponibles y consultados en 15 de marzo de 2017 en el canal de Disney en YouTube. Disponible:

<https://www.youtube.com/playlist?list=PLpSnISGciSWOFmNpCIaw3XYTYTHsT8w> (616 089 visitas al 15/03/17).

<sup>32</sup> «Por cada chica que sueña en grande, hay una princesa para mostrarle que es posible». Traducción mía.

<sup>33</sup> «Sean estudiantes, sean profesores, sean políticos, sean predicadores / Sean creyentes, sean líderes, sean astronautas, sean campeones». Traducción literal mía.

<sup>34</sup> Las chicas del cuadro de protesta cargan una pancarta que dice “Peace on Earth”, “Paz en la Tierra”.

negra y seria vestida de astronauta. La tercera secuencia completa y reitera la primera con más imágenes de deportes y cuadros de las películas de princesas.

Por lo demás, se han seleccionado para protagonizar el comercial, a niñas con diversidad de color de piel, y la publicidad cubre, como hemos visto, una amplitud grande de sueños y profesiones posibles -desde el deporte hasta la política-. Durante el minuto y medio aparecen sólo un padre y una madre y ni un solo chico. Por lo tanto, tenemos una marca destinada a vender mercancía sobre películas producidas en un rango de 80 años (1937-2017) a un público multicultural de niñas de todo tipo de condición física y con tipos de sueños muy diferentes, pero susceptibles de identificarse con una de las princesas. El sesgo de género de esta marca está anclado en el sentido protagónico de estos personajes femeninos, testimonio de un largo proceso que deberemos visitar en esta investigación.

La apropiación de Disney ha sido, y es hoy, un proceso creativo que busca que sus films y los relatos se ganen el favor del público para ser *blockbusters*, éxitos de taquilla. Pero, mucho antes que la compañía, los precursores literarios que produjeron los relatos en los que ella tanto se ha apoyado, siguieron sus propios intereses, y eran muy diferentes. Entremos en materia.

## II. Legar: rastrear los ecos de la tradición.

Para llegar a la princesa animada de hoy es necesario remontarse varios años atrás. De este modo, se podrá establecer el corpus en el cual the Disney Company se posicionó a sí misma a lo largo de su historia. La elección de adaptar unos cuentos y no otros implica tomar una posición frente al texto que se trabaja, ubicarse en su línea de tradición. El tema no es arbitrario puesto que estas narrativas han viajado a lo largo de los años entre autores y épocas, gracias a su constante lectura y a quienes se han dedicado a contarlas nuevamente. De modo que resulta pertinente preguntarse ¿cómo se inserta Disney en la tradición del cuento de hadas? ¿Acaso ha sido esta compañía una traidora, una falsificadora, una saqueadora, una comerciante o una creadora?

Podemos decir, pues, que los distintos productos audiovisuales adaptados por the Disney Co. han sido elecciones específicas dentro de un rango mayor de posibilidades, es decir, actos deliberados de adaptar una historia y no otra, en la versión de *un* autor y no de *otros*. En específico, si observamos las películas que conforman el conjunto de las princesas podemos darnos cuenta que los escritores en los que se basan reúnen un grupo pequeño de autores literarios del género de hadas de diversas épocas:

*Tabla 1:* Películas de princesas de Disney basadas en un cuento de hadas y su relato original.

Película	Cuento y autor en que está basado
Blancanieves (1937)	«Blancanieves» en <i>Los Cuentos de niños y del Hogar</i> de los Hermanos Grimm (1812-1857)
La Cenicienta (1950)	«La Cenicienta» en <i>Histoires et contes du temps passé avec des moralités</i> [Historias y cuentos del pasado, con moralejas] de Charles Perrault (1697)
La Bella Durmiente (1959)	«La Bella Durmiente» en <i>Los Cuentos de niños y del Hogar</i> de los Hermanos Grimm (1812-1857)

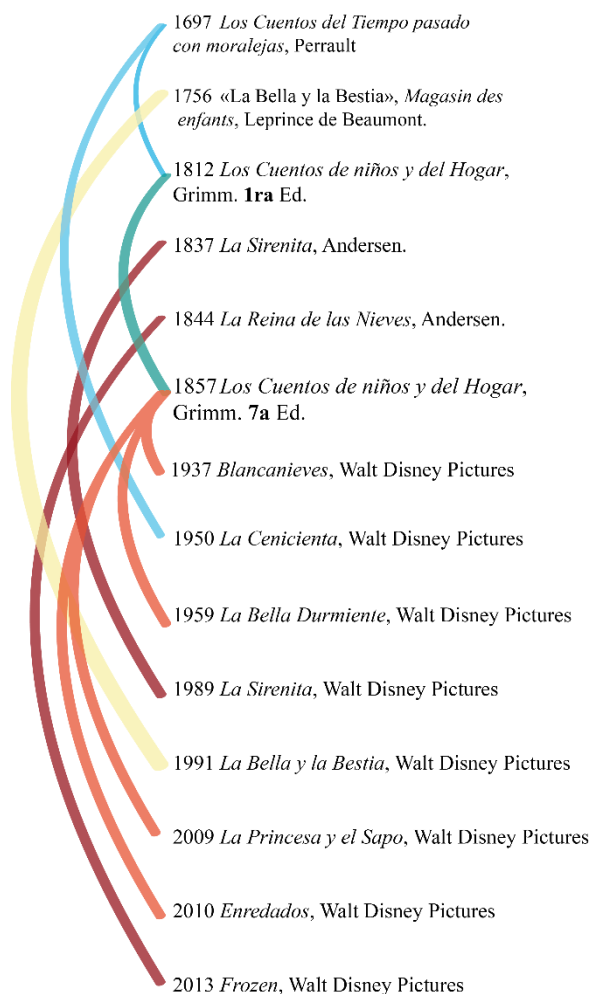
La Sirenita (1989)	<i>La Sirenita</i> de Hans Christian Andersen (1837)
La Bella y la Bestia (1991)	«La Bella y la Bestia» en el <i>Magasin des enfants</i> de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont (1756)
La Princesa y el Sapo (2009)	«El rey Sapo o Enrique el férreo» en <i>Los Cuentos de niños y del Hogar</i> de los Hermanos Grimm (1812-1857)
Enredados (2010)	«Rapunzel» en <i>Los Cuentos de niños y del Hogar</i> de los Hermanos Grimm (1812-1857)
<i>Frozen</i> (2013)	<i>La Reina de las Nieves</i> de Hans Christian Andersen (1844)
Nota: no se encuentran en esta tabla aquellas películas de princesas que no parten de un cuento de hadas. <sup>35</sup>	

De este conjunto, bastante canónico, es de donde proviene el material para ocho de trece películas que hoy son conocidas como las princesas de Disney. Se trata de Charles Perrault (1628-1703), Jeanne-Marie Leprince de Beaumont (1711-1780), Jacob (1785-1863) y Wilhelm Grimm (1786-1859) y Hans Christian Andersen (1805-1875). Al ordenarlos cronológicamente, presentan una perspectiva bastante diferente y aún más si buscamos establecer las relaciones de adaptación, los ecos. La ilustración 1 da cuenta de las influencias y adaptaciones que ha habido entre estos autores.

---

<sup>35</sup> Las excepciones son minoría aunque, claro, relevantes : *Aladín* (1992) es una película adaptada libremente de un relato de *las Mil y una noches*; *Pocahontas* (1995) está basada libremente en hechos históricos; *Mulán* (1998), en un poema anónimo, una balada tradicional china que recuerda hechos históricos; *Valiente* (2012) es una producción original aunque Brenda Chapman, su guionista, la definió como un cuento de hadas del estilo de Andersen o de los Grimm; *Moana* (2016) está basada libremente en las tradiciones orales y escritas de mitos de diferentes culturas polinésicas del Pacífico sobre Maui y otras deidades. Los efectos de cada una de estas particularidades serán revisadas en el capítulo III.

**Ilustración 1:** relaciones y tradición internas o endógenas al corpus de cuentos de hadas de las princesas.



Si a Disney lo acusan de haber pervertido las versiones de sus fuentes, ¿no habría, alguno de estos autores, adaptado y utilizado ya versiones anteriores a las que proponía suyas? Las siguientes páginas buscan establecer de quién a quién han pasado los relatos y cómo han sido producidos según contextos e intereses autorales específicos. Unos y otros han servido para tejer una tradición canónica, exitosa y de gran divulgación a lo largo de siglos y continentes.<sup>36</sup> Al narrar la historia de los autores en que la productora se basa el propósito es demostrar que los relatos de Disney no son más que otras versiones de versiones que ya lo eran de otras anteriores.

Para ser capaces de aprehender y rastrear la tradición en la que Disney se posicionó con los relatos que escogió adaptar es menester especificar qué se entiende por versión y por tradición. Estos dos conceptos

nos permitirán agrupar el corpus y dar coherencia a la empresa de remontarnos hasta las épocas de cada uno de estos autores, pues, comprendiendo las intenciones y modos de narrar y escribir de cada uno, podremos comprender mejor qué tan original o no ha sido el papel de Walt Disney, como individuo, empresa, productora y marca en términos de producción de relatos. Luego, buscaremos dar cuenta de los cuatro eslabones principales en esta transmisión: Perrault, los Grimm, Andersen y *Las mil y una noches* que, como veremos más adelante, cumplen una función bastante importante dentro del conjunto.

<sup>36</sup> Paul Garapon, "L'imaginaire Mondialisé De La Littérature Jeunesse," *Esprit* 3/4, no. 283 (2002), 302. Y María M. Tatar, *The Classic Fairy Tales Texts, Criticism*, (New York; London: W. W. Norton & Company, 1999), ix-xiii.

## VERSIÓN Y TRADICIÓN: LA HISTORICIDAD DE LOS ESLABONES Y LA CADENA

En términos de Vladimir Propp, uno de los primeros autores en reflexionar sobre lo constante y lo cambiante en el cuento de hadas, una versión es el conjunto de rasgos de orden, la configuración específica que un autor da y que llena las funciones que componen *siempre* un cuento de hadas.<sup>37</sup> Cerca, al respecto del concepto de versión, se encuentra el trabajo del catálogo de clasificación de Antti Aarne, amplificado más tarde por Stith Thompson en estudios del folclor. Según estos autores, la versión corresponde a la definición que adelantamos antes y la diferencian de las *variantes*, concepto que correspondería a grupos de relatos que, bajo un mismo tipo, comparten un aspecto característico que los distingue dentro de la tipificación.<sup>38</sup> Es decir, una versión puede ser la de un autor específico, y ser parte de una variante dentro del tipo de cuento. Por ejemplo, todas aquellas versiones del tipo “la Bella y la Bestia” que tengan un episodio compartido adicional configuran una variante. Si bien la clasificación de Aarne y Thompson ha sido ampliamente criticada (entre otros por el mismo Propp) por su extraña diferenciación de los tipos, que recuerda la enciclopedia china del «Lenguaje analítico de John Wilkins» de Jorge Luis Borges,<sup>39</sup> tiene la virtud de traer a colación la importancia del trabajo comparativo entre versiones.

En esta dirección y con ese espíritu comparativo, María Tatar edita su compendio de versiones diferentes de cuentos como «Caperucita Roja» o «La Bella y la Bestia» a manos de distintos autores, donde además plantea una primera categorización del canon del cuento de hadas entre quienes se encuentran todos los autores a trabajar en este capítulo y el resto de este estudio. María Tatar define el canon literario del cuento de hadas en dos grandes líneas: en primer lugar, los recopiladores de cuentos de tradición oral (folktales) y que han

---

<sup>37</sup> Vladimir Propp, «From Morphology of the Folktale» en Tatar, *The Classic Fairy Tales Texts, Criticism*, 382-386. .

<sup>38</sup> Valga aclarar que el «tipo» para estos autores es un conjunto de episodios (actos) que permiten abarcar un número amplio de relatos semejantes independientemente de las épocas y las regiones. Véase, Antti Aarne y Stith Thompson, «From the Types of Folktale: A Classification and Bibliography» en Tatar, *The Classic Fairy Tales Texts, Criticism*, 373-378.

<sup>39</sup> Para ilustrar esta importante crítica transcribimos los nombres de los grupos principales de cuento folclórico de la clasificación Aarne-Thompson: I. de Animales, II. Ordinarios, III. Humorísticos, IV. de Fórmula, y V. No clasificados. Jorge Luis Borges, "El Lenguaje Analítico De John Wilkins," in *Obras Completas; Anotadas Por Rolando Costa Picazo*, 1ra Edición Crítica ed., Vol. II, (1952-1972) (Buenos Aires: Emecé, 2010), 78.

quedado como las versiones afamadas y más conocidas (caso de Perrault y Grimm, según ella); en segundo lugar, los autores literarios de cuentos de hadas (fairy tale) como Hans Christian Andersen u Oscar Wilde. Frente a estas dos grandes líneas del canon, sitúa versiones subversivas menos conocidas o mucho más locales. El propósito de su libro es ofrecer un panorama distintivo de estas diferencias (y sus perspectivas críticas).<sup>40</sup>

El tema de la versión es tan importante que es, de hecho, el lugar donde Clarissa Pinkola Estés lleva a cabo su crítica a las versiones del canon del cuento de hadas (*fairy tale*) y busca recuperar la forma oral y matriarcal de cuentos como «Barba azul» y «Las zapatillas rojas».<sup>41</sup> Dos de sus tesis resultan pertinentes para nuestra reflexión: en primer lugar, el cuento de hadas sana, cura, enseña, destacando así que según la versión cambia lo que se puede aprender y, en segundo lugar, sostiene que las tradiciones literarias –desde Perrault, Grimm y Andersen, entre otros– han *patriarcalizado* el cuento al pasar de la oralidad a la escritura donde han sido canonizados.<sup>42</sup>

Podemos extraer de aquí una primera conclusión: la versión es una unidad que nos permite identificar un momento en que el cuento fue narrado y definido por un autor específico. De aquí, dos efectos diferentes se establecen. Primero, se deriva que la tradición es una cadena de versiones que se han dado a lo largo del tiempo y que varía según las regiones, es decir, da cuenta de una historicidad. Segundo, se deriva que la relación entre eslabones permite identificar las líneas de transmisión, los caminos del eco con los que han llegado a cada autor los materiales con los cuales propone su versión y, en caso de alteración del relato recibido, poder así atribuir las modificaciones.

Con esto, queda claro que es insoslayable establecer la relación entre autor y tradición. Diferentes visiones, tan divergentes como las de Propp y Aarne-Thompson, se ofrecen a la hora de definir este complejo tema donde el problema es el de la creatividad de cada autor y su relación con la herencia recibida. En el presente texto revisaremos, para la comprensión

---

<sup>40</sup> Tatar, *The Classic Fairy Tales Texts, Criticism*, xiv-xv.

<sup>41</sup> Estos dos cuentos tienen por año de sus versiones literarias escritas, canónicas, el «Barba Azul» de Perrault (1697) y «Las zapatillas rojas» de Andersen (1845).

<sup>42</sup> Estas mismas tesis son ampliamente sostenidas entre los estudiosos del folclor contemporáneo y, entre ellos en particular, por Karen E. Rowe, Donald Haase, María Tatar y Jack Zipes. Clarissa Pinkola Estés, *Mujeres Que Corren Con Los Lobos*, (Barcelona, España: Ediciones B, 2007), 563.

del problema, algunos planteamientos de la línea del Instituto de Warburg, escuela histórica inglesa especializada en el trabajo de historia del arte en la línea de la canónica «tradición [cultural] clásica».<sup>43</sup>

Así, Ernst Gombrich, en una conferencia pronunciada en Ámsterdam en 1982, sostuvo la tesis de que «la tradición y la creatividad no deben entenderse como dos fuerzas contrapuestas, pues, la historia nos enseña que nunca se ha dado la creatividad sin una fuerte tradición».<sup>44</sup> Su argumento incluye tres puntos: a- la tradición es educación para quién se dedica a crear, b- la tradición es más una serie de prácticas que de normas y por ello es útil a la creación, y, finalmente sostiene que, c- la fuerte tradición de un lugar específico (una ciudad, por ejemplo) desarrolla una competencia con otros autores y con un público exigente que impulsaría al artista a exigirse más en busca del reconocimiento de su obra. En este sentido rastrear la tradición podría tener que ver con la identificación de estilos, técnicas y temas que cada artista resuelve según sus propios medios (propuesta extrapolable a otra esfera como la literaria o cinematográfica con autores o realizadores).

Peter Burke, historiador cultural y del arte, reflexiona sobre esta idea de tradición trabajada por la Escuela de Warburg y otros historiadores en su ensayo «Unidad y Variedad en la Historia Cultural». Inicia con la concepción que ya había de este concepto en la historia del arte más clásica como la de Jacob Burckhardt o Johan Huizinga. Estos últimos entendían la tradición como cultura patrimonial, una herencia de «arte, literatura e ideas», de «figuras, motivos, temas, símbolos, conceptos, ideales, estilos y sentimientos» que, según Burckhardt y Huizinga, se heredaba pasivamente.<sup>45</sup> Según Burke, no obstante:

---

<sup>43</sup> Sir Ernst Gombrich se posiciona en una ponencia dentro de esta escuela de historiadores del arte y la cultura iniciada por Aby Warburg en el Instituto que ahora lleva su apellido en Londres. Gombrich no solo ha tenido la oportunidad de estudiar en dicho instituto, sino de ser uno de sus mayores exponentes junto a historiadores de la talla de Erwin Panofsky o Fritz Saxl. Según Gombrich, el Instituto se dedica «al estudio de lo que [Warburg] denominaba como *Das Nachleben der Antike*, es decir, la Tradición Clásica, no sólo en el arte, sino también en la literatura y en el saber, en la filosofía y en la ciencia, en la sociedad y en las leyes. De hecho, mi nombramiento en la Universidad de Londres fue el de profesor de Historia de la Tradición Clásica». Ernst Gombrich, «Tradición Y Creatividad», (Ponencia, Seminario del Royal Palace Foundation de Ámsterdam, 1982), 3. Consultado (20/03/2017) en, <http://www.gombrich.co.uk/papers.php>

<sup>44</sup> Gombrich, «Tradición Y Creatividad», 12.

<sup>45</sup> Las primeras palabras entre comillas son texto de Burke sobre la noción de Huizinga y Burckhardt. La segunda enumeración es citada por Burke y es texto de Huizinga. Peter Burke, *Formas De Historia Cultural* (Madrid: Alianza Editorial, 2006), 233.



Este supuesto fue desmentido por el alemán Aby Warburg y sus discípulos (pioneros de los «estudios culturales» interdisciplinarios o *Kulturwissenschaft* en los años veinte) en una serie de destacadas monografías sobre la tradición clásica en la Edad Media y el Renacimiento. Observaron, por ejemplo, que los dioses paganos «sobrevivieron» en la Edad Media al precio de sufrir algunas transformaciones asombrosas: a Mercurio, por ejemplo, a veces se le representaba como un ángel y, más a menudo, como obispo. Warburg estaba especialmente interesado en los «esquemas» o «fórmulas», visuales o verbales, que persistían a través de los siglos, aunque variasen sus usos y aplicaciones.<sup>46</sup>

Con ello, Burke evidencia de qué tipo de trabajo hablan Fritz Saxl o Ernst Gombrich al plantear una historia de las imágenes (verbales o visuales, entre otras), cuando afirman que: «las imágenes que tienen un *significado especial en su momento y lugar*, una vez creadas, ejercen un poder magnético de atracción sobre otras ideas de su esfera; que pueden olvidarse de repente y recordarse de nuevo pasados siglos de olvido».<sup>47</sup> Con lo cual queda planteada una invitación a historiar las tradiciones teniendo en cuenta que el paso del tiempo ejerce un cambio (histórico) en el contenido o su aprehensión.

Una última noción de “tradición” que es relevante traer a colación concierne al crítico literario Harold Bloom. Formulada en su teoría de la poesía *La ansiedad de las influencias*, Bloom propone que: «una historia poética, según el argumento de este libro, sería indistinguible de la influencia poética, pues los poetas fuertes forjan esta historia malinterpretándose unos a otros, para despejar un espacio imaginativo para sí mismos».<sup>48</sup> De forma muy general, Bloom arguye que la tradición tiene que ver con el encadenamiento sucesivo y personal que sucede entre autores. Es muy valioso su énfasis en el sujeto creativo, pues denota la importancia del acto productor, y es muy sugerente también –en una línea

---

<sup>46</sup> Burke, *Formas De Historia Cultural*, 237.

<sup>47</sup> La cita es parte del texto «Continuidad y variación en el significado de las imágenes» en Fritz Saxl, *La Vida De Las Imágenes : Estudios Iconográficos Sobre El Arte Occidental* (Madrid: Alianza, 1989), 12. *Cursivas mías.*

<sup>48</sup> Sobre este autor volveremos con más cuidado en el siguiente capítulo para examinar la interpretación de los cambios y su relación con la autoría. De entrada, aclaramos que el argumento de este estudio no es el de justificar este canon sino el de historiar entre quiénes y cómo se han creado las versiones que hoy son consideradas más conocidas o afamadas. Es decir, asumimos que –en la tradición que liga a Perrault, Leprince de Beaumont, Grimm, Andersen y Disney, entre otros– ellos son el canon del cuento por un fenómeno histórico que los ha expuesto a una relectura posterior constante por otros autores del género. Todo lo cual, aún es cierto y siguen siendo ampliamente leídos y usados como punto de partida para nuevas versiones. La creación o propuesta de este conjunto como canon tampoco es el propósito de este trabajo. La cita está en Harold Bloom, *La Ansiedad De La Influencia* [The anxiety of influence] (Madrid: Trotta, 2009), 55.

emparentable con la Escuela de Warburg— la insistencia en una cadena de influencias, de transmisión de unos a otros.

Ahora bien, sería inoportuno para la presente reflexión asumir únicamente la perspectiva estilística y tropológica de Bloom, útil a la construcción de un canon de la poesía en clave de «literatura de imaginación»<sup>49</sup>, pero no necesariamente para una puesta en perspectiva histórica de una serie de autores, versiones, cuentos e imágenes que han cambiado a lo largo de varios siglos (para ahora servir de material a Walt Disney Pictures) y que tienen la particularidad de ser relatos-mensaje, objetos de un saber para enseñar. Como indica el crítico, el presente trabajo no sería crítica literaria, en sus palabras, porque:

Por “influencia poética” no me refiero a la transmisión de ideas e imágenes de los poetas anteriores a los posteriores. Esto es algo que, en efecto, “ocurre a veces” y si tal transmisión causa ansiedad en los poetas posteriores es sólo un asunto de temperamento y circunstancias. Éstos son buenos materiales para los cazadores de fuentes y biógrafos, y tienen poco que ver con mi preocupación. Las ideas y las imágenes pertenecen a la discursividad y la historia y no resultan únicas para la poesía.<sup>50</sup>

Para nosotros y los relatos que vamos a estudiar, el estilo tiene la misma preponderancia que el contenido prescriptivo y que la lectura interpretativa que se puede hacer de cada cuento. Por ello, la propuesta de Bloom nos sirve para entender el proceso creativo pero, en nuestro caso, no avanzamos en la línea de una afirmación poética mediada por la ansiedad de la deuda con el precursor, sino en el de la apropiación de relatos ajenos y su cambio a través de contextos históricos y procesos autorales diferentes. Es más, por lo dicho al respecto de la versión, en el campo del cuento folclórico o de hadas, podríamos afirmar que, en esta tradición, heredar imágenes y relatos es *inevitable* pues es parte del

---

<sup>49</sup> Con esto, nos referimos a que el crítico literario se centra en qué es herencia y qué no, y como eso que no es herencia se desprende del precursor poético en que se inicia un poeta. Nosotros buscamos ofrecer una mirada semejante en este estudio, aunque, hay un énfasis adicional gracias a la semántica con el cuál ofrecemos también una visión del cambio histórico de los contenidos asociados a los cuentos. Bloom, *La Ansiedad de la influencia*, 19.

<sup>50</sup> Nótese que, en su libro el concepto de mala lectura que produce los nuevos relatos o poemas, y por medio de estos la autoría y fuerza del “efebo”, no es mutuamente excluyente con el estudio de la transmisión de esas imágenes o ideas. Simplemente se trataría de un abordaje que desbordaría la propuesta de crítica que ofrece Bloom en este texto. Bloom, *La ansiedad de la influencia*, 114.

proceso creativo mismo. Escribir una nueva versión de «Caperucita Roja» es inevitablemente heredar y negociar sus imágenes e interpretaciones anteriores.

Así, pues, podemos sacar otras conclusiones generales de este balance general sobre ambos conceptos. Primero, las versiones son eslabones (siempre multitudinarios) en una gran cadena de transmisión. Segundo, en esta cadena fluye la tradición<sup>51</sup> por donde se transmiten también significados, surgidos de contextos históricos específicos, que cambian con las circunstancias y los tiempos. Tienen pues, una historicidad. Pero esta última, y este sería nuestro tercer y último punto, tiene la peculiaridad de estar influida tanto por los valores cambiantes de las épocas como por los propósitos, deseos, motivos, estilo, etc. de los autores que hacen de estas historias, una vez más, asunto presente al actualizarlas.

Las secciones siguientes no sólo pretenden dar cuenta de la cadena de individuos y los mecanismos que les llevaron a sus manos los cuentos que apropiaron y cambiaron, sino ilustrar brevemente el panorama intelectual y cultural en que los cuentos tomaron una forma específica por los intereses y condiciones propios de cada autor. En palabras del semiólogo Roland Barthes, se trata de presentar *la situación del relato*. Es decir, de los entornos que han rodeado la enunciación específica de cada uno y que participan de su configuración en una forma concreta (que pueden ir desde el gusto y las preocupaciones intelectuales hasta la forma de leer en voz alta en un periodo).<sup>52</sup>

#### UNA BREVE NOTA SOBRE LA VOZ FEMENINA EN LA TRADICIÓN ORAL EN QUE MUCHOS CUENTOS SE BASAN

*A lo largo del tiempo, se superpusieron a los viejos símbolos paganos otros de carácter cristiano, de tal forma que el viejo*

---

<sup>51</sup> No estamos tratando de afirmar que no haya más que una tradición, pues, en realidad hay una multitud indeterminable de ellas y no es el tema de este trabajo más que aquella cadena que ha conectado el juego canónico de autores trabajado por Disney. El tratamiento del concepto y la palabra tradición en singular, es un recurso de escritura que no pretende reafirmar este canon como la única versión válida o existente, sino como término para pensar *la totalidad* de las versiones –canónicas o no– y entender el grupo de autores que conforman el canon tradicional del cuento infantil y de las películas de Disney como una veta, la más visible, de ese conjunto de relatos y versiones.

<sup>52</sup> Roland Barthes et al., *Análisis Estructural Del Relato*, trans. Beatriz Dorriots, 4a ed. (Buenos Aires: Tiempo contemporáneo, 1974), 36-38.

*curandero de un cuento se convirtió en una perversa bruja, un espíritu se transformó en un ángel, un velo de iniciación en un pañuelo o una niña llamada Bella (el nombre habitual de una criatura nacida durante el solsticio de verano) se rebautizó con el nombre de Schmerzenreich, Apenada. Los elementos sexuales se eliminaban. Las amables criaturas y animales se transmutaban a menudo en demonios y cocos.*

Clarissa Pinkola Estés, *Mujeres que corren con los lobos*.<sup>53</sup>

Clarissa Pinkola Estés, estudiosa del campo narrativo como psicóloga-psicoanalista jungiana y como contadora de cuentos, afirma que diversos cambios en el contenido de los cuentos que a nosotros llegaron silenciaron los rastros y símbolos que permitían acceder al arquetipo de “La Mujer Salvaje”, arquetipo narrativo clave en la terapia y sanación de las mujeres. Pese a la condición psicoanalítica de su lectura, algo es de importancia para nosotros en su planteamiento: los cuentos de hadas, antes de adquirir las formas literarias en que hoy los reconocemos, referían otros contenidos diferentes. La figura femenina, el contenido referente a diosas matriarcales, la violencia y sexualidad explícita de los relatos y los signos mediante los cuales estos rastros aún persisten como huellas han sido objeto de mucha tinta que ha corrido sobre el tema del origen oral y, de modo intrínseco, sobre las mujeres que contaron los relatos en sus versiones anteriores al canon escrito del cuento de hadas. Las próximas líneas buscan presentar algunos planteamientos sobre este tema, útiles para la comprensión del antecedente del que bebieron todos los autores que estudiaremos.

Robert Darnton, en su artículo «Peasant tell tales: the Meaning of Mother Goose», recalca la gran variación que Perrault y otros llevaron a cabo sobre a las tradiciones orales campesinas que les eran contemporáneas; éstas fueron recuperadas por folcloristas que recogieron las versiones orales y, al registrar la transmisión de abuelos a nietos, por ejemplo, permitían remontar sus versiones hasta mediados o inicios del siglo XVIII.<sup>54</sup> Esto nos dirige a un párrafo particular de la introducción de *Fairy Tale and the Art of Subversion* de Jack Zipes, quien, citando a Heide Göttner-Abendroth, especialista en el tema, nos indica:

---

<sup>53</sup> Estés, *Mujeres Que Corren Con Los Lobos*, 29.

<sup>54</sup> Robert Darnton, "Peasant Tell Tales: The Meaning of Mother Goose" en Tatar, *The Classic Fairy Tales*, 284-285.

Heide Göttner-Abendroth has demonstrated convincingly in *Die Göttin und ihr Heros* that the matriarchal worldview and motifs of the original folktales underwent successive stages of “patriarchalization.” That is, by the time the oral folktales, originally stamped somewhat by matriarchal mythology, circulated in the Middle Ages, they had been transformed in different ways: the goddess became a witch, an evil fairy, or a stepmother; the active, young princess was changed into an active hero; matrilineal marriage and family ties became patrilineal; the essence of the symbols, based on matriarchal rites, was depleted and made benign; and the pattern of action that concerned maturation and integration was gradually recast to stress domination and wealth.<sup>55</sup>

Sin embargo, rastros quedaron en el camino. Karen E. Rowe, en su brillante artículo «To Spin a Yarn: The Female Voice in Folklore and Fairy Tales» demuestra que aún en las versiones escritas de muchos relatos se mantiene anclada la imagen recurrente de la mujer que cuenta el relato a otra que la escucha, y esto ligado a la actividad del tejer.<sup>56</sup> Según analiza Rowe, en uno de los mitos recogidos por Ovidio, Filomela es violada por Tereo, Rey de Tracia y esposo de Procne –hermana de Filomela. Este la encierra en un bosque y es silenciada por el corte de su lengua para evitar la divulgación del acto atroz por voz o por nacimiento de progenie ilegítima. En esta situación, Filomela teje un telar en el que narra el hecho macabro y lo envía por medio de una anciana a su hermana quien comprende inmediatamente lo que ha sucedido y se apresura a tomar venganza. El esquema de la narradora que teje (texto comparte raíz etimológicamente con tejido y con el verbo tejer)<sup>57</sup> el relato para otra que escucha, es puesto en relación con la escena de *Las mil y una noches* entre Scherazade (narradora/tejedora) y Dunyazad, quien la oye. De aquí, adelanta que:

Scheherazade paradigmatically reinforces our concept of female storytellers as transmitters of ancient tales, told and remolded in such a way as to meet the special needs of the listener –in this case, King Shahryar and all men who harbor deep fears of the sexual woman and the dual power of her body and voice. As readers of *The*

---

<sup>55</sup> Jack Zipes, *Fairy Tales and the Art of Subversion: The Classical Genre for Children and the Process of Civilization* (Milton Park, Abingdon, Oxon; New York: Routledge, 2012), 7.

<sup>56</sup> El corpus con el que teje su análisis parte del relato de Philomela y Procne en las *Metamorfosis* de Ovidio, pasa al relato marco de *Las mil y una noches* pero también se sustenta en buena parte gracias a *Los Cuentos de mi madre la Oca* de Perrault y los *Märchen* de los Grimm. Karen E. Rowe, "To Spin a Yarn: The Female Voice in Folklore and Fairy Tale," en *The Classic Fairy Tales*, ed. Maria Tatar (New York; London: W. W. Norton & Company, 1999).

<sup>57</sup> Rowe, además, recalca que el verbo *grammata*, presente en el verso de las metamorfosis, significa tanto pintar como escribir. Esta ambigüedad (o sinonimia en la dimensión semántica del relato y de la lengua) le sirve, como uno de sus argumentos, para sustentar el contar historias como correlato de la «labor por excelencia de las mujeres [en estos tiempos]», es decir, tejer. Rowe, *To Spin a Yarn*, 298-300.

*Arabian Nights*, we participate as eavesdroppers in the bedchamber, together with the King and Dunyazad, whom Scheherazade initiates into the mysterious truths of sexuality and folklore. Similar to Procne, who unrolled the tapestry and understood its *grammata*, Dunyazad comes to signify the community of all women to whom the female narrator tells tales.<sup>58</sup>

Aquí se resumen, pues, puntos fundamentales. Primero, el rol de la mujer como aquella detentora de los relatos y de la enseñanza de estos –y de su contenido– a los más jóvenes. Segundo, el aspecto central de la adaptación al público para un fin específico, decir lo que necesitan o quieren oír. Tercero, el rol clave del que escucha y que debe de hacerse con el significado, interpretar y aprender.

Podrían parecernos, para nuestro estudio, lejanos y ajenos al tema los ejemplos de las *Metamorfosis* y de *Las mil y una noches*. No obstante, el planteamiento de Rowe que hemos revisado es sustentado para los cuentos de Perrault y los Grimm, entre otros, al final de su texto. Marina Warner sostiene la misma idea en especial desde: primero, el tema de las *veillés* en las que eran narrados estos relatos en el llamado *Ancien Régime* francés, y segundo, la cantidad de referencias a mujeres informantes en Perrault, Leprince de Beaumont o Andersen o a fuentes femeninas en los Grimm, entre otros.<sup>59</sup> Además, esta autora hace un análisis etimológico que muestra que, además de que el origen mismo de los cuentos esté ligado a las mujeres que cuentan relatos, el nombre mismo del género literario y folclórico arroja luces sobre otra imagen sugerente:

The word ‘fairy’ in the Romance languages indicates a meaning of the wonder or fairy tale, for it goes back to a Latin feminine word, *fata*, a rare variant of *fatum* (fate) which refers to a goddess of destiny. The fairies resemble goddesses of this kind, for they too know the course of fate. *Fatum*, literally, that which is spoken, the past participle of the verb *fari*, to speak, gives French *fée*, Italian *fata*, Spanish *hada*, all meaning ‘fairy’, and enclosing connotations of fate; fairies share with Sybils knowledge of the future and in the stories which feature them, both types of figure foretell events to come, and give warnings.<sup>60</sup>

En las siguientes líneas (p.310-311), Warner muestra que, además, la relación etimológica refiere a deidades o figuras concretas de la cosmogonía romana (las tres parcas,

---

<sup>58</sup> Karen E. Rowe, *To Spin a Yarn*, 304.

<sup>59</sup> Karen E. Rowe, *To Spin a Yarn*, 305-307. Marina Warner, "The Old Wives' Tale" in *The Classic Fairy Tales*, ed. Maria Tatar (New York; London: W. W. Norton & Company, 1999), 311-313.

<sup>60</sup> Marina Warner, «The Old Wives' Tale», *The Classic Fairy Tales*, 309.

en inglés más claro *fates*) heredadas a través de las épocas y poco a poco filtradas hasta convertirse en las hadas. Vemos, en esto que llegan a la misma conclusión que Heide Göttner-Abendroth: el paso de las diosas a las hadas es el correlato claro de los relatos desde el mito hasta el cuento, de la antigüedad a finales de la Edad Media. El análisis de la autora comprueba que el apelativo metonímico «Old wives' tales», aparecido en texto tan temprano como el *Gorgias* de Platón, se mantiene a lo largo de los siglos. Termina por demostrar que, para los siglos XVI-XVIII –entre los cuales se produce la ola de recopilación en Europa que llevó a lo literario los cuentos desde Straparola hasta Grimm, esta imagen femenina de la relatora tenía el valor generalizado de recurso de fuente/autenticidad de las versiones literarias.

Queda expuesto así un panorama donde vemos tanto los antecedentes matriarcales del contenido, origen, como las marcas e imágenes que semánticamente evidencian la fuerte relación entre mujeres y cuentos folclóricos orales antes de su paso a la escritura. Con esto en mente podemos proceder, con mejor apoyo, a escrutar el primero –en términos cronológicos– de los autores usados por Disney para la construcción de sus características princesas. Esta historia comienza pues en Francia a fines del siglo XVII.

#### FRANCIA, 1697-1757: EL MOVIMIENTO QUE COMIENZA ESTA HISTORIA.

Esta historia parece comenzar con Charles Perrault. Miembro de la Académie Française durante el periodo absolutista barroco y parte del acalorado debate entre Antiguos y Modernos en esa institución, es probablemente uno de los autores más conocidos de Francia entonces y ahora. Sus cuentos infantiles vivieron todo un proceso de transformación que los hizo, poco a poco a través de varios siglos, pasar del cuento literario para la corte (incluyendo adultos y niños) al cuento infantil contemporáneo. A este respecto resulta iluminador el estudio de Claire L. Malarte-Feldman<sup>61</sup> gracias al cual sabemos que inicialmente sus cuentos no solo estaban hechos para un público letrado y cortesano, sino que su *infantilización* ha

---

<sup>61</sup> Claire L. Malarte-Feldman, «Du conte de fées littéraire au conte pour enfant ou, des "Histoires ou contes du temps passé avec des moralités" aux contes de Perrault», *Merveilles & Contes* 5, no. 2 (Dec 1, 1991), 235-245. <http://www.jstor.org/stable/41390296>.

sido fruto de un proceso que tiene su propia historia. De modo que, para buscar comprender su sentido y el propósito inicial de sus cuentos es necesario acudir a los cuentos mismos y al notable capítulo sobre el periodo del barroco absolutista francés en la historia del cuento de hadas a cargo de Jack Zipes.<sup>62</sup>

El enorme acervo literario escrito que produjo el movimiento francés de cuentistas terminó recopilado en la no despreciable cifra de cuarenta y un volúmenes de la biblioteca por entregas que le debemos hoy al *chevalier* Charles-Joseph de Mayer (1751-1789) llamada *Le Cabinet des fées ou Collection choisie des contes de fées et autre contes merveilleux* publicados, principalmente en Ámsterdam y en Ginebra entre 1785 y 1789.<sup>63</sup> Ésta colección reúne la producción de dos grandes generaciones, la primera en torno a los últimos años del siglo XVII y la siguiente de mediados del siglo XVIII. Para efectos de nuestro asunto, Charles Perrault pertenece a la primera y Jeanne-Marie Leprince de Beaumont a la segunda.

Indica Jack Zipes que debemos a la primera generación, la más inventiva, la apropiación inicial de los cuentos de hadas en el plano literario. Según este autor, guiado por el *Proceso de la Civilización* de Norbert Elías, el propósito de estos franceses de la sociedad cortesana era:

The fairy tales were cultivated to ensure that young people would be properly groomed for their social functions. Many were adapted from the Italian tales of Straparola and Basile and from the oral tales of nurses, governesses, and servants of the lower classes. They were all carefully refined to be told in salons and courtly circles and later published to address a larger public.<sup>64</sup>

Así que cuando autores como Perrault y Leprince de Beaumont comenzaron a adaptar, ya tenían precursores italianos renacentistas y tradiciones orales que preexistían en Francia.<sup>65</sup> En estas últimas hallaron relatos que permitían enseñar valores; es menester anota

---

<sup>62</sup> El capítulo, «Setting Standards to Civilization through Fairy Tales: Charles Perrault and the Subversive Role of Women Writers», es un ejercicio de erudición, trabajo comparativo de versiones literarias diferentes, conocimiento profundo del proceso editorial de las obras y un excelente resumen del movimiento literario que llevó al plano de la cultura refinada el cuento de hadas en Europa entre 1690 y 1760. Zipes, *Fairy Tales and the Art of Subversion*, 29-57.

<sup>63</sup> Zipes, *Fairy Tales and the Art of Subversion*, 31.

<sup>64</sup> Zipes, *Fairy Tales and the Art of Subversion*, 13-29.

<sup>65</sup> Valga la pena recordar que no han sido incluidos aquí pues Disney no los ha utilizado como bases explícitas y puesto que, en caso de remontarse indefinidamente, el límite de la tradición es en general imposible de definir. Podríamos llegar incluso al siglo IX en China, de donde procede –por ejemplo– la Cenicienta más



que este es el elemento central de la situación del relato para estos dos autores, educar los cortesanos. Ahora bien, en tanto autor, la obra de Perrault se desbordó gracias a las ediciones populares de la biblioteca azul (*La bibliothèque bleue*) donde regresaron o impregnaron la cultura oral popular gracias a la lectura pública y a la amplia divulgación; este retorno de la versión letrada al mundo oral popular será central cuando hablemos de los Grimm.<sup>66</sup>

Zipes propone que el punto central está en que todos los cuentos literarios de la corte sirven para perfeccionar y aleccionar en términos de «*civilité*», como modelo de comportamiento y ejemplo de civilidad; además para demostrar su punto, adelanta citas de Perrault en sus prefacios con los cuales comprueba su propósito de educar y enseñar bajo el velo del entretenimiento narrativo, en apariencia inocente. Su análisis es sin duda brillante, en particular cuando muestra que es una tendencia de la literatura cortesana en general durante el periodo.<sup>67</sup> Pero, en cuanto a Perrault respecta, deja por fuera un aspecto muy interesante de sus cuentos: las moralejas. Hay que anotar que estos apéndices en verso son propios de los cuentos en prosa y contienen las menciones explícitas a valores, entre otras enseñanzas. En estos cuentos en prosa, Perrault incluyó una o dos moralidades, por tanto, interpretaciones correctas o imperativas del texto presentado.

Gracias a la historia editorial que hace Malarte-Feldman sabemos que las ediciones más recientes de estos cuentos han excluido estas breves estrofas en verso entre otros párrafos.<sup>68</sup> ¿A qué podría deberse tal evento? La respuesta es significativa: a los lectores y editores de hoy estas palabras resultan arcaicas, lejanas, ajenas. Lo importante de estas moralidades es que evidencian, de otro modo, lo que ya Zipes intuyó con otros autores, es decir, que Perrault no solo escribe para educar lo que considera pertinente, sino que al final

---

remota que conocemos, *Yeh-hsien* (incluida en Tatar, *The Classic Fairy Tales Texts, Criticism*, 101-109) y hasta mitos griegos o nórdicos pues el tipo de relatos de la Bella y la Bestia tiene un fuerte precedente en *Cupido y Psyche*, así como la Bella Durmiente lo tiene en la historia de Brunilda en las sagas nórdicas, véase Noel Daniel, «Introducción a “el Rey Sapo o Enrique el Férreo”» e «Introducción a “la Bella Durmiente”» en, Jacob Grimm and Wilhelm Grimm, *Los Cuentos De Los Hermanos Grimm*, ed. Noel Daniel (Madrid: Taschen, 2012), 21; 171. No siendo mi propósito ubicar el origen del cuento, su estructura, episodios o variantes, me ciño al criterio de seleccionar solo el material desde el cual Disney ha trabajado.

<sup>66</sup> Malarte-Feldman, *Du conte de fées littéraire au conte pour enfants*, 238. Un excelente trabajo sobre la literatura y lo popular desde el caso histórico de la *littérature de colportage* y la *bibliothèque bleue* está en Jesús Martín-Barbero, *De Los Medios a Las Mediaciones*, 100-143.

<sup>67</sup> Zipes, *Fairy Tales and the Art of Subversion*, 37-39.

<sup>68</sup> Malarte-Feldman, *Du conte de fées littéraire au conte pour enfants*, 237-239.

del cuento introduce un breve grupo de frases que buscan encauzar la lectura, dar cuenta de lo que se debe comprender, guiar la lectura y evitar la desviación. Por ejemplo:

Attendre quelque temps  
pour avoir un époux

Riche, bien-fait, galant  
et doux,

La chose est assez  
naturelle ;

Mais l'attendre cent ans,  
et toujours en dormant,

On ne trouve plus de  
femelle

Qui dormist [sic] si  
tranquillement.

La fable semble encor  
[sic] vouloir nous faire entendre

Que souvent de l'hymen  
les agréables nœuds,

Pour estre differez [sic],  
n'en sont pas moins heureux,

Et qu'on ne perd rien  
pour attendre.

Mais le sexe avec tant  
d'ardeur

Aspire à la foy [sic]  
conjugale

Que je n'ay [sic] pas la  
force ny [sic] le cœur

De luy prescher [sic]  
cette morale.

Esperar algún tiempo  
para tener un esposo

Rico, bien-hecho,  
galante y dulce

Es cosa bastante natural;

Pero, para esperarlo cien  
años, y siempre durmiendo,

No encontramos otra  
hembra

Que durmiera tan  
tranquilamente.

La fábula parece,  
además, querernos dar a entender

Que, con frecuencia, los  
nudos agradables del himeneo,

Por ser diferidos, no son  
menos felices,

Y que no se pierde nada  
al esperar.

Sin embargo, las  
mujeres con tanto ardor,

Aspiran a la fe conyugal,

Que no tengo ni la fuerza  
ni el corazón,

De predicarles esta  
moral.

Esta moralidad es tomada del cuento de la Bella Durmiente en su versión temprana, es decir, como fueron publicados por Perrault (el francés de época es respetado).<sup>69</sup> Del análisis de esta *moralidad* (traducción literal con el tipo de sufijo utilizado por Perrault y su época para la voz castellana actual, moraleja) podemos comprender que se trata de ese cuento, entre otras, gracias a la referencia al dormir cien años en el cuarto verso y la mención «la fábula». Por lo demás, al igual que las demás *moralités*, es de suyo ser una serie de versos dirigidos a modo de apóstrofe retórico al lector, en los cuales el cuento es una excusa para decir y hacer explícitos estos valores y costumbres. De ello, podemos hacer notar la condición explícita del tema del matrimonio y su relación al eje semántico del “ardor femenino” por lograrlo, transversal al texto como es claro: el punto de encuentro de los ejes es la virginidad –a título de metáfora de la espera en el sueño–, y sin duda este es el sentido primario que Perrault busca extraer de este cuento. Así, pues, estamos frente a un ejercicio notable de apropiación no sólo del texto, sino de direccionamiento de la lectura.

El caso de Jeanne Marie Leprince de Beaumont, autora francesa de la segunda generación de este movimiento, es bastante cercano aunque la moralidad está integrada en el relato. Esta se hace explícita en el desenlace. De hecho, este recurso –integrar al desenlace los premios y los castigos– como tipo de moralidad será usado extensivamente en los cuentos de los Grimm y de Andersen décadas después. Podríamos decir que un primer factor central es que su prosa, en «la Bella y la Bestia», ya tiene un público-objetivo de niños, como lo recuerda el título de la publicación en la cual vio la luz este relato que nos interesa: *Le magasin des enfants* [la revista de los niños].

Sobre el tema de la Bella y la Bestia, la catalogación Aarne-Thompson afirma que se compone de los siguientes episodios: «el Padre pernocta en un misterioso palacio y toma una rosa. Debe prometer su hija al animal (o ella va voluntariamente). Tabú: permanecer por más tiempo del

---

<sup>69</sup> De gran valor es por ello la versión de la “Bibliothèque des bibliophiles” de Flammarion publicada durante los principios del siglo XX, de la cual tomamos la cita. Para revisar la propuesta editorial de la biblioteca y que efectivamente se basa en la edición de 1697 véase «Note de l’Éditeur» en la misma edición, p. LXI. La moraleja está en Charles Perrault, *Les Contes De Ch. Perrault / Précédés D’Une Préface Par P.-L. Jacob [Pseud.] Et Suivis De La Dissertation Sur Les Contes De Fees, Par Le Baron Walckenaer*. (Paris: E. Flammarion, 1925?), 115. Traducción y subrayados míos. Los términos «hymen» y «sexe» fueron traducidos respectivamente por himeneo (arcaísmo literario propio de la época para referirse al matrimonio) y por «mujeres», pues, como mantienen diferentes diccionarios entre el siglo XVII e inicios del siglo XX, se mantuvo generalizado el uso de la voz “*le sexe*” para denominar el género femenino. Véase, el lema “Sexe” en el portal de diccionarios franceses de la universidad de Chicago. Consultado en 10 de mayo de 2016. Disponible en <http://artflx.uchicago.edu/cgi-bin/dicos/pubdico1look.pl?strippedhw=sexe&submit=> .

debido en casa. Ella encuentra al esposo a punto de morir. Rompe el hechizo por abrazo. (sin búsqueda ni tareas)». <sup>70</sup> Con ese esqueleto episódico, Jeanne-Marie Leprince de Beaumont elabora un final en que se hace justicia al repartir premios a quienes han sido buenos y castigos a los que no. Encarga de esta labor al personaje de un hada madrina, la misma que embrujó otrora al príncipe hecho Bestia. Ella ha aparecido para finalizar el relato y cierra con la siguiente réplica:

Bella, le dijo esta dama, que era una gran hada, ven a recibir la recompensa de tu buena elección: *has preferido la virtud a la belleza y al ingenio*. Mereces encontrar todas estas cualidades reunidas en una misma persona. Serás una gran reina: espero que el trono no destruirá tus virtudes. En cuanto a ustedes, señoritas, dijo el hada a las hermanas de Bella, conozco vuestro corazón y toda la malicia que guardan. Sean dos estatuas y conserven toda su razón bajo la piedra que las recubrirá. Permaneceréis en la puerta del palacio de vuestra hermana y no os impongo otra pena más que ser testigos de su felicidad. No podréis regresar a vuestro estado anterior hasta el momento en que reconoceréis vuestras faltas. Aunque me temo que puedan quedarse como estatuas para siempre. *Nos corregimos del orgullo, de la cólera, de la gula y de la pereza, pero es una especie de milagro la conversión de un corazón malvado y envidioso*. <sup>71</sup>

Observamos que el hada habla como quién dictamina una sentencia. La virtud, que no aparece definida explícitamente en este punto, ha sido desarrollada a través de las acciones y buenas costumbres tanto de la Bestia –quién es cortés, amable, generoso, etc.– como de Bella –quién es prudente, recatada, amable, y se dedica en particular siempre al cuidado de su padre por encima de sus propios deseos e intereses–.

De modo que podemos con todo esto concluir que la cadena de transmisión, pasó en lo elemental de la oralidad popular al ámbito literario a través de las manos de un movimiento literario cortesano que procuró crear historias fuertemente prescriptivas que sirvieran para enseñar y educar según su propio concepto. Popularizados gracias a proyectos editoriales de gran envergadura de conservación (como el *Cabinet des fées*) o de divulgación (en la *littérature de colportage*, la

---

<sup>70</sup> Descripción del tipo de relato AT425C «La Bella y la Bestia», en Tatar, *The Classic Fairy Tales Texts*, 376.

<sup>71</sup> Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, *La Belle Et La Bête* (Paris: L. Hachette, 1870), 8. La traducción y los subrayados son míos. Cito el párrafo francés del que traduzco : «Belle, lui dit cette dame, qui était une grande fée, venez recevoir la récompense de votre bon choix : vous avez préféré la vertu à la beauté et à l'esprit. Vous méritez de trouver toutes ces qualités réunies en une même personne. Vous allez devenir une grande reine : j'espère que le trône ne détruira pas vos vertus. Pour vous, mesdemoiselles, dit la fée aux deux sœurs de Belle, je connais votre cœur et toute la malice qu'il renferme. Devenez deux statues, mais conservez toute votre raison sous la pierre qui vous enveloppera. Vous demeurerez à la porte du palais de votre sœur, et je ne vous impose point d'autre peine que d'être témoins de son bonheur. Vous ne pourrez revenir dans votre premier état qu'au moment où vous reconnaîtrez vos fautes. Mais j'ai bien peur que vous ne restiez toujours statues. On se corrige de l'orgueil, de la colère, de la gourmandise et de la paresse, mais c'est une espèce de miracle que la conversion d'un cœur méchant et envieux».

*bibliothèque bleu*) produjeron un impacto memorable en la cultura oral y popular, tanto como en la literaria. Esta influencia permeó las fuentes de quienes son nuestro segundo eslabón, años más tarde, iniciando el siglo XIX.

#### ALEMANIA, 1812-1857: ENTRE LA FILOLOGÍA Y LA MEDIACIÓN EDITORIAL.

*Going back to the childhood of the Volk, man can rediscover some of the lost qualities of the ideal state before history.*

Fabian Lampart, «The Turn to History and the Volk»<sup>72</sup>

Jacob y Wilhelm Grimm son hoy dos de los más famosos autores alemanes de todos los tiempos. Puesto en términos generales son los autores que más material han puesto para producir películas de princesas en Disney. Aunque, en contexto, sus cuentos son solo una parte de su extensa obra entre la cual también se incluyen mitos y leyendas, un diccionario de 32 volúmenes, entre otros escritos sobre lengua alemana, y sobre otros textos medievales. Si bien esto es información de dominio público y no un descubrimiento reciente, es muy importante volver a traerlo sobre la mesa pues sus cuentos son una parte de su gran obra que es considerada como el inicio de la filología alemana y en esta medida su historia tiene que ver con el concepto esta vez no de *civilité*, como en los franceses, sino con el de *Volk* y de *Naturpoesie*, caros y centrales a su pensamiento en el seno del movimiento literario al que pertenecieron: el Romanticismo Alemán.<sup>73</sup>

Como veremos, los cuentos que recogieron y el modo en que estos son representativos – como parte de su extensa obra sobre la lengua alemana y su tradición oral– tienen profundas raíces en una idea romántica de la cultura popular como origen natural de la literatura y arte nacionales.<sup>74</sup>

---

<sup>72</sup> Fabian Lampart, "The Turn to History and the Volk: Brentano, Arnim and the Grimm Brothers," in *The Literature of German Romanticism*, ed. Dennis Mahoney (Rochester, NY: Camden House, 2004), 176.

<sup>73</sup> Jack Zipes, "Introduction: Rediscovering the Original Tales of the Brothers Grimm," in *The Original Folk and Fairy Tales of the Brothers Grimm: The Complete First Edition.*, trans. Jack Zipes (Princeton: Princeton University Press, 2014). Y véase la introducción de Dennis F. Mahoney, *The Literature of German Romanticism*, (Rochester, NY: Camden House, 2004), 6-11.

<sup>74</sup> Noel Daniel, «Mucho más que palabras: El legado imperecedero de los Hermanos Grimm y el arte que inspiró» en Jacob Grimm and Wilhelm Grimm, *Los Cuentos De Los Hermanos Grimm*, ed. Noel Daniel, Con base en la 7a ed. (Madrid; Colonia: Taschen, 2012), 9-14.

Dennis Mahoney ofrece, en la introducción al libro que edita sobre el Romanticismo Alemán, una visión de conjunto excelente en términos generales del movimiento literario e intelectual. Afirma que el movimiento tiene un profundo vínculo con el acontecimiento que cambió radicalmente la vida del final del siglo XVIII: la Revolución Francesa. Si bien hubo reacciones tempranas y expresiones apasionadas por parte de autores alemanes al inicio del proceso, sitúa el momento central, para la intelectualidad germana, en Napoleón. Fabian Lampart indica sobre esta misma línea que,

The Napoleonic Wars destroyed the system on which European politics had been based since the Thirty Years' War (1618– 48). Territories like Italy or Germany, traditionally divided into a multitude of bigger and smaller states, were particularly affected by these changes. [...] The deep political changes and severe effects of the economic crisis had a direct impact on the everyday life of people, too. It was this experience of a profound crisis caused by the wars that finally rendered possible the feeling of history as a visible force even on the level of common life.<sup>75</sup>

Lampart dedica su capítulo, en el libro editado por Mahoney, a estudiar las relaciones entre los trabajos de Achim von Arnim, Clemens Brentano y los hermanos Grimm, todos autores del Romanticismo Alemán y amigos entre sí. En su trabajo, propone una lectura que suma el conocimiento de la filosofía de la historia de Gian Battista Vico, la idealización del pasado en el pensamiento de Jean Jacques Rousseau y la idea del progreso de la historia hacia un futuro utópico del pensamiento alemán desde Herder, pasando por Kant y llegando hasta Hegel. Con esto afirma que se estableció una visión de la Historia por parte de la intelectualidad romántica como una fuerza y un proceso trágico entre un pasado idealizado, un presente en crisis, y la promesa de un futuro-utópico compartido por muchos de los autores involucrados.<sup>76</sup>

Siguiendo a Lampart, en este marco de ideas surgió la búsqueda del *Volksliteratur* o *Volks poesie* –diría Zipes–(Literatura o poesía del pueblo) que partió de las ideas de Herder y fue ceñido al pasado y al pueblo alemán en los escritos y recopilaciones *Des Knaben Wunderhorn: Alte deutsche Lieder* (1805-1808) de Achim von Armin (1781-1831) y Clemens Brentano (1778-1842) y *Kinder und Hausmärchen* (1812-1815) de Jacob (1785–1863) y Wilhelm Grimm (1786–1859). Ambos trabajos de recopilación buscaron en el pueblo, en la memoria del pueblo, relatos y canciones como formas de literatura. No obstante, en el trabajo inicial de ambas parejas hubo un

---

<sup>75</sup> Lampart, *The Turn to History and the Volk*, 174.

<sup>76</sup> Lampart, *The Turn to History and the Volk*, 173-176.

aspecto divergente, un punto de desencuentro que ayuda a comprender la metodología y trabajo de los hermanos Grimm y es, probablemente, el elemento más importante de la situación de los cuentos de los hermanos filólogos. Arnim y Brentano creían que ninguna diferencia esencial o fundamental distinguía el *Kunstpoesie* (poesía artística, la creatividad individual) del *Naturpoesie* (poesía-herencia colectiva del *volk*, o sea *Volkspoesie*), mientras que los dos hermanos consideraban que sí y que no era un rasgo menor en la composición y edición de la tradición oral del pueblo:

According to the Grimms, history and poetry have common origins in the collectivity of the nation, but these origins belong to a remote past. The exemplary form of *Volkspoesie* or *Naturpoesie* is a medieval epic such as the *Nibelungenlied*; like legends and myth it is created by the people. In the course of the centuries, historical thinking and poetry have been alienated from each other. Therefore, it is no longer possible to discover the foundations of a nation in collective creative acts. Individual creativity — *Kunstpoesie* — and collective poetry — *Volkspoesie* — at present are two highly different things. According to the Grimms, there is no way to create something like *Volkspoesie* individually under the conditions of modern life of around 1800. The only way to discover the original force of an intersubjectively created poetry is to go back to the origins and to collect carefully and correct philologically the remains of ancient *Volkspoesie*.<sup>77</sup>

No obstante, la poesía del pueblo que recopilaron y editaron filológicamente gracias al contraste de versiones y largo trabajo sobre la lengua, no bebió de las aguas cristalinas de un manantial. En este sentido es relevante anotar algunos aspectos que son muy importantes para terminar de comprender la situación y génesis de lo que hoy conocemos como los cuentos de los hermanos Grimm.

En primer lugar, gracias al trabajo sobre los informantes de los Grimm, llevado a cabo por Heinz Rölleke y resumido por Joseph Baumgartner y Lampart<sup>78</sup> tenemos acceso a un dato central: de los individuos que consultaron como representantes de la tradición oral, varios entre ellos descendían de familias de ancestros franceses y sus versiones, en buena medida, estaban alimentadas por la tradición francesa.<sup>79</sup> Como vimos, esta tradición oral, gracias a La Biblioteca

---

<sup>77</sup> Lampart, *The Turn to History and the Volk*, 178.

<sup>78</sup> No se encontraron traducciones al inglés, francés o español disponibles para consulta.

<sup>79</sup> El trabajo de Heinz Rölleke es conocido y citado tanto por Jack Zipes como por Fabian Lampart. Véase Joseph Baumgartner, "The Grimm Brothers as Collectors and Editors of Fairytales," *Philippine Quarterly of Culture and Society* 7, no. 1/2 (Mar 1, 1979), 94. <http://www.jstor.org/stable/29791627>. Lampart, *The Turn to History and the Volk: Brentano, Arnim and the Grimm Brothers*, 184. Véase también, Robert Darnton, "Peasant Tell Tales: The Meaning of Mother Goose" in *The Classic Fairy Tales*, 282.

Azul (la *bibliothèque bleue*) tuvo la particularidad de ser influida por los cuentos de los cuentistas cortesanos de finales del XVII y mediados del XVIII y de esta manera nos permite conocer un primer canal de ecos entre los cuentistas franceses y los filólogos alemanes.

Para completar, no solo la oralidad tenía afluentes que venían del otro lado del Rin, sino que algunos de sus relatos están basados en los cuentos de la tradición literaria francesa de los cuentistas, entre ellos Charles Perrault.<sup>80</sup> De hecho, en su libro *Fairy Tale and the Art of Subversion*, Jack Zipes basa uno de sus análisis comparativos entre las versiones correspondientes de Caperucita Roja, en la cual *Le Petit Chaperon Rouge* de Perrault fue la base para la reconstrucción filológica que culminó en la versión Grimm de *Rotkäppchen*, parte del primer tomo de la primera edición publicado en 1812.<sup>81</sup>

Por otra parte, esto sitúa en el plano de la reflexión el tema problemático de lo nacional en los hermanos Grimm: los cuentos de los Grimm, que vienen de una tradición oral francesa o de la región de Hesse (a donde pertenecían los Grimm que vivían en Kassel) son llamados en el periodo romántico obra del *volk* sin ceñirlo en su especificidad al campo exacto del que son extraídos.<sup>82</sup> Este es uno de los ejes de estudio de Diarmuid Ó Giolláin, en su trabajo sobre las genealogías de los estudios folclóricos europeos, quien específicamente plantea esta reflexión para el caso de los cuentos de los Grimm que son todo un hito en el campo. De modo brillante, Giolláin sitúa los estudios del folclor, su génesis, su afianzamiento y modos de estudiar la cultura oral en conjunto con el desarrollo del proceso de construcción de los Estados-Nación y de las relaciones centro/periferia en ellos. Es muy interesante que insiste en el correlato que existe entre estudio del folclor y la consolidación nacional que fue considerablemente más importante en territorios en los cuales dicha unidad nacional no era más que una heterogénea fragmentación, tal como fue el caso de Prusia en los años del Romanticismo Alemán.<sup>83</sup>

De ahí, una interesante confluencia en establecer en estas nociones de cultura popular/folclor del Romanticismo con un importante precedente en la construcción de los nacionalismos en Europa, según el autor irlandés. Los Grimm, para llegar a ser literatura nacional

---

<sup>80</sup> Zipes, *Introduction: Rediscovering the Original Tales of the Brothers Grimm*, xxxvi.

<sup>81</sup> Zipes, *Fairy Tales and the Art of Subversion*, 64-65.

<sup>82</sup> Diarmuid Ó Giolláin, "Narratives of Nation Or of Progress? Genealogies of European Folklore Studies," *Narrative Culture* 1, no. 1 (2014), 78. <http://www.jstor.org/stable/10.13110/narrcult.1.1.0071>.

<sup>83</sup> Ó Giolláin, *Narratives of Nation Or of Progress? Genealogies of European Folklore Studies*, 71-75.



alemana y, más tarde, patrimonio y literatura universal pasaron un doble proceso: uno, de canonización, que los posicionó como inicio de la filología y modelo en los estudios folclóricos, otro, que los llevó de la transcripción de la *Naturpoesie* a la reescritura para el público familiar y amplio de sus cuentos. Sobre el primer proceso, Giolláin anota que,

Canonicity is, of course, a problematic notion in the context of oral societies, though, as with literature, it is often evinced more in intertextual relations than in the popularity per se of specific works. The notion of tradition in folklore (and indeed in literature) is in some ways comparable to that of the canon in literature—authoritative, authentic, and persisting over time—and yet it also confines. The narration or the writing of a tale is an individual action, yet tradition and the canon are collective representations that in certain ways reduce the particular work to a (social, linguistic, or national) type. It is hardly a coincidence that the national poet or the national composer is a Romantic ideal.<sup>84</sup>

Es importante, pues, tener en cuenta que al pasar estos cuentos al ámbito escrito por medio de la filología entraron en tensión y confluencia la idea de tradición de la oralidad con la canonicidad que adquieren a manos de autores como los Grimm. Esto permite establecer que se estaría aumentando la importancia de una versión escrita (como la verdadera, la auténtica) y canónica que se basó en la tradición gracias a la imprenta y la nacionalización del relato. Beber de la tradición reforzaría pues la autenticidad y representatividad del relato que se erige como canónico. En esta medida se sienta un precedente importante en términos de los efectos de la *adaptación* que tendremos tiempo de revisar en el siguiente capítulo. Empero, para completar nuestra panorámica sobre el eslabón del romanticismo alemán y los cuentos de los hermanos Grimm, hace falta revisar el proceso de edición que los llevó hasta la literatura infantil.

Al principio, los hermanos Grimm pensaron su recopilación no como su gran obra, como ha sido demostrado. El origen de la publicación tuvo que ver más con las condiciones y pensamiento del romanticismo alemán, conectado con el propósito de divulgar y conservar la poesía del pueblo. Según Jack Zipes, fue Achim von Arnim quién en una visita en 1812 en Kassel, convenció a los Hermanos Grimm de que publicaran su colección a través de Georg Andreas Reimer, editor, en Berlín —la cual originalmente fue pensada en colaboración con Brentano mismo.<sup>85</sup> Como Noel Daniel resume, en la introducción a su edición de los cuentos de los

---

<sup>84</sup> Ó Giolláin, *Narratives of Nation Or of Progress? Genealogies of European Folklore Studies*, 78.

<sup>85</sup> Zipes, *Introduction: Rediscovering the Original Tales of the Brothers Grimm*, xvii.

hermanos, no fue sino hasta años más tarde, hacia 1857, cuando se consolidó la versión que les dio fama mundial.

El proceso de edición que enriqueció de detalles los cuentos, no obstante, suprimió el contenido sexual y violento de muchos de ellos. Aunque algunos no cambiaron, se ha documentado que gracias a su recepción –de la cual pudieron tener conciencia gracias a las cartas de diversos autores amigos y en general a la acogida en ventas de sus libros– los Grimm pulieron al gusto del gran público sus relatos hasta llevarlos a la edición definitiva de 1857. Estuvo al frente de ello, principalmente, Wilhelm Grimm, el menor de los dos hermanos.<sup>86</sup> Fabian Lampart indica que, incluso, debemos a Wilhelm Grimm la invención/generalización durante este trabajo de edición del «*Es war einmal...*» [Érase una vez... *Il était une fois...* *Once upon a time...*] que no es poca cosa, dado que es hoy la fórmula por convención y excelencia de los cuentos de hadas.<sup>87</sup>

En conjunto, todos estos factores se conjugaron en el éxito editorial que propulsó a los hermanos Grimm al lugar que ocupan hoy en la cultura popular, los estudios folclóricos, la literatura infantil y el canon de la literatura hasta llegar a ser, en 2005, registrados en la Memoria del Mundo de la Unesco. Su éxito los llevó a ser parte del inevitable canon en el que Disney terminó buscando el material de sus adaptaciones, pero también a ser uno de los libros leídos por un danés que, entre los muchos cuentos que leyó y escribió en su vida, tuvo la oportunidad de conocer a los filólogos responsables de la soberbia recopilación.<sup>88</sup>

#### DINAMARCA, 1805-1875: INVENTAR EL CUENTO DE HADAS Y LA RESPUESTA A ¿CUÁL ES EL EXTRAÑO PAPEL DE LAS MIL Y UNA NOCHES EN ESTE RELATO?

*Without the rich harvest of German literary tales and the Grimm brothers' achievements these tales [Andersen's] and stories would never have come into existence.*

\*\*\*

*By taking his point of departure in the folktale and the romantic concepts of the child and the people as the main objectives of all poetry, Andersen*

---

<sup>86</sup> Zipes, *Introduction: Rediscovering the Original Tales of the Brothers Grimm*, xxxi.

<sup>87</sup> Lampart, *The Turn to History and the Volk*, 184.

<sup>88</sup> Noel Daniel, «Introducción» en Andersen, *Los Cuentos De Hans Christian Andersen*, 9.

*deliberately tried to go beyond national borders and place himself as a poet for all humanity.*

Niels Kofoed, «Hans Christian Andersen and the European Literary Tradition».<sup>89</sup>

Hans Christian Andersen, uno de los más grandes escritores de cuentos de hadas, nació en una familia muy pobre en 1805 en Odense, Dinamarca. Veintinueve años más tarde ya era celebrado por el cuento *La Sirenita* que, desde entonces, ha caracterizado su obra junto a otros relatos; estos cuentos, poco a poco, le abrieron un lugar entre burgueses y aristócratas tanto daneses como europeos en general. Sus biógrafos, estudiosos y críticos están de acuerdo en pensar su obra como una creación de autor en tanto «literatura de imaginación» de punta a punta. Su obra, en suma, fue ante todo su trampolín para escalar socialmente. De hecho, Jack Zipes afirma que los cuentos de Andersen son una prueba de su ética protestante en dos sentidos: en primer lugar, porque fueron el trabajo de una vida que lo hizo surgir y lograr el ascenso social.<sup>90</sup> En segundo lugar, porque sus personajes están predestinados al éxito o al fracaso.

Para empezar con esta visión, Zipes explica la obra de Andersen como un fruto de las contradicciones sociales que este último expresó y vivió. Según este autor, Andersen sería un hijo del lumpen-proletariado con total carencia de conciencia de clase que, convencido de estar predestinado a la grandeza y la riqueza (argumento que Zipes sostiene desde el pensamiento esencialista de Hans Christian Ørsted, amigo personal de Andersen y pensador de mediados del diecinueve), luchó desesperadamente por hacerse un lugar dentro del escenario burgués y aristocrático de la corte danesa.<sup>91</sup> Un ejemplo de esta visión sería el cuento *El Patito Feo*. Según su interpretación, queda establecido que allí no importa el lugar de nacimiento si se está hecho para

---

<sup>89</sup> Niels Kofoed, «Hans Christian Andersen and the European Literary Tradition» en Harold Bloom ed. *Hans Christian Andersen* (Philadelphia: Chelsea House, 2005), 160; 163.

<sup>90</sup> Dentro del erudito trabajo de Jack Zipes, el peso teleológico de buscar demostrar que el cuento siempre educa-construye-ajusta a las normas sociales vigentes lo lleva a hacer una sola lectura de Andersen: la del ascenso y la predestinación que vincula al establecimiento de la burguesía y el capitalismo. Si bien es una lectura sólida y valiosa, restringe el apelativo actual de Andersen a su utilidad al capitalismo, lo cual empobrece, como veremos, la obra del autor. Zipes, *Fairy Tales and the Art of Subversion: The Classical Genre for Children and the Process of Civilization*, 85-88.

<sup>91</sup> Zipes, *Fairy Tales and the Art of Subversion: The Classical Genre for Children and the Process of Civilization*, 82.

grandes cosas. En mi opinión, otra excelente ilustración de esta lectura está en *la Pluma y el Tintero*. Este cuento es una discusión sobre la autoría y la creatividad: así como ni el tintero ni la pluma son los responsables de la bella prosa, el artista tampoco lo es. En efecto, es Dios, que en tanto está detrás del artista –y, en consecuencia, tras tintero y la pluma–, es el hacedor por antonomasia del texto y del destino del hombre.<sup>92</sup>

Zipes es brillante al señalar que a Andersen le marcó su vida una fuerte condición de inferioridad que se expresa notablemente en su relación con quienes lo acogieron recién llegó, finalizando su adolescencia, a Copenhague: los Collins. En una carta que le escribió a su padre adoptivo Jonas Collins le expresa que:

You know that my greatest vanity, or call it rather joy, consists in making you realize that I am worthy of you. All the kind of appreciation I get makes me think of you. I am truly popular, truly appreciated abroad, I am famous—all right, you're smiling. But the cream of the nations fly towards me, I find myself accepted in all families, the greatest compliments are paid to me by princes and by the most gifted of men.<sup>93</sup>

[Tu sabes que mi mayor vanidad, o llámalo mayor alegría, consiste en hacerte entender que te merezco. Cualquier clase de aprecio que obtengo me hace pensar en ti. Soy verdaderamente popular, verdaderamente apreciado en el extranjero, soy famoso—está bien, sé que sonrías. Pero la crema de las naciones vuela hacia mí, me encuentro aceptado por todas las familias, los mayores elogios me son presentados por príncipes y por los hombres más afortunados.]<sup>94</sup>

Junto con otros documentos y autores, entre quienes está Niels Kofoed, cuya lectura y apreciación revisaremos más adelante, Zipes justifica la visión de un autor atormentado por su cuna humilde, por sus múltiples rechazos en su ascensión<sup>95</sup> y con un apego homoerótico no consumado con su “hermanastro” el hijo de los Collins, Edvard – a quien Zipes interpreta como su superego.<sup>96</sup> Esta lectura, que nos hace ver en sus obras su propia tragedia de vida, es el tema de la cuentista

---

<sup>92</sup> El cuento es del año 1860. Andersen, *Los Cuentos De Hans Christian Andersen*, 286-289.

<sup>93</sup> La carta está en Zipes, *Fairy Tales and the Art of Subversion*, 84.

<sup>94</sup> Traducción mía.

<sup>95</sup> La visita a los Grimm, por ejemplo, fue primero un rechazo y más tarde una elogiosa recepción. Véase Wolfgang Lederer, «Andersen's literary work» en Harold Bloom ed., *Hans Christian Andersen*, 30. Este mismo episodio de “auto-presentarse” se dio con « Heine, Victor Hugo, Lamartine, Vigny, Mendelsohn, Schumann, Dickens, the Brownings » y muchos otros, dice Bloom. Está en la página x de ese mismo libro.

<sup>96</sup> Los términos «relación homoerótica» son utilizados por Zipes y Bloom. Harold Bloom, *Hans Christian Andersen*, ix-xx. Zipes, *Fairy Tales and the Art of Subversion*, 85.

Jane Yolen en su artículo sobre los autores que hicieron cuento de hadas su propia vida.<sup>97</sup> No obstante, Harold Bloom y otros autores indican que la obra de Andersen aún tiene otras vetas de lectura que muestran su riqueza: más allá del tema de la predestinación y el esencialismo.

Andersen fue un gran lector. Pero antes de poder valerse de su propia lectura le fueron leídas *Las mil y una noches* por su padre. La lectura de *Las mil y una noches* en Europa se había generalizado ya en pleno siglo de las Luces gracias a la popular traducción de Antoine Galland. De hecho, indica Karen E. Rowe que desde el principio «When the french scholar Antoine Galland first translated *the Book of the Thousand nights and a night* from Arabic into French (1704-1717), he retitled them *Arabian Nights Entertainments*, no doubt heightening the appeal to the French court's sophisticated taste for exotic delights» buscando agradar al público con esos relatos.<sup>98</sup> En su introducción a *Los cuentos de Las mil y una noches*, Bruno Bettelheim agrega a este respecto notables informaciones sobre la proveniencia de esta versión. Galland, arqueólogo y orientalista respetado, llegó por interés del relato (que conoció primero oralmente) de “Simbad el marino” al manuscrito en que basó su traducción –según Bettelheim aún el más antiguo que se conoce (su texto es de 1979). No obstante, el manuscrito estaba muy incompleto. Galland conoció entonces, según Bettelheim, a Hanna, un sirio que le contó historias que afirmaba pertenecían al mismo grupo de cuentos y que enriquecieron la versión de Galland.<sup>99</sup>

En las siguientes líneas, Bettelheim nos da otros tres datos relevantes sobre la historia editorial de este texto. Primero, sustenta desde una enciclopedia histórica llamada Mas'udi y un catálogo literario árabe del siglo X, que el gusto por los cuentos no era propio de las esferas letradas árabes para esta época (con lo cual el cuento re afirmarí su carácter popular inicial). Segundo, que la recepción de Galland fue extremadamente popular en distintos países produciendo varias traducciones piratas primero, y luego numerosas traducciones de renombre y cuidado; a tal punto llegaron a impactar estas versiones que partieron de Galland, que se retradujeron al árabe e incorporaron a la cultura letrada. Tercero, las primeras traducciones al alemán y al inglés fueron respectivamente la de «M. Habicht, H. Von der Hagen y C. Schall» de 1840 y las tres diferentes de la década de 1880 «E.W. Lane, John Payne, y R.F. Burton» y se basaron en el trabajo del

---

<sup>97</sup> Jane Yolen, "From Andersen on: Fairy Tales Tell our Lives," *Marvels & Tales* 20, no. 2 (Jan 1, 2006), 238-248. <http://www.jstor.org/stable/41388798>.

<sup>98</sup> Rowe, *To Spin a Yarn*, 302.

<sup>99</sup> Bruno Bettelheim, *Los Cuentos De Las Mil Y Una Noches* (Barcelona: Critica, 1980), 10.

orientalista francés.<sup>100</sup> Una nueva traducción francesa no llegó sino hasta 1900-1904 a manos del doctor J. C. Madrús, la más popular y divulgada en todas las lenguas durante el siglo XX, basada a su vez en diferentes textos árabes de los cuales el principal es el de Bulaq.<sup>101</sup>

Si sumamos a esta gigantesca recepción editorial que Zipes afirmó que el gusto por los cuentos en Francia, al que Perrault y los otros escritores franceses respondieron, tuvo por antecedente *Las mil y una noches* de Galland como fenómeno literario, notamos claramente que no sólo en la vida de Andersen estos relatos (que a su vez se afirman de diferente origen entre indio, árabe, persa, etc.) tuvieron un gran impacto. Fueron influyentes en la época de Perrault, de Leprince de Beaumont, de los Grimm y de Andersen porque editorialmente su popularidad fue parte del gusto literario europeo en general por los cuentos. Para completar, una de las princesas de Disney está basada en uno de los relatos que Hanna le contó a Galland y, a su vez, fue el que más permeó en la vida de Andersen según Niels Kofoed: «Aladino».<sup>102</sup>

«Aladino» puede ponernos de nuevo (como lo hace Jack Zipes al citar a Kofoed) sobre la ruta del surgimiento personal como temática central de la obra de Andersen. Pero, en realidad, una veta importante se forja en su gusto orientalista que ambienta cuentos como *el Traje nuevo del Emperador* o *El Ruiseñor*. Estos cuentos muestran un primer ejercicio de apropiación de escenarios exóticos anclados en un gusto de vieja data por parte del autor. Podemos decir que, además, se trata de dos de los mejores y más conocidos cuentos de Andersen; el primero es una maravillosa obra de sátira al gusto de los poderosos por la moda y de la hipocresía cuidadosa de la corte y, el segundo, una oda al genio que hay en el artista de modo alegórico –al no poder ser reemplazado por la

---

<sup>100</sup> Bettelheim, *Los Cuentos De Las mil y una noches*, 13.

<sup>101</sup> Joan Vernet «Introducción», *Las mil y una noches*. Edición no abreviada de J.C. Madrús y traducida al español por V. Blasco Ibáñez. (Barcelona: Círculo de Lectores, 1977), Vol. I, 7-8. Para mayor detalle se recomiendan de la introducción a esta versión crítica del texto íntegro de *Las mil y una noches*, las referencias a estudios filológicos o críticos (p. 16-17) y los detalles sobre la versión de Madrús (p. 17-21). Por lo demás, otro detalle resulta interesante: Vernet indica que manuscritos árabes sobre *Aladino y la lámpara maravillosa* y *Ali-babá y los cuarenta ladrones* fueron encontrados en la primera mitad del siglo XX y han servido para detallar el proceso editorial de supresión de lo escabroso en la edición de Galland y la mayor fidelidad en estos relatos de Madrús (p.18).

<sup>102</sup> Es cierto que Andersen por lectura de su padre y más tarde propia conoció la historia de Aladino en *Las mil y una noches*, sin embargo, el estudioso que citamos resalta que la obra que influyó de modo determinante en la vida de Andersen fue la obra homónima (claro, inspirada y basada en el cuento oriental) de Adam Oehlenschläger. Niels Kofoed, «Hans Christian Andersen and the European Literary Tradition» en Harold Bloom ed., *Hans Christian Andersen*, 116; 15

máquina en su tarea de embellecer la vida. Si en ambos cuentos hay una crítica del poder, se está a salvo de todo problema gracias al escenario distante y exótico.

Pero Andersen tampoco termina aquí. Podríamos equivocarnos si *El Traje nuevo del Emperador* fuera imaginación en su totalidad o una apropiación de cuentos árabes. Bengt Holbeck, folclorista, evidencia que Andersen hace una apropiación constante y activa del folclor tradicional no sólo danés u oriental para crear sus cuentos. *El Traje nuevo del Emperador* fue conocido por Andersen a través del texto español del *Conde Lucanor*.<sup>103</sup> Holbeck muestra extensivamente que Andersen hace apropiaciones semejantes de los Grimm, de los cuentos folclóricos orales daneses y escandinavos que oyó de niño y que hizo suyos a lo largo de los años. Pruebas de esto quedan especialmente en los cuentos *Las zapatillas rojas* y *Los cisnes salvajes*, entre otros. Pero para que quede indicado antes de visitar esta adaptación al cine en el capítulo que sigue, digamos que Andersen también hizo apropiaciones literarias: su *Sirenita* está basada ya en la *Ondina* del romántico alemán Friedrich de la Motte Fouqué.<sup>104</sup>

En este sentido – el de adaptar de todas partes –, está orientada la tesis de Niels Kofoed que dice que Andersen, más que danés, fue un autor europeo.<sup>105</sup> Haciendo revisión de las influencias y lecturas centrales de Andersen, Kofoed demuestra que la mayoría de autores que leyó con mayor cuidado fueron miembros del movimiento romántico alemán, entre ellos están Novalis, Herder, Schiller, Goethe y Hoffmann.<sup>106</sup> Además, Kofoed sustenta su tesis en que conoció gran parte de Europa gracias a los numerosos viajes y estadias que llevó a cabo durante su vida. En cuanto al contenido y sentido de los cuentos, muestra que están anclados en tres canteras (*folktale* oral –en algunos casos daneses–, fábulas clásicas griegas y romanas, y cuentos de hadas románticos alemanes) y que tenían un público claramente infantil al cual le vedaba todo contenido sexual, por

---

<sup>103</sup> Bengt Holbeck, «Hans Christian Andersen's use of Folktales» *Merveilles & contes* 4, No. 2, Special Issue on The Romantic Fairy Tale (1990), pp. 221-222.

<sup>104</sup> Andersen, *Los Cuentos De Hans Christian Andersen*, 137. Un excelente resumen de las fuentes de Andersen para sus cuentos de hadas indica que: «The sources of Andersen's tales and stories are manifold. First of all there is the anonymous folktale; next there is the German literary tale by writers such as Tieck, Arnim, Brentano, Chamisso, and Hoffmann, which had flourished throughout the romantic period; furthermore Andersen's own life story, and finally modern technology and natural science, a source pointed out by one of his closest friends, the physicist Hans Christian Ørsted. In his tales and stories Andersen exploits the entire treasure trove of motifs and themes to be found in European literature as well as in Greek and Roman antiquity, and he also found inspiration in Arabic, Persian, and Indian narrative». Está en Niels Kofoed, «Hans Christian Andersen and the European Literary Tradition», 156.

<sup>105</sup> Kofoed, «Hans Christian Andersen and the European Literary Tradition», 115-116

<sup>106</sup> Kofoed, «Hans Christian Andersen and the European Literary Tradition», 129.

inapropiado según sus términos. No obstante, recalca el importante valor del sentido trágico, generalmente asociado con la muerte:

Only about one-sixth of his 156 tales and stories are without any reference to death. In twenty-four of them death is the main theme and in another twenty-five death is part of the conclusion. Whereas Andersen avoids all descriptions of sexuality, since this topic found no place in the literature of the time, he confined himself to telling about illegitimate children and their life stories. He kept turning death over in his mind, because as a lifelong bachelor he had repressed his own sexuality. <sup>107</sup>

Andersen además es caracterizado en general como un cruel narrador despiadado con sus finales como el de *La Pequeña Cerillera*, muerta de frío la noche de navidad por miedo a volver a su casa en la miseria sin haber vendido un solo fósforo; o como el de la *Sirenita*, en el que la trascendencia del alma inmortal, prohibida para los seres marinos, es perdida ante un príncipe que escoge a otra mujer mientras la sirenita sufre en carne el dolor de haber perdido su cola, el dolor de sus pies y finalmente el de perder la propia vida; o el de *las Zapatillas Rojas*, en el que la vanidad somete a la protagonista a morir bailando (imagen que recuerda el final de la madre/madrastra en las versiones de *Blancanieves* de los Grimm). Estas imágenes de la muerte trágica de quien sucumbe ante los propios actos y valores, muertes anunciadas generalmente desde un inicio, conforman otro de los temas de lectura y una de las claves para tener presentes al leer al danés.

\* \* \*

## PARA CONCLUIR: ENCADENAR A DISNEY

La tradición es pues un río turbulento que corre sobre el eje del tiempo y lleva, entre las riberas de la oralidad y la escritura las raíces, las aguas, las influencias de las versiones por venir. Charles Perrault adaptó sus cuentos de la tradición para educar la sociedad cortesana. Los hermanos Grimm hicieron lo propio en su búsqueda de la *volks poesie*. Ambos fueron, además, adaptados para ser grandes éxitos de la llamada literatura infantil, en que Andersen hizo carrera y se consagró como el padre del cuento de hadas de autor. En tanto autores, todos se asemejan en ser infieles a la

---

<sup>107</sup> Kofoed, «Hans Christian Andersen and the European Literary Tradition», 161.



versión que reciben. Se parecen también en ser todos leídos más allá de sus fronteras nacionales y en ser las referencias centrales para el público y los autores de hoy como lo hemos anotado antes.<sup>108</sup> Tienen en común, además, haber marcado conscientemente sus relatos con los valores que desearon divulgar y que sus relatos tuvieron acogida por fuera de sus fronteras. Por último, comparten la fuerte influencia que *Las mil y una noches* y otros autores de cuentos de otra nacionalidad ejercieron sobre ellos y el público, con lo cual se desestabiliza la “nacionalidad” de estas historias. En conclusión, todas las versiones son impuras, son relatos para educar, elaborados con base en importaciones. Versiones todas de éxito nacional y reconocimiento internacional.

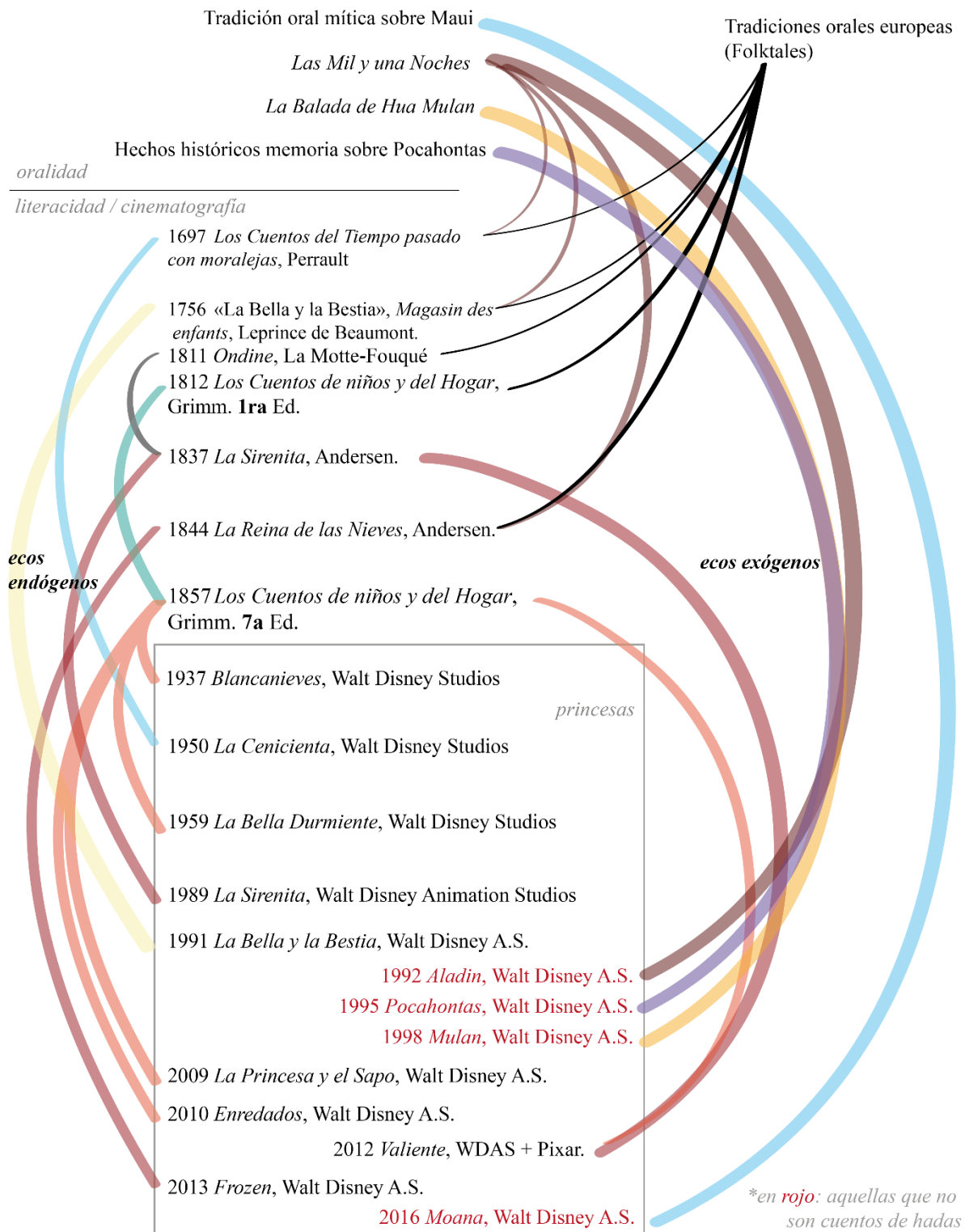
Cuando Walter Elias Disney realizó su primer largometraje animado, *Blancanieves y los siete enanitos* (1937), comenzaba un hábito duradero en su compañía: adaptar un cuento de hadas para hacer un largometraje. En su caso, todos los autores eran extranjeros, pero eran conocidos gracias al mercado editorial que los mantenía publicados.<sup>109</sup> Su público, norteamericano en inicio, creció y aún al día de hoy sigue creciendo internacionalmente. La pureza de sus versiones sigue siendo tema de crítica. Sin embargo, y por lo visto, Disney solo ha hecho legítimamente ayer y hoy lo que ya hicieron antes que él.

Solo nos queda por ver la evolución de estos relatos, representados en cadena en la siguiente ilustración, y son el tema del capítulo siguiente.

---

<sup>108</sup> Siguiendo el modelo de producción del canon de los poetas de Bloom, es la lectura constante y la referencialidad inevitable de que son objeto lo que convierte a estos autores en el canon del cuento de hadas. Claramente, el éxito editorial de cada uno (que incluye fenómenos de “canonización” recientes como ser objeto de un libro crítico editado por Harold Bloom en el caso de Andersen, o ser declarado patrimonio de la humanidad por la UNESCO en el caso de los Grimm), sumado a la institucionalidad desde la cual publicaron (la corte en el caso de Perrault y Andersen, el seno del movimiento romántico alemán de enorme divulgación) refuerzan este proceso que los hace centrales en el género de hadas. De estas mismas condiciones de producción del canon se favorecen otros autores como Wilde, Dickens, Yolen, entre otros que hoy componen el conjunto de autores canónicos del cuento de hadas.

<sup>109</sup> Garapon, *L'imaginaire Mondialisé De La Littérature Jeunesse*, 302. Isabelle Nièvres-Chevrel, «Faire une place à la littérature de jeunesse» en *Revue d'Histoire Littéraire de France* 102, n° 1 (2002), 100-105.



**Ilustración 2:** El sistema integral de los ecos de la tradición.

Los ecos endógenos representan las relaciones de adaptación o influencia entre cuentos de hadas y películas de princesas. Los exógenos las relaciones entre películas y relatos de otra naturaleza traídos al tipo de film “princesa” realizado originalmente con base en los cuentos de Perrault, Leprince de Beaumont, Grimm y Andersen.

### III. Apropiar: crear los destinos de las princesas.

Las tres generaciones de princesas de Disney se han producido durante los periodos respectivos –como ya lo dijimos– de Walter Elias Disney, de Michael Eisner y de Robert Iger en la dirección de la compañía. En su mayoría han sido adaptaciones de cuentos de los autores que hemos presentado en el anterior capítulo. Sin embargo, a diferencia de lo sugerido por Jack Zipes, estas tres generaciones son bastante diferentes entre sí. Cada periodo evidencia construcciones de personaje y relato diferentes en muchos sentidos. Las primeras princesas son mujeres pasivas frente a su propia vida. Las segundas son protagonistas de un relato que expresa una tensión ajena a ellas mismas y dependen en muchos aspectos de los hombres que las rodean. Las terceras son protagonistas de un relato que tiene por nudo su propia vida. El correlato de este proceso ha sido tanto los cambios en la vida y posibilidades de las mujeres norteamericanas como los cambios en la relación que Disney ha tenido con la representación femenina tanto en el sentido de producir una imagen, como la de integrar mujeres o hacerlas participar de su trabajo o dirección en la productora animada.

Para hacer visible el contraste entre periodos el presente análisis rescata tres ejes de diferenciación: primero, el tipo de adaptación con respecto al cuento del que se parte; segundo, las temáticas implicadas o excluidas en los episodios eliminados o agregados y, tercero, la agencia de los actantes y sus propósitos en el relato –con un énfasis especial en las princesas-protagonistas. Así, en primer lugar, el tipo de adaptación nos permite determinar la libertad que el equipo de producción tomó cuando creó su relato. En algunos casos se trata de películas que tienden a ser la animación de un cuento casi calcado, o en otros de versiones distantes que desarrollan un aspecto del cuento original. Aquellas películas de princesas que no son adaptaciones de cuentos de hadas,

y que por esto mismo no heredan una princesa literaria, serán analizadas en comparación con sus contemporáneas.

En segundo lugar, no todos los periodos ofrecen la misma cohesión y homogeneidad en términos temáticos. No todas las películas han hablado solo del amor y no lo han puesto en los mismos términos. En las adaptaciones es visible que muchos temas como el embarazo, la tragedia, la violencia o el cinismo al madurar desaparecen en los films o reciben un nuevo sentido. Por este motivo haremos énfasis durante el estudio de los relatos y sus films en los puntos nodales. Según Roland Barthes, se trata de puntos de apertura de posibilidad o elección y-no-retorno que configuran lo propio de cada versión.<sup>110</sup> Esto resulta importante debido a que los nudos o resoluciones de estos en los relatos no obedecen siempre a la misma causa o tema según el periodo de Disney que trabajemos; en pocas palabras, mientras las princesas del Disney temprano (1937-1959) mantienen los mismos nodos que sus precursoras literarias, en los demás periodos esto puede variar con diferencias considerables.

En tercer y último lugar, lo que respecta a las funciones de los actantes es crucial pues el centro de nuestro análisis está allí. El presente capítulo, hace hincapié en los personaje y sus posibilidades dentro de cada relato. Aunque esto es semejante al trabajo de Amy Davis, su análisis no tiene una metodología que permita situar e interpretar la agencia de los personajes bajo parámetros comunes que ilustren de forma auténtica el proceso de cambio. Para esto se ha escogido el abordaje semántico de los “actantes” de Algirdas Julien Greimas. Según Greimas, lingüista francés, autor del tratado metodológico *Semántica Estructural* (1976), los actantes son los papeles que desempeñan los objetos y personajes (actores) que configuran un relato. Se agrupan en tres parejas: Destinador/Destinario, Adyuvantes/Oponentes, Sujeto/Objeto. Empero, dada la importancia que para nuestro estudio tienen, no sobra una breve definición de cada una de estas herramientas para mayor claridad.

Un rol-actante puede ser desempeñado en distintos momentos por un mismo personaje o por varios, así como un mismo personaje puede ocupar varios roles en simultáneo.<sup>111</sup> La relación elemental que entre ellos se establece vincula el Sujeto (o protagonista) al Objeto por un interés, deseo o motivación que dinamiza el relato, pone en movimiento la trama y las secuencias. Esta

---

<sup>110</sup> Roland Barthes, “Introducción al análisis estructural del relato”, 18-23.

<sup>111</sup> Algirdas Julien Greimas, *Semántica Estructural: investigación metodológica*, (Madrid: Gredos, 1976), 265-270.

será la principal herramienta de análisis en la mayor parte de nuestro recorrido a lo largo de los diferentes periodos. Por su lado, los Adyuvantes y Oponentes del Sujeto ayudan a mostrar la riqueza de un relato a la hora de construir los episodios o situaciones que lo marcan como el nudo y el desenlace pues es allí donde ayudan o se oponen al sujeto en su búsqueda del objeto. En cuanto a los destinadores son importantes porque tienen por función encomendar la misión o el propósito al protagonista y los destinatarios permiten entender las finalidades de determinadas historias, aquel que es buscado o el beneficiario del don que se obtiene, de la hazaña que se lleva a cabo, etcétera.<sup>112</sup>

De modo que, el presente capítulo propone en primer lugar una reflexión sobre la condición de la autoría y su relación con la adaptación. Este primer punto busca cohesionar los diferentes periodos entendiéndolos como parte de un proceso de relectura y mala lectura que ha sido diferente según las décadas en que se ha realizado. En seguida, en la sección dos se trabajará la evolución del personaje y de la construcción actancial del relato en el papel de las mujeres en las versiones literarias de las que partimos. En seguida pasaremos a los periodos de producción de princesas en Disney es decir que las secciones tres, cuatro y cinco corresponden a los años 1937-1959, 1989-1999, y 2009-2016 respectivamente. La sexta sección versa sobre el fenómeno actual de las protagonistas femeninas fuertes en Hollywood en su relación con las princesas y las mujeres que las están produciendo. El capítulo cierra con una conclusión sobre la relevancia de la lectura interpretativa en la configuración del significado de estas películas a la luz de lo expuesto.

## AUTOR Y LECTURA: LA ADAPTACIÓN COMO MALINTERPRETACIÓN

La noción de autoría en el cine, un arte colectivo, es demasiado fragmentaria para poder atribuirle a un solo individuo la autoría de la versión resultante del proceso de adaptación que lleva los cuentos al cine. Podríamos proponer que quienes dirigen el equipo en la productora ocupan el lugar del director de una sinfónica que presenta una adaptación de otra obra elaborada con todos los músicos de la orquesta.<sup>113</sup> El director solo habría promovido, aceptado o corregido las distintas

---

<sup>112</sup> Greimas, *Semántica Estructural*, 270-286.

<sup>113</sup> Una reflexión excelente sobre el tema se encuentra en Chris Pallant, *Demystifying Disney*, 3-13

partes propuestas por los músicos, y en esta medida, un oboe o un corno francés, tendrían grados particulares de autoría tan importantes en la versión resultante como los del director mismo.

El mérito del productor, director, guionista o director creativo en el cine animado es el de dirigir, asignar roles y tareas, así como acatar consejos y propuestas, corregir y rechazar el trabajo que realiza todo un equipo dividido entre quienes diseñan fondos, personajes, elaboran secuencias, componen canciones, etc. Para dar dos ejemplos: Walter Elías Disney, el fundador de la compañía, fue productor de todos los largometrajes que lo hicieron famoso y la mayoría de su trabajo fue realizado en el diseño de los relatos, con sus directores de secuencia, en los *storyboards* y no en animación o desarrollo de personaje; Ron Clements y John Musker han sido dos de los realizadores que más veces han dirigido largometrajes para la compañía, pero su trabajo ha variado mucho. *Moana* (2016), por ejemplo, en su realización incluyó trabajo de campo y la asesoría del *Oceanic Story Trust* con expertos y herederos de las culturas polinésicas por representar y, por tanto, en este film la participación creativa de individuos exteriores al equipo de producción fue mucho más amplia que en experiencias de dirección anteriores como *Aladdin* (1992) donde la preproducción fue mucho más sencilla para el desarrollo del relato.<sup>114</sup>

La versión Disney es siempre el resultado colectivo de varias decenas de personas que crean un largometraje aunque sean dirigidos.<sup>115</sup> Sin embargo, esto no afecta en nada el hecho de que el resultado sea testimonio de una apropiación del relato de/en otra época (al menos para el caso de las adaptaciones, entre ellas las princesas). Como afirma Peter Burke para el caso de la itinerancia entre lenguas de los textos renacentistas durante ese periodo:

Cuanto menos fiable es una traducción, más valioso es el testimonio que ofrecen del proceso mediante el cual los textos italianos (y en algunos casos, también las imágenes), fueron adaptados a las necesidades de los autores extranjeros. La acogida del Renacimiento, o de cualquier sistema de valores ajeno, está necesariamente vinculada a la percepción que se tiene de éste, y por supuesto esta percepción está condicionada por esquemas.<sup>116</sup>

---

<sup>114</sup> Rebecca Keegan, "The Old Hands: The Directors of 'Aladdin' and 'the Little Mermaid' Learn New CG Tricks on 'Moana'." *Los Angeles Times*, Nov. 4, 2016. <http://www.latimes.com/entertainment/movies/la-ca-mn-holiday-sneaks-moana-directors-20161104-story.html>.

<sup>115</sup> Por convención, se hablará de la versión de los productores o directores de la compañía para las épocas (Disney, Eisner, Iger) o de la del director o guionista para el caso específico de un film.

<sup>116</sup> Peter Burke, *El Renacimiento*, (Barcelona: Crítica, 1993), 121.

En la diferencia de versiones como en la inexactitud de las traducciones se perciben los esquemas con los que la época apropia el texto anterior. Aquí podríamos afinar que, como indicó la cita anterior, las necesidades autorales pueden ser clave: y para el caso de Disney, vender es imperativo y el éxito en la taquilla es su búsqueda principal como productora. Ahí es donde está cifrada la relación con el público, con desear su agrado, como veremos más adelante. Pero, tampoco podríamos decir que la época explique por sí sola la forma de la apropiación de un relato, pues el autor –o los autores– crean al hacer nuevo lo que toman de la tradición. Este modelo, recrea escuetamente lo que Harold Bloom establece como centro de su teoría de la influencia, la mala lectura o mala interpretación:

La ansiedad de la influencia *es el resultado de* un acto complejo de malinterpretación fuerte, una interpretación creativa que llamaré «equivoco poético». Lo que los escritores pueden experimentar como ansiedad, y lo que sus obras están obligadas a manifestar, son la *consecuencia* del equivoco poético antes que su *causa*. La malinterpretación fuerte sucede primero; ha de haber un profundo acto de lectura que es una especie de enamoramiento con una obra literaria.<sup>117</sup>

Harold Bloom formula esta teoría para la historia literaria de los poetas fuertes, del canon occidental, su objeto de estudio. Bloom indica que la influencia es lo que podría y tiende a permanecer del precursor en el joven poeta en sus lecturas; el joven poeta, para ser él mismo, y no solo la sombra del precursor, produce su clinamen, su equivoco poético. El malentendido entre el poema precursor y el nuevo, expresa la potencia del autor más joven, su capacidad de hacerse un lugar en «la historia cultural, [entre] los poetas muertos, [más allá de] los embarazos de una tradición que ha llegado a ser demasiado rica para necesitar otra cosa».<sup>118</sup> Si bien su tema es otro<sup>119</sup>, creo que el planteamiento de la mala lectura de Bloom es útil a la hora de preguntarnos por el proceso histórico y creativo que aquí nos atañe.

Este problema está anclado en la historia de la literatura infantil, en la historia del consumo de masas y en la historia del cine. Se trata de la pregunta por el proceso –histórico y creativo–

---

<sup>117</sup> Bloom, *La ansiedad de la influencia*, 26. Cursivas de Bloom

<sup>118</sup> Bloom, *La ansiedad de la influencia*, 69.

<sup>119</sup> El presente texto no busca de ninguna manera afirmar que Disney como compañía adolece de la ansiedad de la influencia respecto de sus precursores. Más bien busca, desde la cercanía de la teoría de Bloom como metáfora y tropo, entender de forma clara el proceso mediante el cual la transformación de la versión desde lo literario hacia lo cinematográfico testimonia inevitablemente de un proceso de apropiación autorial en que el estilo y las intenciones del autor quedan manifiestas en el malentendido con la versión anterior, en el «equivoco».

mediante el cual la apropiación de la tradición literaria para el cine comercial de masas es destinado a ser éxito en taquilla y en ventas de mercancía por medio de la construcción de narrativas específicas. La mala lectura colectiva que el equipo de realización lleva a cabo en Walt Disney Animation Studios también parte del trabajo de lectura, influencia, interpretación e intertextualidad que en conjunto llevan a cabo desde una amplia tradición literaria y cinematográfica.<sup>120</sup> No afirmamos que no existan otros tipos de influencia e intertextualidad con otras películas, artes y esferas. Más bien, constituyen un abanico de estudios diferentes y posibles a realizar sobre este mismo corpus. Como Bloom en su libro, nosotros afirmamos que, al nivel del texto, nosotros buscaremos sólo las relaciones entre los autores presentados.<sup>121</sup> Esto con el objetivo de dilucidar cuál es el verdadero aporte o mutilación de Disney a la tradición; es decir, preguntando por las protagonistas y los relatos de los precursores.

La producción de estas películas le ha permitido a determinados contenidos y elementos narrativos de Perrault, Leprince de Beaumont, los hermanos Grimm y Andersen sobrevivir hasta hoy en los films. Al comparar con los relatos originales, se hace visible que Disney ha aportado otros. Estos elementos, en el mejor de los casos tendrían por fecha de nacimiento 1937 –en *Blancanieves*, primer largometraje de Walt Disney– es decir, que podrían parecerse remotos, tradicionales y propios del cuento de hadas y no ser más que propios de Disney, incluso de solo un periodo de su historia.<sup>122</sup> Dicho lo cual, nuestra primera pregunta ha de ser, ¿de qué mujeres partió Disney para crear sus princesas?

---

<sup>120</sup> Otra propuesta que plantea el cambio del texto como cambio histórico es de Greimas. Entiende la evolución del texto como transformaciones diacrónicas en diferentes niveles. Según el lingüista, las variaciones de sentido o forma pueden ubicarse en periodos (inspirados en Braudel) de corta, media o larga duración, emparentables con –por ejemplo– los niveles de la lengua, los movimientos y los autores de la historia literaria. Del mismo modo, indica que se puede aplicar este modelo al ciclo vital de un autor pensando la larga duración como la vida, sus periodos (formación, crisis, madurez...), y sus obras. Bloom en *la ansiedad de la influencia* afirma que estudiar la influencia en un poeta, es estudiar su ciclo vital como poeta. En esto Greimas nos permite observar desde la semántica un terreno común adicional a los planteamientos de Burke y de Bloom. Greimas, *Semántica Estructural*, 229-234.

<sup>121</sup> Bloom, *La ansiedad de la influencia*, 57-58.

<sup>122</sup> Indica Peter Burke al respecto en un balance historiográfico sobre la historia cultural inglesa refiriéndose al tema de la tradición que: «La idea de la tradición ha sido objeto de una crítica aún más devastadora por parte de Eric Hobsbawm, según el cual muchas prácticas que consideramos muy antiguas en realidad fueron inventadas hace poco, en muchos casos (en Europa) entre 1870 y 1914, en respuesta al cambio social». Esta crítica, como veremos será útil más adelante, cuando tratemos el periodo 1937-1959. Burke, *Formas de Historia Cultural*, 238.



## MUJERES QUE ESPERAN: TEMAS Y PERSONAJES DEL CORPUS LITERARIO.

*Habían transcurrido ya los cien años, y había llegado el día en que la Bella Durmiente tenía que despertar. Cuando el hijo del rey se aproximó al seto de espinas, no había más que grandes y hermosas flores que se hacían a un lado por sí mismas y le dejaban pasar indemne.*

*Jacob y Wilhelm Grimm, «La Bella Durmiente» (1857).*

*La sirenita besó sus manos y sintió que su corazón se desgarraba. La mañana siguiente a la boda, debería morir y convertirse en espuma de mar.*

*Hans Christian Andersen, La Sirenita, (1837).*

Blancanieves como la Bella Durmiente, en sus versiones de Perrault y Grimm, eran las princesas nacidas de madres que querían desesperadamente tener progenie y una gran dificultad para lograrlo. En el caso específico de Blancanieves, en la versión temprana de 1812, es su propia madre quién habiendo sido llamada por su espejo desde siempre la más bella del reino es ahora amenazada por la belleza creciente de su hija: «tan blanca como la nieve, tan roja como la sangre y de cabellos tan negros como la caoba». Decide intentar asesinarla —en la brevedad del cuento alcanza a intentarlo cuatro veces— y como castigo por su temible y mortífera envidia es obligada en la boda de la princesa a bailar hasta morir con zapatos de hierro encendido ante la mirada de todos como un coro que presencia las consecuencias de una desafortunada falla trágica.<sup>123</sup>

La *Blancanieves* de 1857 —es decir, la de la séptima edición editada en su mayoría por Wilhelm Grimm— disminuye esta violenta versión de envidia y muerte en el seno familiar al introducir una madrastra y la muerte de la reina-madre al poco tiempo del nacimiento de Blancanieves.<sup>124</sup> Las modificaciones que eliminan la violencia no solo suceden al interior del cuento reconstruido por los filólogos Grimm. En Perrault, las hermanas de Cenicienta se quejan de no poder introducir sus pies en la zapatilla de cristal mientras que en la versión de los Grimm, tomada de la oralidad, las hermanastras empujadas por la madrastra se cortan sus dedos o talones para que puedan entrar en la zapatilla dorada. Los pájaros —personajes que han estado desde el

---

<sup>123</sup> Jacob Grimm and Wilhelm Grimm, *The Original Folk and Fairy Tales of the Brothers Grimm: the complete first edition*. (Princeton: Princeton University Press, 2014), 177-178.

<sup>124</sup> Jacob Grimm and Wilhelm Grimm, “Blancanieves” en *Los Cuentos De Los Hermanos Grimm*, ed. Noel Daniel, (Madrid; Colonia: Taschen, 2012), 184.

avellano sembrado en la tumba de la madre vigilando y asistiendo a Cenicienta— denuncian a cada momento las impostoras: «Curru, curru, curru, curru, / sangre del zapato mana: / el zapato es muy pequeño, / y la novia sigue en casa». <sup>125</sup>

Podemos decir que, en realidad, el cuento de hadas —bien sea el de origen cortesano, filológico u otro— comporta una variedad de temas y escenas que nos son lejanas. La violencia, el sexo, la tragedia, el cinismo y la muerte son experiencias que son constitutivas del *folktale* y mucho de ello aún late en las versiones que tenemos en este canon literario. <sup>126</sup> Ejemplos como los anteriores revelan la crueldad y violencia capaces de expresarse en estos cuentos, aún con la depuración que sus autores llevaron a cabo para sus públicos infantiles. La maternidad y el deseo también son temas familiares a estos relatos que, por lo demás, comportan una extensa variedad de personajes femeninos típicos y conocidos por todos: princesas, reinas, campesinas, madres, hijas, madrastras, brujas y hadas. Cuando nos preguntamos por el personaje de la princesa en el corpus que estudiamos, las preguntas por ¿qué puede hacer?, ¿qué desea y puede desear?, y por ¿cúal es la capacidad de su propia agencia para determinar su vida? nos remiten al origen mismo de los actantes. Esta sección presenta un breve resumen del rol que como actantes tienen las princesas literarias que utilizó Disney. Empieza por el origen de la noción de actante y la versión más clásica del rol de la princesa, luego presenta los casos específicos de *la Bella y la Bestia* y de *la Sirenita* que desestabilizan esta versión, y finalmente expone las particularidades temáticas que se eliminan en Disney en el caso de los cuentos de «Rapunzel» de los hermanos Grimm, «Aladino y la Lámpara Maravillosa» de *Las mil y una noches* y *La Reina de las Nieves* de Hans Christian Andersen.

El origen de los actantes se encuentra en Vladimir Propp en su *Morfología del cuento popular ruso* como los *dramatis personae*, y entre ellos está «La princesa y su padre». <sup>127</sup> Este último es uno de los siete *dramatis personae*, papeles a desempeñar en el relato, identificados por Propp en su texto, el cual ha sido influyente en el posterior desarrollo de los estudios de folclor y en los primeros autores del estructuralismo francés como Roland Barthes, Claude Lévi-Strauss y Algirdas Julien Greimas. El desarrollo que Greimas hace de los *dramatis personae*, dió el origen a

---

<sup>125</sup> Grimm, “Cenicienta”, *Los Cuentos De Los Hermanos Grimm*, 111-112.

<sup>126</sup> Maria Tatar, "Sex and Violence: The Hard Core of Fairy Tales" en *The Classic Fairy Tales*, (New York; London: W. W. Norton & Company, 1999).

<sup>127</sup> La traducción inglesa del concepto, «“sought-for person” and her father», es valiosa ya que recalca que no siempre se atribuye a una aristócrata dama y depende más de la función de «ser-rescatada». Vladimir Propp, «Propp’s Dramatis Personae», en Tatar, *The Classic Fairy Tales*, 387. Greimas, *Semántica Estructural*, 268.

los actantes que describimos en la introducción a este capítulo; en este proceso de transformación de los *dramatis personae* a los actantes, «la princesa y su padre» pasa a ser el actante «Objeto» opuesto asociado en la lógica del sentido al «Sujeto» actante, derivado del *dramatis personae* «héroe» de Propp. ¿Por qué? La respuesta nos interesa debido a que –como se dijo páginas antes– la relación que vincula a estos (héroe y princesa-padre en Propp y sujeto y objeto en Greimas) es la del deseo, la atracción central que produce el movimiento en el relato.<sup>128</sup> Greimas, al proponer la categoría de actante sobre la de «la princesa y su padre», depura el concepto morfológico dependiente de un tipo de personaje y su rol para proponer uno narratológico caracterizado por ser *solo* la función a desempeñar más allá de quién lo haga. En Propp, que se refiere a la princesa como tipo de personaje y función narrativa, es claro que en la relación «la princesa» es ante todo un objeto de deseo, pasivo y carente de agencia propia (sólo su padre decide por ella); es el norte magnético que dirige las agujas de la acción. Dicho *dramatis personae* o actante sería reconocible en figuras de los cuentos tradicionales como: Blancanieves, la Bella Durmiente, Rapunzel, Cenicienta, y la princesa de «el Rey Sapo o Enrique el Férreo». Esta posición del actante muestra una tendencia general dentro del corpus a ubicar a esta mujer, central en el cuento, como fin del relato en el sentido de *telos*,<sup>129</sup> de propósito y finalidad. El héroe, sujeto-actante, y los oponentes son quienes producen los nudos y los desenlaces que determinan o configuran la vida de la princesa dentro del relato.

Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, en *la Bella y la Bestia* subvierte esta tendencia, pues, Bella –quien al final de su relato se hace princesa por medio del matrimonio– es el personaje que dirige la acción por medio de sus emociones: volver al hogar paterno y renunciar a la virtuosa Bestia por añoranza del primero, sigue siendo una decisión que pone en riesgo la vida y la suerte del bestial pretendiente. Se decide a volver por su Bestia porque esta honorable y virtuosa joven, ha visto el desastre de hombres que sus orgullosas y viles hermanas han conseguido: uno muy inteligente pero útil solo para causar problemas, el otro, un encantador narcisista enamorado de sí mismo.<sup>130</sup> En suma, esta una decisión nodal es tomada por sí misma. Es más, nos es dado palabra por palabra su razonamiento.

---

<sup>128</sup> Greimas, *Semántica Estructural*, 270-271.

<sup>129</sup> Palabra de la que se deriva hoy «tale» en inglés. Sobre esta temática semántica y etimológica véase, Zipes, «Breaking the Disney Spell», en Tatar, *The Classic Fairy Tales*, 332-338.

<sup>130</sup> Leprince de Beaumont, *La Belle Et La Bête*, 6-7.

En los cuentos de Andersen, «literatura de imaginación» en palabras de Bloom, encontramos otra visión sobre la princesa. Asociada a la temible tragedia de haberse enamorado de un hombre –príncipe– *La Sirenita* es un relato en el cual la protagonista sufre el desear ser-otra, *devenir mujer* y renunciar a su origen para optar por las piernas y la gracia del baile, a cambio de su voz y de correr el riesgo de morir sin trascendencia. Lo que está en juego no sólo es el amor del príncipe (quién igual encuentra otra y condena a la sirenita, sin saberlo) sino la opción de un alma inmortal (cosa que no tienen las sirenas, indica el cuento) que se puede obtener al convertirse en mujer y casarse con un hombre. Con su particular habilidad para prolongar el tormento, Andersen describe a lo largo de todo el relato el dolor en los pies de la Sirenita, resumido por la Bruja del Mar cuando explica las condiciones a las cuales se debe someter para transformarse: «Conservarás la gracia de tus movimientos, ninguna bailarina será tan ágil como tú, pero cada paso que des será como si anduvieras sobre cuchillos afilados y de tus pies manará la sangre. Si estás dispuesta a sufrir todo esto, te ayudaré».<sup>131</sup>

Bella y la Sirenita, aunque se encuentran a una considerable distancia histórica al ser la primera, francesa, de 1757 y la otra, danesa, de 1837, ofrecen una versión de la princesa que ya no es tan estable en su pasividad. La primera, vive una historia en que su padre crea el nudo del relato al robar una rosa de la Bestia; no obstante, ella misma es quien desenlaza la historia. La sirena vive una historia en la cual depende del príncipe para ser salvada, en estricto sentido es un *sought-for-person*, aunque es ella misma quien decide su suerte. No podríamos decir que esta joven haya sido capturada contra su voluntad por una bruja que la pone en tan riesgosa situación. La sirena lo ha buscado y escoge perder la voz y *sufrir cada paso* dado desde entonces. Del mismo modo, cuando tiene la opción de regresar al mar a cambio de asesinar al príncipe (que ha escogido a otra y que yace con ella en su cama) ella escoge salvarle la vida. Muere la sirena y pierde su cuerpo por su propia agencia, trágicamente. Andersen, al final, le permite convertirse en un espíritu del viento como recompensa por su sacrificio. Podría, pues, ganarse un alma inmortal por sus propios medios; salvarse a sí misma.

Esta particular forma de situar a la princesa en una posición de elección será central en la historia de las princesas en su carrera hacia el estrellato cinematográfico hollywoodense. Desde el punto de vista estricto actancial, desear algo en tanto personaje, adueña parcialmente de la

---

<sup>131</sup> Andersen. *Los Cuentos De Hans Christian Andersen*, 85.

condición de sujeto, de protagonista auténtico. Este es un antecedente de estilo en la construcción del personaje muy relevante para nuestro estudio. Sin embargo, hay que reconocer que nada más lejano a la versión Disney que la tragedia de la propia elección de *La Sirenita*. A parte de la violenta justicia o tragedia que con frecuencia castiga los pies (*las Zapatillas Rojas, la Sirenita, Blancanieves, la Cenicienta* tienen este aspecto en común), otros temas también han desaparecido del eje central del cuento de hadas en su tránsito al cine animado a manos de the Disney Company.

Rapunzel ofrece, en esta dirección, un primer caso interesante en su temprana versión de 1812. La joven es la hija de unos campesinos que han enfadado a un hada al robar las hojas de rapunzel (según Noel Daniel y Jack Zipes, un vegetal usado para ensaladas y otras preparaciones) de su huerto.<sup>132</sup> El padre robó el vegetal para su esposa quien moría por un bocado de estas en su embarazo. El hada, furiosa, exige a cambio de las hojas que salvan la esposa, la hija que nazca. Así llega a manos de una particular madrastra esta niña. Al llegar a lo que hoy llamaríamos una temprana adolescencia, es encerrada en la icónica torre sin escalera donde su pelo sirve como acceso para subir *hasta ella*. Un príncipe que camina ocioso por el bosque, pues no sabemos por qué anda ahí, la oye cantar y encuentra la torre. Al descubrir que el hada sube por sus cabellos al pedirle que los suelte, espera su oportunidad y pronunciando las mismas palabras, sube a la torre y se encuentra con la joven rubia de cabellos largos.

Hasta aquí Rapunzel, con su largo pelo, es un relato más que podría asociarse con la llegada de la fertilidad femenina y su naciente sexualidad, con las rosas y flores que *florece*n al cumplirse los años de espera en la Bella Durmiente de los Grimm, o la curiosa sensación de diferencia consigo misma de Gerda –que partió niña y regresó adulta al finalizar su viaje en *la Reina de las Nieves* de Andersen– o la cola de pez que se abre en dos hermosas piernas en *La Sirenita*. Todas referencias interesantes al momento en que todas estas jóvenes de entre 12 y 16 años, simbólicamente, revelan un interesante periodo del descubrimiento del deseo y de la posibilidad de la fertilidad. La gran diferencia con Rapunzel es que desarrolla el tema (que Disney cambiará drásticamente).

El cuento continúa con que, después del susto de ver un hombre por primera vez, estos dos jóvenes se siguen “viendo”. En la versión depurada de 1857, Rapunzel ya no cuenta un detalle que explica la ira (en realidad decepción o sorpresa) del hada, su madrastra. En 1812 el cuento ofrece un breve diálogo en que la jovencita, ignorante, le pregunta a su madrastra porqué sus ropas le

---

<sup>132</sup> Grimm, *The Original Folk and Fairy Tales*, 37.

quedan cada vez más ajustadas.<sup>133</sup> La reacción de la madrastra es de una actualidad sorprendente al descubrir que su inocente niña no solo ya no es doncella sino que está embarazada. Debido a esto, corta su pelo y la destierra. El príncipe regresa a la torre, sube engañado por los cabellos que ya no son los de la joven, y es recibido por el hada que le revela que su amada ya no está. El príncipe, preso del terror, cae de la torre sobre un espino o rosal y se hiere los ojos quedando ciego. Al final, los amantes se encuentran. Rapunzel ya ha dado a luz a dos pequeños y el amor devuelve la vista al ciego errante; pueden tener un final feliz después de largas penurias. La ceguera de quién se castiga al saber tiene una tentadora intertextualidad con Edipo. El hada tiene en este cuento un muy fuerte ejercicio de *fatum*, del hado. El cuento nos habla de distintos momentos del embarazo, del peligro de una inocencia infantil sobre la condición de la fertilidad y por ende nos habla del sexo, pero también nos habla de la tenacidad que puede expiar y superar los problemas del amor. Según el proceso de patriarcalización<sup>134</sup> descrito antes, el hada de 1812 (en su sentido fuerte de *fate*) se convierte en bruja en 1857, el diálogo sobre las ropas apretadas desaparece y todo parece el drama de un amorío prohibido o no-permitido por ser no-matrimonial.<sup>135</sup> Como otros trabajos críticos han revelado, el tránsito del folktale oral al cuento literario, fue también el proceso de conversión de las diosas consejeras, en hadas y en brujas.<sup>136</sup> Correlato de esto, la joven ingeniosa y activa pasó a ser una virtuosa y estática doncella a la espera de su rescate en función de lo que le ha preparado un hada, y, generalmente, su padre.

Lo que respecta a «Aladino y la lámpara maravillosa» resulta interesante a su vez. El Aladino literario halla una princesa comprometida (hija del sultán) y recién casada con el hijo del gran visir. El joven esposo es humillado por Aladino con el poder de su genio (efrit) en su misma noche de bodas. La princesa Badrú'l-Budur experimenta mucha confusión en su noche de primeras nupcias y llora, a lo cual Aladino reacciona con cortesía. En adelante el ingenioso joven procede a ganar la mano de la muchacha por medio de exuberante riqueza (toda conseguida por la magia del efrit-genio de lámpara maravillosa) para sorprender al sultán que decide al final darle su hija al

---

<sup>133</sup> Grimm, *The Original Folk and Fairy Tales*, 39.

<sup>134</sup> Cf. Sección “Una breve nota sobre la voz femenina...” del capítulo anterior.

<sup>135</sup> Grimm, *Los Cuentos De Los Hermanos Grimm*, 50.

<sup>136</sup> Estés, *Mujeres que corren con los lobos*, 28-30 y Jack Zipes "Witch as Fairy/ Fairy as Witch: Unfathomable Baba Yagas" In *The Irresistible Fairy Tale*. (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2012) , 55-79.

nuevo mejor postor.<sup>137</sup> Hasta aquí la agencia de esta joven es la misma de una princesa pasiva, *sought-for-person*. Sin embargo, Badrú'l-Budur es una joven que más allá de querer ser madre al final de su relato y ser una esposa fiel y dependiente de las decisiones de los hombres goza de un poder en el cuento que la vuelve especial: en el desenlace de la segunda peripecia, a su despecho, decide seducir sexualmente al mago que pretendía vengarse de Aladino por el hurto de la lámpara maravillosa y es ella misma con los medios que le da Aladino la que se encarga de matar al mago. Muy interesante que en este cuento además hay varios momentos en que se sugiere el erotismo entre los dos enamorados, y además se trata de una princesa que se divorcia para casarse con su príncipe Aladino. Temas como la muerte, la sexualidad y la treta que también están, como ya vimos, en el relato marco entre Sherezada y quienes la escuchan. Todos estos temas desaparecerán más adelante en Disney.<sup>138</sup>

Por último, en lo que respecta a la *Reina de las Nieves* de Hans Christian Andersen, el cuento inicia con una pareja de niños, Kay y Gerda. El primero, por desgracia, es herido en el corazón con la incrustación de un fragmento de un espejo maligno que lo vuelve cínico y tosco. Su amiga, la segunda, se sorprende cuando lo nota tan distinto. El nudo del cuento sucede cuando Kay, en un juego con su trineo, queda prendido del carruaje de la Reina de las Nieves quien lo toma en sus brazos y con dos besos en su mejilla por poco le hielan el corazón; lo lleva hasta Finlandia, a su palacio vacío y frío. Gerda así, se decide a ir en busca de su amigo. En el recorrido conoce la muerte, la soledad, la tristeza, el olvido entre muchas otras experiencias de la mano de un enorme elenco de adyuvantes. Finalmente, lo encuentra gracias a su inocencia y tenacidad. Una lágrima derramada por la emoción y el afecto, logra extirparle el pedazo del espejo de su corazón y emprenden así el retorno a casa. Al regresar, se percatan de que son personas grandes y de que han madurado sin perder el corazón de los niños.<sup>139</sup> Como veremos, todos estos temas desaparecen en la adaptación de Disney que reemplaza la fragmentaria narración sobre el *coming of age*, por una historia sobre el proceso de alienación de la Reina de las Nieves aunque conserva la represión y cambio de uno de los protagonistas y la búsqueda por parte de otro.<sup>140</sup> En el cuento, hay una reina

---

<sup>137</sup> Anónimo, *Las mil y una noches*. Edición no abreviada de J.C. Madrús y traducida al español por V. Blasco Ibáñez. II Vols. (Barcelona: Círculo de Lectores, 1977), 310-323.

<sup>138</sup> Anónimo, *Las mil y una noches*, 344-345.

<sup>139</sup> Andersen, *Los cuentos de Hans Christian Andersen*, 167.

<sup>140</sup> *The Story of Frozen*. ABC. Directed by Bednar, Rudy. Burbank, CA: Walt Disney Pictures, 2014.

y no una princesa pasiva –de hecho el movimiento del relato se da totalmente en torno a una niña que direcciona las acciones en aras de encontrar su amigo– y por lo demás la película que resultará de la adaptación de este cuento conservará la potente agencia de la niña, de las mujeres del relato literario.

Con esto dejamos un precedente sobre el comportamiento narrativo de la función que Propp identifica y las protagonistas literarias que darán origen a los films. Es importante, pues, que quede dicho que según el presente análisis no es posible afirmar que todo el contenido matriarcal o potencial para una lectura positiva sobre la agencia de las mujeres haya sido borrado de las versiones literarias de las que parten las cinematográficas. Hemos visto que no a todos los autores se puede aplicar la definición morfológica del existir-para-ser-rescatada y la pasividad que se asignó al personaje de la princesa en el cuento de hadas literario. Finalmente, hemos de notar que no todos los cuentos tuvieron un final feliz limpio y libre de todo mal. Muertes muy crudas, castigos y tragedias además de una buena dosis de erotismo sugerido fueron parte constitutiva de estos relatos. Lo interesante es que no ha aparecido en ninguno de ellos el elemento nodal y distintivo del relato de princesa de Disney. Acaso, ¿nadie se besaba antaño?

## MUJERES QUE BUSCAN HOMBRES (1937-1959)

*La imagen de la mujer que emerge de esta estupenda revista es joven y frívola, casi infantil; sedosa y femenina; pasiva; alegremente satisfecha en un mundo de dormitorio y cocina, de sexo, bebés y hogar. La revista desde luego no descarta el sexo: la única pasión, el único anhelo, el único objetivo que se le permite a una mujer es la búsqueda de un hombre.*

*Betty Friedan, La Mística de la Feminidad.<sup>141</sup>*

Mientras la bruja malvada, una sensual mujer de unos 40 años disfrazada de anciana, prepara la roja y provocativa manzana que Blancanieves ha de morder, la vemos leer en un libro de letras góticas<sup>142</sup> que la terrible ponzoña con la que matará a la joven tiene ya cifrado su antídoto

---

<sup>141</sup> Betty Friedan, *La Mística De La Feminidad*. (Madrid: Cátedra, 2009), 74.

<sup>142</sup> Los films de princesas del periodo comienzan con una breve secuencia en la que se muestra un libro: es el cuento que narra la película. Las páginas se pasan solas y se presentan a nosotros con frases que sitúan la acción por ver. Este gesto narrativo tiene tanto de recurso a la autoridad al hacer visible la naturaleza escrita del relato, como de



en la fórmula: el beso de amor verdadero.<sup>143</sup> Esta interesante escena pertenece a uno de los momentos más escalofriantes de *Blancanieves* (1937). La pregunta que es necesario hacerse es ¿cuál es la gracia del beso? ¿Nadie se ha besado antes en los cuentos de hadas? Puede parecernos del todo inverosímil pero, la respuesta es: en el corpus de cuentos que hemos trabajado y presentado hasta ahora no ha habido el menor contacto labial entre personajes.<sup>144</sup>

El beso como desenlace es el centro del estilo de relato del Disney temprano (1937-1959), en películas de princesas. Chris Pallant, historiador del cine, en su tesis doctoral sobre la historia de Disney como productora cinematográfica, indica que en el periodo que inicia con *Blancanieves* se caracteriza en términos de estilo en animación por el hiperrealismo. Como dijimos en la introducción, este estilo se caracteriza por una renuncia a la plasticidad y libertad formal no-condicionada más que por la habilidad del realizador que ofrece la animación a cambio de una clara búsqueda de imitación de la realidad.<sup>145</sup> Este estilo contradictorio, entre la libertad posible y el realismo buscado, caracteriza el modo de animar del que *Blancanieves* es representativa. Pero más allá del tipo de animación, ¿qué clase de relato se narra y cierra con el beso?

---

eliminación del autor que precede pues se suprime su nombre del objeto; se relega a los créditos. Sin duda es uno de los rasgos distintivos con los que Disney en estas películas intenta presentar su versión *en solitario*, hacerse el espacio creativo propio más allá del precursor en los términos que habla Harold Bloom. Bloom, *La ansiedad de la influencia*, 27; 69; 79-83.

<sup>143</sup> El veneno con el cual la madrastra se dispone a matarla, “*The Sleeping Death*”, muestra una influencia notable del relato de *la Bella Durmiente*. «Briar Rose», versión de 1812, véase en la traducción de Zipes Grimm, *The Original Folk and Fairy Tales*, 162-164; de la edición de 1857 véase, Grimm, *Los Cuentos De Los Hermanos Grimm*, 172. Perrault, 103.

<sup>144</sup> En el corpus de textos (tanto literarios como bibliografía sobre el tema) aquí trabajados solo Zipes indica en su capítulo sobre el periodo del cuento cortesano en Francia la presencia del beso como agente de la transformación en algunos relatos del tipo de cuento de la Bella y la Bestia. Sin embargo, la afirmación de Zipes refiere a una versión del cuento externa a la tradición en que se inserta Disney. En *La Belle et la Bete* de Leprince Beaumont no hay beso, la conversión se da cuando Bella expresa su deseo de casarse. «El Príncipe Sapo» de los Grimm, que pertenece a este tipo, tampoco termina con un beso. En el cuento – que no cambia entre 1812 y 1857– la transformación inicia cuando la princesa arroja al sapo contra la pared con el propósito de acabar con él. Lo cual es curioso, pues, como afirma la editora Noel Daniel, las versiones posteriores de este cuento han creado según ella la expresión de “hay que besar muchos sapos para hallar un príncipe”. Grimm, *The Original Folk and Fairy Tales*, 13-15, 331-333. Grimm, *Los Cuentos De Los Hermanos Grimm*, 21; 28. Por otra parte, en «Aladino y la Lámpara maravillosa» si bien hay sugestión erótica y afectiva no hay besos, y si se interpreta que los haya de ningún modo pertenecen a un elemento nodal o importante pues no tienen ninguna trascendencia.

<sup>145</sup> La excepción en el periodo, según Pallant, es la secuencia de la marcha de los Elefantes Rosados de Dumbo (1941). Sin embargo, considero que podría agregar la clásica escena de “Bibidi Babidi Bum” con el hada de madrina de *Cenicienta* (1950) otra de las ocasiones en que la animación es explorada plásticamente más allá de parámetros meramente imitativos de la realidad Pallant, *Demystifying Disney*, 37-47.

El propósito de esta sección es mostrar de qué manera la recurrencia de ciertos elementos del relato de *Blancanieves*, reutilizados en *Cenicienta* y en *la Bella Durmiente*, establecieron la idea de que las películas de princesas o las mujeres en Disney siempre consisten en una historia sobre encontrar un hombre, casarse y ser felices para siempre. Dado que esta idea emana del tipo de relato que *Blancanieves* instaura, propongo llamar esta idea, este lugar común, el paradigma de *Blancanieves*.<sup>146</sup> En otras palabras, la apuesta es demostrar que cierto tipo de adaptación privilegió la pasividad de las protagonistas femeninas en relación con una tensión entre una malvada madrastra o hada (en todo caso figura femenina madura no-maternal) y un príncipe, en un relato de hadas, que tuvo por particularidad cerrar siempre con un final *exclusivamente* feliz.

*Blancanieves* es pionera y el inicio de un sello. La adaptación en estricto sentido es característica de las tres películas de este primer periodo. Es decir que las tres serían historias que basaron su *storyboard*<sup>147</sup> en los episodios de otra narrativa para articular, con contadas modificaciones, tanto la trama como los personajes. No obstante, aunque las narrativas cambien, es fácil identificar las transformaciones que se llevaron a cabo, pues, el hilo y los personajes son prácticamente los mismos. Por ejemplo, la *Blancanieves* (1937) de Disney, en términos de construcción de relato, es la misma de los Grimm de 1857 pero con una escena en que antes de la peripecia se conoce al príncipe, dos intentos de asesinato menos, un beso como antídoto a la manzana, los siete enanos diferenciados y sin la boda en la que se condena a la madrastra. Estos cambios específicos obligan a estructurar algunos ajustes: la muerte de la madrastra ahora es en un precipicio y no la vemos en agonía, por ejemplo. Así mismo, al crear la escena de encuentro con el príncipe se crean dos posibilidades que hacen el relato más familiar a nuestros ojos. Primero, en el cuento de los Grimm el amor no surge, simplemente la princesa acepta casarse recién revive, es decir que gracias a esa escena se da la posibilidad del enamoramiento como proceso o elemento

---

<sup>146</sup> Dicho lugar común es el punto de partida del trabajo de Amy Davis, está en su introducción, y sostiene que de hecho está sustentado en más elementos de la cultura popular como otros films y revistas de antaño y de hoy. Davis, *Good Girls and Wicked Witches*, posiciones 139-331.

<sup>147</sup> Vale la pena recordar que Disney, para desarrollar sus relatos, perfeccionó y trabajó siempre con este tipo de herramienta de preproducción que aún hoy permanece dentro de los métodos de desarrollo de la productora. Mientras que el guión tiende a la escritura de la acción y el diálogo en términos escuetos para dar libertad a la realización, el storyboard busca presentar secuencias (grupos de escenas) bajo la familiar vista de una tira cómica. Es decir, se dibujan poses (como fotogramas) que permiten pre-visualizar la secuencia. Un relato completo puede así tenerse frente a los ojos en una pared y discutirse en equipo. Chris Pallant y Steven Prince, *Storyboarding: a Critical History* (Hampshire; New York: Palgrave macmillan, 2015), 45-63. Hoy en día el método pose-to-pose, propio de este tipo de desarrollo, se considera característico del estilo Disney hasta final de los noventa. Pallant, *Demystifying Disney*, 17-19.

constitutivo del relato cinematográfico. Segundo, le da unidad al relato al anudar el deseo de Blancanieves por su príncipe, con la peripecia de la manzana y con el beso que lo soluciona todo.

En los relatos escritos, la pasividad de las tres princesas adaptadas es característico. Blancanieves muere por la manzana que envenenó su madre o madrastra (según sea de 1812 o 1857 la versión) y necesitó del príncipe para que, por un golpe en la espalda<sup>148</sup> o por golpear el féretro en su camino al castillo<sup>149</sup>, pudiera escupir la manzana y revivir. *La Cenicienta* de Perrault (1697), base del film de 1950, necesitó del príncipe para quitarse de encima su cruel madrastra y hermanastras. *La Bella Durmiente* de los Grimm, base de la cinta de 1959, no necesitó del príncipe para despertar pues ya estaba cifrado, pero su suerte fue fruto de la ofensa al hada por parte sus padres, es decir, sin su agencia. Aun así, podemos anotar que el príncipe fue más bien un afortunado que llegó a tiempo al lecho de una mujer que (no) lo esperaba sin saberlo.<sup>150</sup> Walter Elias Disney y su equipo condesaron esta variedad de situaciones entre estos sujetos y objetos actantes de los relatos, en la fórmula unida por el amor, iniciada en la escena de enamoramiento. Se puede resumir la secuencia de nodos<sup>151</sup> que caracterizan esta fórmula como sigue: princesa conoce príncipe, princesa expresa su deseo y amor por el príncipe, Príncipe enamorado desenlaza la trama y beso como parte del desenlace o del cierre del relato. Es importante destacar que sólo en *la Cenicienta* literaria hubo más de un encuentro entre los futuros esposos (dos en Perrault y tres en Grimm) y por ello la escena de encuentro princesa-príncipe es el único de estos elementos que es apropiado por Disney de los cuentos.

Resulta significativo datar para el año de 1937 la fecha en la cual, gracias a las producciones posteriores de la compañía, inició la generalización del beso como acción asociada al cuento de hadas de princesas. Es pues, una falsa tradición<sup>152</sup> en este corpus ya que solo aparece hasta Walt Disney y no tiene ni cien años de haberse incluido en uno de estos relatos (frente a una tradición de varios siglos). Así como Fabian Lampart puede atribuir la generalización del “érase una vez” a

---

<sup>148</sup> Grimm, *The Original Folk and Fairy Tales*, 174.

<sup>149</sup> Grimm, “Blancanieves”, *Los Cuentos De Los Hermanos Grimm*, 198.

<sup>150</sup> Grimm, “La Bella Durmiente”, *Los Cuentos De Los Hermanos Grimm*, 200-208.

<sup>151</sup> Roland Barthes, “Análisis estructural del relato”, 18-23.

<sup>152</sup> Burke, *Formas de Historia Cultural*, 238.

Wilhelm Grimm, nosotros podemos hacer lo propio con Disney respecto del beso de amor verdadero asociado al cuento de hadas, como constitutivo del final feliz y del relato de princesas.

Podemos ahora continuar nuestro examen con otro elemento del estilo narrativo del Disney temprano. En ninguno de los cuentos, ninguna de las princesas manifiesta su deseo o amor por nadie. En las tres películas se manifiesta con entusiasmo a otra o a varias mujeres que se desea al príncipe: Blancanieves a su antagonista antes de morder la manzana, Cenicienta a su madrastra<sup>153</sup>, y Aurora<sup>154</sup> a sus hadas madrinas antes de que le sea revelada su identidad. Aquí Disney, a pesar de hacer personajes femeninos altamente pasivos y receptivos, en lo actancial desestabiliza la noción de la princesa del mismo modo en que Andersen y Leprince de Beaumont lo hacen en la tradición del cuento de hadas antes que él. Blancanieves, Cenicienta y Aurora son claramente sujetos-deseantes. Ejemplo maravilloso de esto es Aurora, la más pasiva de las tres.

Aurora, a parte de ser la princesa que desde p rvara tenía cifrado su destino (dones de las hadas, maldición y promesa de matrimonio) es tan pasiva que *es llevada* a pincharse el dedo con el huso, por medio de la agencia de su oponente-actante Maléfica que la hipnotiza para conducirla hasta la torre donde hace aparecer la rueca: es decir que eliminan así la curiosidad que lleva a la bella durmiente literaria a pincharse el dedo.<sup>155</sup> Dentro de esta pasividad, encaja el deseo de una forma interesante: la joven, después de conocer al príncipe Felipe, llega a comentarle a sus hadas madrinas que en su tiempo en soledad en el bosque conoció a un hombre del cual se ha enamorado

---

<sup>153</sup> Al inicio de la película, la escena en que se presenta a Cenicienta, ella canta una canción en que se afirma que «soñar es desear / la dicha en el porvenir [...] si el amor es el bien deseado/ el dulce sueño llegar  / no importa cuán difícil sea / en tanto t  lo creas / será realidad tu soñar». La misma canción cierra la película cantada en coro durante la secuencia en que salen del matrimonio; se acota así que su sueño es el amor del príncipe y su matrimonio subsiguiente. Cenicienta, expresa metonímicamente su (sueño) deseo por el príncipe mediante la solicitud de ir al baile a su madrastra.

<sup>154</sup> El nombre es tomado del mismo cuento de la Bella Durmiente, pero en su versión de Perrault, es el nombre de la hija de la Bella Durmiente. El cuento de Perrault, a diferencia de las versiones de Grimm y de Disney, continúa hasta después del matrimonio narrando muchos hechos que se suprimen en estas versiones. Perrault, *Les contes de Charles Perrault*, 110-115.

<sup>155</sup> En las escenas eliminadas de *La Bella Durmiente* (1959) –disponibles en el DVD– se había propuesto conservar el episodio con la anciana y la rueca como aparece en Perrault y en los Grimm. La diferencia es que esa escena fue planteada desde un inicio como una trampa de Maléfica quien estaría disfrazada y no como el episodio de la propia curiosidad que encuentra, en lo alto de la torre más alta del castillo, a una anciana que jams oyó de la orden que destruir todas las ruecas. Es interesante que así se aumenta el énfasis sobre el papel de antagonista de esta hada/bruja quien en los cuentos no actúa más allá de proferir la maldición. En la versión reciente filmada en acción real por Disney con la actuación de Angelina Jolie como *Maléfica* (2014) se ofrece un tercer camino que busca situar la culpa del cumplimiento de la maldición ya no en Aurora ni en el hada malvada, sino en la ingenuidad de un padre egoísta que esconde todas las ruecas del reino en su propio castillo; all , la curiosidad de Aurora juega su propio papel, pero la condición es que el rey cometa dicho error.

perdidamente. Esta acción, en su caso, desencadena la revelación de su identidad oculta (ser la hija del rey y estar prometida desde el nacimiento a un príncipe de un reino amigo). Desde ahí, pareciera que Aurora se prestaría para un acto de rebeldía auténtica contra la promesa que su padre hizo a otro monarca; no obstante, la tensión que esto podría suscitar es eliminada para el público que de antemano sabe que el hombre de quien se ha enamorado es su prometido.

La princesa Aurora también comparte otro aspecto con las otras dos princesas de su generación: los atributos de la feminidad. Estos parecen tomados de la descripción de los dones de las hadas en las versiones literarias de *la Bella Durmiente*: belleza, canto, gracia, el ser buena bailarina, etc. Sin embargo, los atributos<sup>156</sup> de estas jóvenes van más allá de estos encantos, pues, aparte de ser bellas, pasivas y sujetos-deseantes-de-un-príncipe, está ser unas brillantes amas de casa. Blancanieves que al inicio de la película desarrolla tareas hogareñas, intuitivamente quiso, al llegar a la casa de los enanos, ordenar el terrible caos que estos hombres tenían de puertas para adentro (en los Grimm, la casa estaba impecable, luego esta intuición femenina por la limpieza sin que se lo soliciten es agregada por Disney).<sup>157</sup> Asimismo, Cenicienta mantiene la casa de su madrastra perfectamente ordenada y limpia. Aurora no elabora tareas domésticas en su film, pero cuando las hadas madrinas indican que sus varitas solo sirven para hacer el bien resulta curioso que esto incluya embellecer, trapear, preparar comida y coser, por ejemplo.

Esta imagen se asemeja a la presentada por la publicidad y las revistas femeninas coetáneas de estos films de modo sorprendente. Betty Friedan, autora de *la Mística de la Feminidad*, publicó este estudio –fundamental para el desencadenamiento de la segunda ola feminista– pocos años después de que estas películas fueran estrenadas, en 1963.<sup>158</sup> En su libro, gracias a un trabajo de archivo extensivo sobre el contenido de varias revistas para mujeres, la autora evidencia que después de la Segunda Guerra Mundial los veteranos que volvieron al trabajo editorial crearon un discurso sobre la mujer que la proponía pasiva, hacendosa, fértil y especialista en temas de limpieza y cocina.<sup>159</sup> Por lo demás, en el centro de su argumento está que esta imagen –mantenida por más

---

<sup>156</sup> Llamado «esfera de atribución del actante». Greimas, *Semántica Estructural*, 263

<sup>157</sup> Grimm, *Los Cuentos De Los Hermanos Grimm*, 187.

<sup>158</sup> J. L. López, “El legado de Betty Friedan. La mística de la feminidad en el feminismo contemporáneo”. *Genre & Histoire*, vol. 8 (2011). <http://genrehistoire.revues.org/1296> ; Amélia Valcárcel, «Presentación» y Betty Friedan, «Metamorfosis dos generaciones después», en Friedan, *La Mística De La Feminidad*, 9-16; 17-39.

<sup>159</sup> Friedan, *La Mística De La Feminidad*, 75-101, 107-119, 235-261.

de una década— llegó a atrofiar la felicidad y la vida de muchas mujeres que infestaron hospitales y centros médicos a lo largo y ancho de los Estados Unidos con “el malestar que no tiene nombre” debido a su creciente infelicidad.<sup>160</sup> Esta síntesis del argumento es relevante pues Friedan propone que la imagen de la mística fue mantenida por el mercado (en especial desde el mercadeo) ya que la infelicidad de estas amas de casa las convertía en poderosas consumidoras.<sup>161</sup> Aunque Friedan no sitúa a Disney dentro de su campo de reflexión, resulta sugerente observar estas películas como coetáneas y participes de la imagen de la *Mística de la feminidad*.<sup>162</sup>

Amy Davis en *Good Girls and Wicked Witches* propone que las imágenes de género que ilustra Disney, como las demás productoras de Hollywood, tienen un vínculo con lo que el público podría considerar familiar o aceptable; de hecho, la relación que propone sitúa la imagen como lo que el productor o el realizador podía considerar como una imagen aceptable del deber ser de una mujer a los ojos de su público.<sup>163</sup> En este sentido, ella muestra que la imagen de Disney participaba de convenciones que eran compartidas por el resto de Hollywood y que buscaban eliminar la posibilidad de rechazo por amoralidad. Y según comprueba, gracias a una encuesta en 1967 a más de doce mil mujeres suscriptoras de la revista femenina *McCall's* a todo lo ancho de Estados

---

<sup>160</sup> Es valioso que Friedan de este modo muestra el poder que tienen este tipo de discursos y representaciones dentro de la formación de los propios deseos y objetivos de los individuos. Friedan, *La Mística De La Feminidad*, 51-69. En este sentido, podemos pensar la performatividad de los enunciados que *crean* lo que *dicen* respecto del género en los términos planteados por Judith Butler. *Lenguaje, Poder E Identidad*. (Madrid: Síntesis, 2004), 36-47. También lo podemos aterrizar al sentido dado por Joan Scott en la utilidad que tiene el estudio de las representaciones o discursos sociales que se usan para sustentar prácticas, ideas, roles y parámetros de reconocimiento en sociedades y periodos concretos. Scott, *Gender: a useful category of historical analysis*, 167-171.

<sup>161</sup> Sus fuentes son estudios de mercado ampliamente utilizados después de la Segunda Guerra Mundial por firmas de todo tipo de consumo hogareño (limpieza, electrodomésticos, decoración, cocina, alimentos, etcétera). Friedan, *La Mística De La Feminidad*, 261-288

<sup>162</sup> El mismo punto es sostenido por Caitlin Joanne Saladino en su tesis de Maestría en Comunicación de la Universidad de Nevada en la sección correspondiente a este periodo. Nuestras demostraciones difieren en su marco metodológico (retórica de tradición analítica / semántica de tradición lingüística y semiótica) y también en la obra en que se funda el argumento sobre la imagen de la feminidad, en su caso no se trata de Betty Friedan sino de Barbara Welter. Sin embargo, consideramos más apropiada la perspectiva de Friedan que estudia un discurso sobre la feminidad coetáneo al Disney de este periodo ya que Welter, usada por Saladino, trabaja un discurso semejante (ella lo llama *the Cult of True Womanhood*) pero estudiado entre 1820-1860. Caitlin Joanne Saladino, «Long May She Reign: A Rhetorical Analysis of Gender Expectations in Disney's Tangled and Disney/Pixar's Brave» (Tesis de maestría, Universidad de Nevada, 2014), 40-45; 56.

<sup>163</sup> Podemos agregar que esto se debe a que no agradar, es aumentar innecesariamente el riesgo en la inversión del film. Todo lo cual podría llevar a un rechazo por parte del público e incluso a la quiebra. Por esta razón, Davis afirma que el cambio que más adelante tendría las representaciones femeninas en Disney obedece menos a la presencia del movimiento feminista en Hollywood (que nunca se dio con la misma fuerza que en otros espacios) que a la lenta asimilación del público blanco de clase media y alta de las reivindicaciones de la segunda ola. Davis, *Good Girls and Wicked Witches*, posiciones 2709; 3368; 3380.

Unidos y otros países, Walt Disney logró consagrarse entre esta población de clase media blanca como el símbolo de lo moral y deseable.<sup>164</sup> Agrega además que Disney tenía conciencia de que la gran mayoría de su público en este periodo eran mujeres blancas amas de casa (mismo grupo en el que se centra Friedan en su estudio).<sup>165</sup> En este sentido, las imágenes de mujeres hacendosas, bellas y felices a la hora de casarse puede correlacionarse, primero con Hollywood y luego con las demás representaciones de la época que trabaja Friedan, por ser parte de las mismas convenciones aceptadas por el común de los realizadores (de texto para revistas, publicidad o cine) en cuanto al deber ser, es decir, de lo que se espera de las mujeres (amas de casa blancas) del periodo.<sup>166</sup>

El lugar común que aún en un cuento de hadas la idea de la princesa pasiva con el príncipe, que todo lo hace, en un final que anuncia la unión amorosa de modo únicamente feliz y que hemos llamado aquí el paradigma de Blancanieves es, pues, construido dentro de la esfera de la princesa-protagonista de los años 1937 a 1959 en Disney y la podemos situar como parte de un discurso más amplio que divulgó esta versión de la mujer a través de otros medios de comunicación. El lugar común ha podido llegar a generalizarse y mantenerse actual hoy gracias al lanzamiento reiterado primero en VHS, luego en DVD (hasta llegar a Netflix) de estas películas. Sin embargo, hay que reconocer que para creer en el paradigma de Blancanieves hay que dejar de observar al resto del elenco de personajes. ¿No habría más que *una* posición al respecto? ¿Qué pasa con las malas?

No sería justo, pues, centrarse en afirmar que los parámetros de pasividad, expresión del deseo, cualidades como el ser hacendosa o bella y blanca, son lo único que hay en estos films. Más allá del beso de amor verdadero que cierra una historia en la que todo contenido trágico es suprimido, Amy Davis y Rebecca-Anne Do Rozario defienden una postura común sobre las antagonistas (actantes-oponentes) de los relatos, en particular de *Blancanieves* (1937) y de la *Bella Durmiente* (1959). Se trata de *femmes fatales* con una gran agencia que tienen en tanto antagonistas

---

<sup>164</sup> La encuesta de *McCall's* "What Women Think of the Movies" tuvo una población de doce mil mujeres, en su mayoría entre los 18 y los 34 años de edad y por el tipo de público de la revista presume Amy Davis que se trataba en su mayoría de mujeres blancas de clase media, amas de casa. Davis, *Good Girls and Wicked Witches*, posiciones 2691-2716.

<sup>165</sup> Davis, *Good Girls and Wicked Witches*, posiciones 2509-2511.

<sup>166</sup> Davis basa su planteamiento en una afirmación de Naomi Wolf en su texto *The Beauty Myth* en que dice que las representaciones de belleza o de cuerpo son en realidad enunciados sobre el deber ser del comportamiento y la vida de las mujeres más que o exclusivamente sobre su físico. Davis, *Good Girls and Wicked Witches*, posición 2405. Según indica Davis, la cita y desarrollo están en Naomi Wolf, *The Beauty Myth: How Images of Beauty are Used Against Women* (Londres: Vintage Books, 1991), 11-15.

capacidad de debatirle el poder al rey (y en ese sentido, al patriarcado, dice Do Rozario) bajo el tormento y utilización de la víctima-princesa.<sup>167</sup> Las autoras muestran que estas mujeres en torno a los cuarenta, usan labiales rojos –evocador de su sexualidad– y poseen poderes sobrenaturales (para convertirse en anciana, producir mortales venenos o para invocar las fuerzas de la naturaleza en la forma de espinos o dragones) capaces de retar a cualquiera. En este sentido, resulta interesante que la lectura que propone Do Rozario, respaldada por Davis<sup>168</sup>, por Caitlin J. Saladino y fundamentada antes en Elizabeth Bell, usa el actante oponente para rescatar valores subversivos al propio relato de tipo patriarcal.<sup>169</sup> También podemos anotar, que estas figuras malévolas y poderosas apropiadas por las lecturas feministas, son herencia de la *patriarcalización* que convirtió a las diosas o matronas consejeras en hadas y más tarde en brujas. Por tanto resulta interesante señalar la reapropiación feminista que se hace de esta figura en las lecturas actuales de Disney.

Si, siguiendo esta línea, consideramos a los príncipes u otros actantes masculinos observamos diferentes elementos interesantes. En *Blancanieves* (1937), son los siete enanos los que llevan a cabo la persecución de la bruja, que termina con la caída de la mujer en un barranco, y el príncipe, que no hizo nada, resulta ser el único que puede desenlazar la trama al haberla enamorado escenas antes. Tenemos pues, dos ‘actores’ masculinos desempeñando en simultáneo los roles actanciales del héroe-sujeto y del adyuvante también. Es decir que se necesitaron ocho hombres para desenredar el poderoso lío creado por una sola *femme fatale*. Por su parte, en *Cenicienta* (1950), el príncipe –a parte de bailar y ser un guapo millonario– solo desenlaza la trama por medio de un matrimonio del cual es agente ¡por deseo de su padre! Toda la agencia que impulsa el desarrollo del cuento está en la tensión entre la humillación que propina la madrastra y la ayuda que da su Hada Madrina.<sup>170</sup> Esta última, en realidad cumple el rol-actante de destinadora con lo

---

<sup>167</sup> Rebecca-Anne C Do Rozario, «The Princess and the Magic Kingdom: Beyond Nostalgia, the Function of the Disney Princess», en *Women's Studies in Communication*, vol. 27, n°1 (2004), 36-44; Amy Davis, « Disney Films 1937-1967: The Classic Years», *Good Girls and Wicked Witches*, Kindle ed.

<sup>168</sup> Davis sostiene que de hecho en Hollywood durante el periodo un sub-género cinematográfico, “Women’s Films”, generalmente relatos sobre dos hermanas, se da la misma tensión. Con esto sustenta que la dualidad entre una mujer buena, hacendosa, inocente y asexual *versus* su contraparte-antagonista mala, asertiva, inteligente y sensual es parte de un tipo común de películas que disfrutaba el mismo público. Davis, *Good Girls and Wicked Witches*, posiciones 2509-2557.

<sup>169</sup> Saladino, "Long May She Reign", 40-45.

<sup>170</sup> La tensión entre grupos femeninos que compiten por la oportunidad de casarse con el príncipe es característica de la versión de los Grimm, de origen oral. En él, Cenicienta ha sembrado una rama de avellano, regalo de su padre, en la tumba de su madre. Para conquistar al príncipe, Cenicienta ruega al avellano, que crece en la tumba, plata y oro para vestirse. El avellano de los Grimm y el Hada Madrina de Perrault cumplen las mismas funciones de



cual, narrativamente, adquiere un papel mucho más fuerte en el relato que el propio príncipe. De hecho, un elemento curioso es que así el Hada Madrina como adyuvante del héroe-príncipe es en realidad quien ejecuta o diseña las maniobras que desenlazan el cuento como destinadora. Finalmente, en *la Bella Durmiente* (1959) el personaje del príncipe (por primera vez entre las princesas de Disney) es el verdadero sujeto-actante que desenlaza el relato. Sin embargo, solo lo logra por medio de la ayuda de las hadas madrinas que lo libran del encarcelamiento y lo arman para enfrentar la poderosa agencia de Maléfica. El príncipe acaba con Maléfica al final pero, como en *Blancanieves*, no vemos la muerte más que como *fuera de plano*. Si Andersen eliminó la sexualidad de los relatos, Disney en estos años parece insistir en deshacerse de los cadáveres de estas poderosas mujeres al sacarlos del campo de visión.

Dicho esto, queda descrito un estilo de relato de adaptación caracterizado por la cercanía al cuento escrito al conservar numerosos elementos del original literario. Asimismo, hemos visto que las protagonistas-princesas, si bien adolecen de una pasividad y falta de agencia excepto para limpiar y cocinar, son dueñas de sus deseos. Por igual, podemos decir que sus historias expresan una tensión entre personajes femeninos fuertes, con una gran agencia en el desarrollo del relato, y actantes masculinos más débiles, dependientes de adyuvantes femeninos o destinadoras con poderes. En otras palabras, si bien el relato de este periodo presenta mujeres que buscan hombres y un desenlace característico libre de tragedia y lleno de dicha matrimonial, no se puede afirmar que todo el potencial significativo de las películas de este periodo esté marcado por personajes femeninos impotentes e incapaces. De hecho, la visión feminista de algunas de estas películas nos permitió ver que la lectura de actantes distintos a la princesa permite apropiarse y significar contenidos anti-patriarcales también. Por ende, la historia de la princesa más pasiva, sigue dejando claro que no es necesariamente un tipo de relato conservador o que pervierta imágenes literarias anteriores, tomadas de la tradición y vueltas a significar incluso con más fuerza.

---

destinadoras y adyuvantes, todas conservadas en Disney. Curioso si resulta que estas destinadoras disfracen a la joven con un vestido de princesa y esto baste para convencer al príncipe, quien no parece interesarse por el pasado de Cenicienta. En cuanto al cierre, Perrault y Disney, eliminan la justicia que los pájaros ejercen al final del relato de los Grimm sacándole a picotazos los ojos a las hermanastras en el matrimonio de Cenicienta con el príncipe (que ya estaban cojas). No obstante, queda claro que en todo el conjunto de *Cenicientas* del canon (1697, 1812, 1857, 1950) los actantes-hombres del rol de héroe o adyuvante tienen una agencia mínima: casarse. Solo será revertido este aspecto dentro de este conjunto de autores, hasta 2015. En la realización que Disney filmó en acción real con la actuación de Lily James, Cate Blanchett y Helena Bonham Carter; allí el príncipe (Richard Madden) y Cenicienta (Lily James) solo desenlazan el relato por medio de una búsqueda obstinada y un reconocimiento mutuo de la identidad de cada cual que no está en las anteriores versiones.

Treinta años pasaron antes de que la siguiente princesa volviera a la pantalla grande, y el equipo que las trajo de vuelta era bastante distinto. El mundo salía de la Guerra Fría y la segunda ola feminista ya había tenido lugar. ¿Qué podrían desear las princesas de los noventa? ¿Qué podrían enseñar a desear a la naciente generación de final del milenio?<sup>171</sup>

## MUJERES QUE BUSCAN OTRA VIDA (1989-1998)

Los años noventa fueron, según Chris Pallant, la época de consolidación del modelo sinérgico de producción en Disney. Es decir, aquella práctica de aprovechar la estructura diversificada de la corporación para producir mercancía y atracciones en aras de convertir la felicidad producida por la película en un consumo inagotable de mercancía. Agrega el historiador que Michael Eisner, presidente de The Walt Disney Company en los noventa, y Jeffrey Katzenberg, durante los años dorados de Eisner jefe encargado de cine, se propusieron un objetivo que Walt mismo jamás logró: producir un largometraje animado nuevo cada año.<sup>172</sup> El producto resultante fue lo que hoy la historiografía y el parte del público reconoce como *the Disney Renaissance* (1989-1999). Las películas de este periodo, primero estrenadas en cine y luego lanzadas para el consumo en el hogar en VHS, DVD, Bluray o a través de Internet por medio de la marca «Clásicos de Disney», son hoy recordadas y muy familiares para los niños que se criaron en los años noventa y dos mil.<sup>173</sup>

Este periodo fue también uno muy especial en términos de producción de personajes femeninos protagonistas. Visto en proporción solo tres de once películas (1989-1999) se basaron en cuentos de hadas de donde se hereda una princesa: *la Sirenita* (1989), *la Bella y la Bestia* (1991), y *Aladdin* (1992). Por otra parte, se diversificaron las fuentes con películas como *Pocahontas* (1995) inspirada libremente en la historia de la niña indígena norteamericana homónima, *Hércules*

---

<sup>171</sup> En un estudio de mercado llevado a cabo por MBLM en 2017 indicó que: «Disney resonates with this age group because they grew up with the brand». Esta historia comienza con la máquina sinérgica que acompañó desde los noventa a estos consumidores jóvenes. «Disney ranked ‘Most Intimate Brand’ Among Millennials» Accessed May 21, 2017. <https://thewaltdisneycompany.com/disney-ranked-intimate-brand-among-millennials/>

<sup>172</sup> Pallant, *Demystifying Disney*, 80-82.

<sup>173</sup> Pallant, *Demystifying Disney*, 36.

(1997) basada libremente en la tradición mítica griega de este héroe hijo de Zeus, *Mulan* (1998) basada libremente en la balada tradicional china de «Hua Mulan» y *Tarzán* (1999) basada libremente en la novela homónima. Esto sin contar que *El Rey León* (1994), reina del periodo, está inspirada en *Hamlet* de William Shakespeare. De las anteriores, ni *Hércules*, ni *Tarzán*, ni el *Rey León*, son películas de princesas.

Por un lado es sencillo notar que, ante la amplitud de temas, la adaptación libre fue el estilo con el que abordaron siempre la tarea creativa, es decir, al tomar elementos sin la necesidad de conservar la trama, el orden de secuencia, los personajes, la posición de los personajes, etcétera. Por otro, no es fácil aseverar porqué unas de las películas son hoy princesas y otras no. De hecho la mayoría no lo eran ni fueron pensadas como este tipo de personaje, a diferencia de *La Sirenita*, *la Bella y la Bestia* y *Aladdin* que heredaron el personaje del relato precursor. Las demás fueron incluidas en la marca Princesas Disney, a principios de la primera década del siglo XXI, como parte de las estrategias sinérgicas que impulsó el periodo de Michael Eisner.<sup>174</sup> Como Jonathan Bing escribía en 2005:

Historically speaking, Pocahontas isn't exactly a princess (for more on this, see Terrence Malick's, *The New World*). No matter. By leaving the Princess concept intentionally open-ended, Disney's merchandising strategy was no longer limited by the narrative minutiae of a particular storyline. It could be adapted to any market condition. Its prospects were limitless. Young girls may grow bored of Pocahontas, but they'll always want to be princesses.<sup>175</sup>

Cuando Bing publicaba estas líneas la marca princesas estaba pasando de vender 100 millones de dólares al año, a contar en billones sus ingresos como él mismo indica. *Princesificar* puede ser un neologismo afortunado para describir el proceso de mercadeo mediante el cual ingresan al corpus películas (que no eran ni cuentos de hadas y que en algunos casos ni princesa tenían) que fueron *sinergizadas* a posteriori por Jeffrey Katzenberg en los lanzamientos en VHS y cine, y por Andy Mooney –director por más de una década de Disney Consumer Product– creador de la marca Princesas Disney.

---

<sup>174</sup> En 2006, reportaban que la marca había crecido un 300% y era una de las marcas para niñas con mayor consumo y crecimiento del mundo. «Disney Princess Proves She'S Still The Fairest Of The Land; Girl's Lifestyle Brand To Become World's Largest In 2006» Accessed May. 21, 2017. <https://thewaltdisneycompany.com/disney-princess-proves-shes-still-the-fairest-of-the-land-girls-lifestyle-brand-set-to-become-worlds-largest-in-2006/>

<sup>175</sup> Johnathan Bing, «Marketing is King for the Disney's Princess Line» *Variety*, Dic. 12, 2005. <http://variety.com/2005/scene/columns/marketing-is-king-for-disney-s-princess-line-1117934460/>

Todo esto apunta a que la *princesificación* es un fenómeno de mercadeo que ha ampliado el campo semántico de lo que podíamos entender por princesa, de lo cual se pueden aseverar dos cosas en líneas distintas. Primero, es muy probable que en el éxito que tuvo la marca se encuentre la causa del entusiasmo con que han sido realizadas las nuevas películas de princesas, de tercera generación, respaldadas por la junta directiva y el presidente Bob Iger (quien continúa dirigiendo la compañía hoy) en buena medida debido a que se trata de una excelente renta.<sup>176</sup> Segundo, que las protagonistas que en seguida abordaremos como princesas-actantes comparten un estilo y unas características que *desbordan* la observación del tipo personaje al que venimos haciendo seguimiento. Es decir que, aquellos films que no heredaron una princesa del relato en que se basaron, no princesifican a su protagonista pues esto se realizó años más tarde. Se trata de personajes femeninos que, princesas o no, toman parte de una forma específica en un conflicto y respecto a otros actantes sin buscar, necesariamente, seguir los parámetros de antaño (léase, tanto literarios como del primer periodo de princesas de Walt Disney). En este sentido, algunos de ellos, se salen o trasgreden la noción de «la princesa y su padre» de Propp en particular desde 1995. Por ello, veremos brevemente qué le pasó a las tres princesas de este periodo y luego acotaremos desde los otros casos de esta década. El propósito es ver qué tipo de construcción de personaje se dio respecto de la tradición y por otra parte conectar con la recepción o situación que era contemporánea.

En la sección sobre las mujeres que esperan en el cuento de hadas situamos dos excepciones al *dramatis personae* totalmente pasivo: se trataba de las protagonistas de *la Sirenita* de Hans Christian Andersen y *La Bella y la Bestia* en la versión de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont. Disney en sus dos narrativas basadas en ambos cuentos hace hincapié en la propia agencia: Ariel (nombre de la sirena) *desea* salir del mar y Bella *desea* cambiar su aburrida vida rutinaria de pueblo pequeño. Al principio, ninguna de las dos conoce al hombre del que finalmente se enamora y el relato se sitúa en el plano de una mujer que quiere cambiar su vida. Podemos ubicar en la misma situación inicial a Jazmín, de *Aladdin*, quien sufre de un tedio excepcional en su vida. La princesa árabe de Disney está muy lejos de su originaria Sett Badrús'l-Budur quién jamás desea dejar de ser

---

<sup>176</sup> Cuando en 1974 se lanzó la franquicia «Clásicos» con *Robin Hood*, el éxito impulsó a la junta directiva a apoyar la realización de nuevas películas para mantener *fresca* la marca y prolongar el éxito de las películas. Por otra parte, mantenía viva la cercanía entre la marca y los jóvenes y niños que eran su principal público. Pallant, *Demystifying Disney*, 37-39; 79-82.

princesa y quién añora a su “bienamado” príncipe Aladino (de quién nunca descubre su origen modesto).<sup>177</sup> De hecho, la hija del sultán literaria disfruta de su condición y ahí es visible el papel de los realizadores de Disney en la construcción de un personaje que busca cambiar su aburrida vida palaciega. En el caso de las demás princesas del periodo el deseo de *otra vida* parte de la inconformidad con la vida que se lleva en el hogar paterno. Nótese la falta de madres que es característica del periodo. Sin embargo, las primeras tres películas de esta década llevan a estas mujeres a encontrarse bastante rápido con el hombre del que se enamorarán.

Una vez dado el encuentro con el futuro enamorado, el nudo del relato será obra de las mujeres-protagonistas pero la tensión será resuelta entre hombres o por los hombres. De hecho, Ariel es la heredera más fuerte del periodo anterior pues negocia con la bruja del mar su voz a cambio de una figura humana por tres días que sólo será permanente por medio del ya familiar, beso de amor verdadero. En las demás películas del periodo el beso deja de ser elemento nodal de la trama. Dicho esto, podemos observar las tres primeras películas de princesas de los noventa son cercanas al periodo anterior en tipo de historia. De hecho, resulta curioso que, en *la Sirenita*, el príncipe se gane a Ariel mostrando su amor al derrotar a una bruja del mar, aquí llamada Úrsula, que al haber sometido al padre –Tritón, rey del Océano– se ha apoderado de proporciones y poderes descomunales. En este sentido, la película lleva a sus límites varios elementos formulados ya en las películas del fundador de la compañía y su equipo como el actante-oponente femenino poderoso o la dependencia del príncipe para la resolución del conflicto. El inicio del periodo está marcado, pues, por una compleción del estilo anterior.<sup>178</sup> Lo mismo se puede ver en *la Bella y la Bestia* donde más allá del reemplazo de la virtud por la inteligencia y la cortesía como atributos que crean el gusto entre los protagonistas (hecha visible en la secuencia dentro de la biblioteca de la Bestia) el

---

<sup>177</sup> *Las mil y una noches*, Madrús trad. y Blasco Ibáñez trad., 329.

<sup>178</sup> En este punto, abordo el concepto de Harold Bloom (compleción o *tessera*). Según el crítico se trata de un procedimiento mediante el cual un nuevo autor (aquí el equipo de los noventa) en su proceso vital creativo, retoma el *lenguaje* del precursor (aquí, el equipo de Walt) de modo en que se reconoce en él, lo hace presente de nuevo y se afirma en él. Bloom, *La ansiedad de la influencia*, 110. Un hecho que comprueba esto, es la visita de Katzenberg al archivo Disney en busca de las anotaciones de Walt Disney sobre “cómo hacer” una película según él. Dicho archivo es inaccesible para esta investigación como lo ha sido para tantos estudios anteriores. Sin embargo, el hecho hoy es conocido y está registrado dentro de la nota de Vijay Govindarajan, "How Disney found its Way Back to Creative Success." *Harvard Business Review*, Jun. 3, 2016. <https://hbr.org/2016/06/how-disney-found-its-way-back-to-creative-success>. Sobre la idea de *la Sirenita* de Disney como heredera y punto de llegada en el estilo de representación/narración del periodo de Walt, Amy Davis sostiene un punto semejante al que aquí mantengo. Davis, *Good Girls and Wicked Witches*, posición 2228

conflicto termina por arreglarse entre un impotente padre, un pretendiente antagonista y el pretendiente bestial, todos hombres.

Por su parte, los casos de *Pocahontas* (1995) y de *Mulán* (1998) presentan una situación precursora de las princesas a venir (2009-2016) pues su deseo de otra vida tiene que ver mucho más con una inconformidad consigo misma respecto del deber-ser. La “princesa” indígena de Disney tiene problemas para ocupar el lugar que como hija del jefe le corresponde. Sin embargo, en su película –más allá de contener la única figura maternal fuerte del periodo, La Abuela Sauce– le corresponde, después del caos y violencia que sella la visita de John Smith, quedarse entre su gente, conservar la misma vida. La inteligencia de Pocahontas se observa, eso sí, en un aspecto interesante: su conocimiento del ciclo de la vida, del mundo natural, su respeto por éste y la poética secuencia ganadora del Óscar a mejor canción original “Colores en el viento”. Un dato interesante es que Chris Buck, futuro co-director de *Frozen* (2013) junto a Jennifer Lee, fue el encargado de supervisar y dar vida a la Abuela Sauce personaje que media entre el avellano de la *Cenicienta* de los Grimm y las figuras de las diosas míticas dueñas del conocimiento de que nos hablaron Karen Rowe, Clarissa Pinkola Estés o Heide Göttner-Abendroth. Con todo esto, vemos que la princesa indígena norteamericana de Disney ya quiebra algunos aspectos como no casarse o tener una inteligencia particular que le otorga un lugar de autoridad frente al hombre, por ejemplo.

*Mulán*, por su parte, es el caso de princesa más interesante (y el más tardío) pues su incomodidad sitúa ya un problema de identidad; al inicio de su film, la joven –brillante y valiente– tiene serios problemas para encajar en las complicadas e incómodas ropas y comportamientos que la deberían llevar a conquistar a un hombre y así “dar honor” a su familia. En *Mulán*, el tema de encontrarse a sí misma es dejado de lado cuando la joven descubre que a su padre lo pueden llevar a la guerra –donde puede morir– por falta de hijos varones. Por tanto, es en la peripecia que desencadena el viaje de Mulán donde se conecta con la balada en que se inspira. En el poema, ella viaja por más de una década con el ejército; después de vencer logra que el emperador le permita volver a su hogar, momento en que todos descubren con gran sorpresa la identidad femenina del guerrero.<sup>179</sup> En la *Mulán* de Disney, el tema se lleva al límite cuando la joven, después de haber sido enviada a casa al ser descubierta mujer, regresa para prevenir a sus amigos soldados de la

---

<sup>179</sup> Anónimo, *The Ballad Of Mulan*. Poema, traducido por Feng Xin-ming. Tsoi Dug Website. Descargado el 13 de marzo 2017. p.2-8. Disponible en: [tsoidug.org/Literary/Mulan\\_Ballad\\_Simp.pdf](http://tsoidug.org/Literary/Mulan_Ballad_Simp.pdf)

inminente amenaza de los hunos que no han muerto y los convence de *vestirse como mujeres para infiltrarse* en el palacio, asediado por los invasores, y así ganar tácticamente la batalla final. La inteligencia de las primeras princesas en la esfera de la atribución se cristaliza en la “princesa” china de Disney en su capacidad para tomar decisiones y llevar a cabo acciones militares concretas –en el campo de batalla y del género– que terminan por salvar China.

Así, pues, el conjunto de películas de este periodo presenta (a pesar de ser construido como conjunto de princesas a posteriori por Mooney) un manejo episódico común: una historia que parte de la tensión en que la protagonista *desea* ir más allá de su cotidianidad y buscar *algo* más. En el proceso, encuentra (siempre) un hombre y de ahí se suceden las escenas hasta que, en el momento de resolución del nudo, son los hombres los que se enfrentan o solucionan el asunto. El hombre se gana su corazón (si es que no la había enamorado antes) por medio de esta generosa acción. En Mulán, grandiosa excepción, Shang se había enamorado de Mulán probablemente mientras estaba aún infiltrada como hombre y después de que ella salve China, él va a buscarla. Ella desenlaza la trama y, de paso, se gana el afecto de quién antes la expulsó del ejército. En este sentido, este relato se desvía de forma considerable del estilo del periodo anterior, aunque lo que hace es acentuar el tema del género en el poema en que se origina por medio de episodio agregados.<sup>180</sup>

Ahora bien, dos películas del mismo periodo quedaron por fuera de la marca: *Hércules* (1997) y *Tarzán* (1999), donde cada uno de los protagonistas de estos dos films (el uno el hijo de Zeus y el otro el hijo adoptivo del alfa, formas ambas de jerarquía que si bien no son aristocráticas no por ello pierden su semejanza) tiene en su pareja una candidata perfecta a princesa. En el *Hércules* de Disney, Mégara deja de ser la hija de Creonte, rey de Tebas, quien le ha entregado su hija al héroe como recompensa por sus acciones en la ciudad<sup>181</sup>; “Meg” es ahora una chica sensual que, aunque no lo muestra, muere de rabia y descreo del amor pues se esclavizó al dios Hades (opponente del héroe) para salvar de la muerte a un hombre que la dejó por otra. Por esa razón es además agente del oponente y su desarrollo de personaje tiene que ver con revelar a Hércules su deuda con Hades y sacrificar su vida para devolverle su fuerza. Este nivel de agencia, propio de un

---

<sup>180</sup> En el poema, los personajes masculinos individuales que se puede identificar son el hermanito menor de Mulán y el Emperador. No hay historia de amor ni al inicio ni al final. No hay escena de hombres disfrazados de mujeres. *The Ballad Of Mulan*. Tsoi Dug Website. p. 5, 7, 8.

<sup>181</sup> Quizás una de las versiones más célebres de este héroe sea la tragedia de Eurípides, *Heracles*. En la biblioteca digital Perseus, se encuentra la traducción de Coleridge al inglés y está disponible para consulta en: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Eur.%20Her>.

excelente adyuvante que incluso sacrifica la vida por el otro, será precursor de los adyuvantes masculinos del periodo siguiente (2009-2016) y resulta ser además una mujer con una historia completamente novedosa hasta ahora en Disney: una mujer que conoció dos veces el amor, y entre otras cosas, se ha visto en la obligación de dejarlo atrás, superarlo. Por otra parte, la película cierra con Hércules que renuncia a su inmortalidad de héroe para poder quedarse con Meg lo cual resulta una acción sin antecedentes entre los personajes masculinos hasta ahora.

En *Tarzán* (1999) se cierra el periodo conocido como *the Disney Renaissance* (1989-1999) y el rol de Jane en tanto adyuvante es sencillo pero potente. Jane, joven victoriana hija de un estudioso biólogo interesado en gorilas, conoce por sorpresa a Tarzán quién, sin entender muy bien qué le sucede, rápidamente se enamora de ella y comienza un proceso de reconocimiento como *hombre* a través de ella quien se dedica a enseñarle sobre el mundo más allá de la selva. Al mismo tiempo, esta joven descubre la naturaleza de la mano de este hombre que poco a poco aprende su lengua y busca por encima de todo conservarla a su lado. El personaje que ella encarna es interesante pues se sitúa en una lectura actancial como adyuvante, pero en una lectura desde el Viaje del Héroe en el lugar del maestro y se acerca mucho al rol que desempeñan las mujeres en “traer al mundo humano y cultural” a las hombres-bestia como el Hombre Lobo entre otros animales.<sup>182</sup> En las últimas escenas Jane y su padre, a punto de partir, renuncian a dejar el mundo que les mostró Tarzán y cuando ella debe decidir, su padre le pide que sólo sea feliz. Su reacción desborda e innova en medio de la tradición que hemos visto cuando no solo consiste en decidir por sí misma renunciar a su cultura y patria, sino en ser quién se lanza sobre el hombre para darle un beso –donde una graciosa mueca de incomprensión y sorpresa de Tarzán completa el cuadro.

---

<sup>182</sup> Aclaremos que el viaje del héroe es una estructura narrativa identificada por Joseph Campbell en la mitología comparada desde la perspectiva del psicoanálisis de Carl Jung. En ella identifica un tipo de historia que a través de las culturas ha sido utilizada –según él, estructura arquetípica– para narrar mitos y cuentos. Tiene la característica de centrarse en un héroe-protagonista que siempre parte para hallar una solución a un elemento que ha alterado el orden del mundo cotidiano, natural, mítico, etc. En el viaje, encuentra un maestro en un momento temprano de la narración (generalmente al llegar a la primera parada desde la partida). Este lo educa y lo prepara para enfrentar las tareas o el momento decisivo de conflicto en que debe sobreponerse a su propia debilidad (humanidad, mortalidad, inocencia, etc.) para vencer y, después de una alienación y lucha, regresa con un don y restablece el orden en el mundo y su sociedad. El estudio de Campbell está dividido en *stages* o pasos, concatenados entre sí y que serán brevemente presentados más adelante. Christopher Vogler realizó una adaptación de esta teoría para la escritura de guiones y narración en general en 1992 que divulgó e influyó muchas producciones desde entonces entre las que se encuentra *Star Wars*, *Indiana Jones*, *el Rey León* o *Toy Story*. Christopher Vogler, *The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers*. (Studio City, CA: Michael Wiese P., 2007), 39-49; Zipes, *Fairy Tales and the Art of Subversion*, 44.



Desde otra perspectiva, el Disney de Michael Eisner y Jeffrey Katzenberg mantiene en los temas dos elementos del primer periodo que son importantes. El primero es la insistencia en la desaparición del sufrimiento o tragedia. Visible en *la Sirenita* donde la transformación no implica el sangrado de sus pies y el dolor de cada paso o la muerte sin trascendencia si falla en su misión, o en *Hércules* donde se suprime el trágico final de Mégara que termina por morir asesinada junto a sus hijos a manos del héroe quién ha sido privado de su conciencia por Hera, legítima esposa de Zeus, quien le guarda un enorme rencor por ser progenie de este con una humana.<sup>183</sup> El segundo, es el de mantener la historia de amor en su familiar centralidad en estas narrativas.

Podemos cerrar con la recepción de estas películas que no fue homogénea. Si bien el consumo y ganancias logradas fueron relativamente estables y rentables para la compañía como lo muestra el cuadro 1 (tomado de Chris Pallant) las reacciones a estos films fueron generosas o, por el contrario, muy críticas. En cuanto al público, dos grupos protestaron con vehemencia y fueron rechazados por la productora cuando se quejaron de *cómo eran representados* como comunidades (o sus herencias culturales) en los films de Disney. Por un lado, se trató de los indígenas

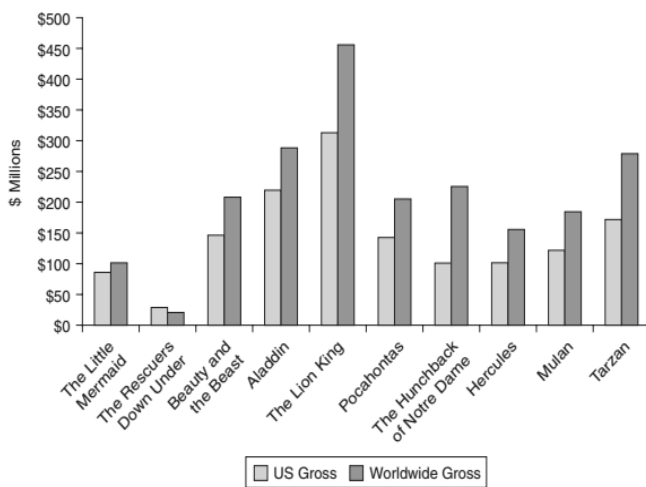


FIGURE 6.3 Disney Renaissance – Box-Office Profile: First Run.

Cuadro 1 : Taquillas de los films animados del periodo conocido como the Disney Renaissance (1989-1999). Tomado de Chris Pallant, *Demystifying Disney*, 93.

norteamericanos que protestaron por la apropiación de una historia para dar una versión ligera y rosa del proceso de colonización.<sup>184</sup> Los otros fueron, antes que ellos, los árabes americanos que – en una línea bastante cercana a la de Edward Said en *Orientalismo*– criticaron la representación de su identidad cultural bajo los viejos filtros de distorsión del exotismo, la magia, el erotismo, la ociosidad y la abundancia

<sup>183</sup> Andersen. *Los Cuentos De Hans Christian Andersen*, p.85; Eurípides, *Heracles*. Trad. E.P. Coleridge. En Perseus Digital Library. [950-1025].

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0102%3Acard%3D1016>

<sup>184</sup> Sobre este tema consúltese la tesis de Maestría de Barbara Gardner “Pocahontas Reclaimed: the Powhatans’ theatrical rebuttal to Disney’s revisionist myth”, Rowan University (2003), *Theses and dissertations*, paper 1299.

que promovió el colonialismo.<sup>185</sup> Hay que notar que la base documental que da testimonio de la inconformidad es importante pues resalta que a la hora de producir representación, la productora en este periodo *no estaba interesada* en consultar las comunidades representadas y que para algunas comunidades ser representado por/en Disney ya era algo importante.

Para algunas lecturas, estas películas revelaron un potencial de apropiación feminista entre las cuales las aproximaciones de Sharon Downey a *la Bella y la Bestia* de Disney y de Lisa Brockelbank a *Mulan* son muy significativas.<sup>186</sup> En ellas se refleja una actitud generosa, pues no se abordan las películas con reparos sino con la intención de revelar formas de lectura que permitan subvertir los estereotipos de género que sobre las mujeres (y las princesas) se ciernen. Del mismo modo, otro esfuerzo –más amplio por apropiarse críticamente desde el género las películas de este periodo han sido los abordajes de Keisha L. Hoerner a varias películas escogidas entre 1937 y 1994, el maravilloso artículo de Jill Birnie Henke, Diane Zimmerman Umble y Nancy J. Smith “Construction of the Female Self: Feminist Readings of the Disney Heroine” y el de Elizabeth Bell en *From Mouse to Mermaid: the Politics of Film, Gender and Culture* sobre el cuerpo de las heroínas de Disney.<sup>187</sup> En todas estas aproximaciones se nota una necesidad de apropiarse y subvertir el inevitable orden patriarcal que se percibe, en particular en las primeras, donde los hombres resuelven todo y los padres entregan a sus hijas.

Eleanor Byrne y Martin McQuillan, por su parte, en *Deconstructing Disney* afirman que estas películas, según ellos, tan patriarcales y hetero-centradas no podían ser vendidas o producidas en los años 90 sin una cortina de humo feminista de protagonistas decididas a cambiar su vida debido a que la segunda ola del feminismo iniciada en los 60 había sido fuerte y violenta contra las

---

<sup>185</sup> Marvin Wingfield and Bushra Karaman, “Arab Stereotypes and American Educators” *American-Arab Anti-Discrimination Committee*. Nov. 16, 2009. Consultado en May. 22, 2017. Disponible en: <http://www.adc.org/2009/11/arab-stereotypes-and-american-educators/>

<sup>186</sup> Sharon D. Downey, «Feminine Empowerment in Disney’s Beauty and the Beast», en *Women’s Studies in Communication*, vol.19, n°2 (1996),185-212. y Lisa Brockelbank, « Disney's "Mulan"—the "True" Deconstructed Heroine?» *Marvels & Tales* 14, no. 2 (2000), 268-83.

<sup>187</sup> Keisha L. Hoerner, « Gender Roles in Disney Films: Analyzing Behaviors from Snow White to Simba», en *Women’s Studies in Communication*, vol. 19, n°2 (1996), 213-228. Jill Birnie Henke; Diane Zimmerman Umble, and Nancy J. Smith, «Construction of the Female Self: Feminist Readings of the Disney Heroine», en *Women’s Studies in Communication*, vol. 19, n°2 (1996), 229-249. Elizabeth Bell, *From Mouse to Mermaid*, 107-124.

representaciones hacendosas y pasivas de la mujer.<sup>188</sup> Sin embargo estos autores, si bien presumen esto no lo demuestran. Amy Davis por su parte, con mayor sobriedad muestra que durante el auge la segunda ola feminista en Estados Unidos, ni Hollywood ni Disney se vieron influenciados directamente por el movimiento por lo cual las películas allí producidas presentaron algunos avances tímidos dentro de narrativas que no enfrentaban los valores tradicionales, ni demonizaban las feministas; se trataba de una búsqueda por conservar los públicos a pesar del revuelo y efervescencia social desde los sesenta hasta los ochenta.<sup>189</sup> La posición de Davis situaría a Disney al empezar el periodo dentro de una lógica por solo adelantar tímidamente aquellas cosas que pudieran ser aceptadas por el público. Douglas Brode respalda esa visión en su capítulo sobre la relación entre el feminismo y Disney donde dice: “Hollywood filmmakers responded by removing previously unquestioned, now obviously sexist, sentiments from the scripts while presenting strong images of independent women”.<sup>190</sup> Brode afirma que las películas de Disney reaccionan y apropian tanto como pueden los elementos del contexto relativo al feminismo por el riesgo de perder su enorme público por errores en la representación desde muy temprano. En su caso, llega a afirmar que incluso desde Blancanieves ya se podía encontrar este tipo de apropiación.<sup>191</sup> Davis comparte con Brode que las princesas de primera generación ya muestren ese afán por conservar el público.

Davis es muy generosa al considerar a las protagonistas y adyuvantes del periodo 1989-1999 (ella lo trabaja unificado hasta 2005) verdaderas mujeres fuertes y capaces, activas. Lo justifica con un elemento analítico que resulta de interés. *Pretty Woman* (1990), una película sobre una prostituta –que aborda el tema de un modo poco crudo– fue una realización de Touchstone (productora de cine en acción real, propiedad de the Disney Company) que tuvo una gran acogida

---

<sup>188</sup> Estos autores en su afán crítico contra Disney rechazan como legítimas mejoras en la representación femenina las princesas (y otras mujeres más) del Disney de los años 90. Eleanor Byrne and Martin McQuillan, *Deconstructing Disney*. (Londres: Pluto Press, 1999), 136-146.

<sup>189</sup> Esta visión es compartida por otros autores como, por ejemplo, el crítico de cine Robin Wood en el capítulo que dedica al tema en *Hollywood from Vietnam to Reagan... and Beyond*. Allí, no obstante, muestra que el tímido feminismo que en Hollywood se pudo ver en los setenta en algunas realizaciones (de las cuales la más citada es *Alice doesn't live here anymore* de Martin Scorsese de 1974) no son testimonio de una generalización de una nueva representación femenina; Wood incluso sitúa durante los ochenta un retorno a imágenes más conservadoras. Los films hechos por algunas realizadoras mujeres (de escasa repercusión inmediata según el autor) son quizás los escasos testimonios de un proceso simultáneo a la segunda ola. Robin Wood «Images and Women» en *Hollywood from Vietnam to Reagan... and Beyond* (New York: Columbia University Press, 1986; 2003), 180-198. En Davis la afirmación se encuentra en *Good Girls and Wicked Witches*, Kindle Ed. Posición 3368.

<sup>190</sup> Brode, “Our Bodies, Ourselves”, *Multiculturalism and the Mouse*, 167.

<sup>191</sup> Brode, “Our Bodies, Ourselves”, *Multiculturalism and the Mouse*, 172-183.

por parte del público. Según Davis la narrativa no castiga la prostitución y tampoco se ubica a la protagonista en un papel débil; es más, gracias a esta película Julia Roberts se lanzó al estrellato. Nos indica Davis que este hecho de la recepción es importante porque:

Clearly, such film portrayals –as well as the phenomenal succes of *Pretty Woman* (both at the box office and in subsequent video sales)– demonstrate that the mainstream American audience was more than capable of accepting that open sexuality and sex –even a career as a prostitute [...]– did not make a woman immoral. The very fact that *Pretty Woman* was produced by Touchstone Pictures shows that the Disney Company itself was also not against such notions.<sup>192</sup>

Y agrega, páginas más tarde, que tanto la película con Julia Roberts como otros films en acción real para este periodo, incluídos los de princesas de Disney, son testimonies de: «the increasing normalization of feminist values within American culture [throughout the 1990's, that] was reflected in the Studios attempts to create more intresting, dynamic female characters who could serve as more positive role models».<sup>193</sup> El hecho es que en esa línea Brode, Byrne con McQuillan y Davis (desde posiciones diferentes sobre la interpretación de género del corpus de Disney) concuerdan en la explicación de que Disney hace un seguimiento a las transformaciones de su público y sus gustos o cambios.<sup>194</sup>

Dicho esto, queda un panorama complejo y heterogéneo. Disney durante los años noventa llegó a ser el gigantesco conglomerado corporativo diversificado de la mano de las producciones y decisiones de esa década que resultan familiares a muchos jóvenes nacidos entre 1980 y hoy. Sin embargo, vemos que las princesas de Disney, muchas de ellas *princesificadas* a posteriori con fines de mercadeo, plantearon una evolución que completaba el estilo anterior, en un caso, o se distanciaban de este, en otros. Asimismo, quedó claro que la apropiación de los films por las lecturas feministas buscó darle un sentido nuevo a estos relatos que permitiera visibilizar valores, propios de una nueva representación de la mujer, en cambio de intentar luchar contra el consumo

---

<sup>192</sup> Davis, *Good Girls and Wicked Witches*, Kindle Ed. Posición 3692.

<sup>193</sup> Davis, *Good Girls and Wicked Witches*, Kindle Ed. Posición 4489.

<sup>194</sup> En resumen, queda planteado desde las lecturas de Amy Davis y Robin Wood (en las páginas citadas) que el movimiento de la segunda ola feminista no transformó desde Hollywood la representación de las mujeres. Más bien la transformación social que propició la lucha de este movimiento durante la segunda mitad del siglo XX, permitió que el público de Hollywood a final del siglo en los años noventa (en gran medida familias o individuos blancos de clase media) pudiera digerir nuevas historias y personajes femeninos más fuertes sin por ello juzgar como amorales o peligrosos sus narrativas. Se habían aceptado como normales algunas de sus demandas y ya no se consideraba como peligroso que una mujer quisiera triunfar laboralmente, tener una carrera y ser sensual (adueñarse de su placer y cuerpo). Esta nueva situación propició la aparición de nuevos relatos en el cine *mainstream*.

de estas narrativas.<sup>195</sup> Finalmente, interesante es resaltar que autores importantes entre los estudiosos de la compañía haya acuerdo en que se busque eliminar el rango de rechazo por sexismo desde temprana data. En esos términos, son más bien las no-princesas de los años noventa, la mítica Mégara y la victoriana Jane, las más vanguardistas y lejanas al estilo más sexista de la compañía hasta este periodo. Si la evolución continuó ¿cómo terminaron por cambiar estas jóvenes?

## MUJERES QUE SE BUSCAN A SÍ MISMAS (2009-2016)

*ELIANOR: –Legends are lessons.  
Brave (2012)*

Al inicio de la *Princesa y el Sapo* (2009) observamos a una mujer negra, alrededor de los cuarenta, que lee un cuento a dos niñas –una negra y otra blanca- entre los cinco y los diez años dentro de un cuarto en una lujosa casa. Se trata del cuento del «Rey Sapo». Vemos pues, una lectura dentro de la animación que presenta el origen escrito que antecede el film. No obstante, dos cosas son interesantes aquí: por un lado, esta versión Disney aún oculta el autor del cual se parte (los hermanos Grimm), y, por otra parte, la versión leída es diferente a la de origen escrito (pues hay un beso que transforma al príncipe que no está en el relato de los hermanos alemanes). La siguiente secuencia, afuera de la lujosa casa, nos sitúa en un marco del todo realista: New Orleans, inicios del siglo XX (señalados por las referencias al naciente *hot jazz* y el periódico en que aparece una noticia sobre Woodrow Wilson electo, en 1913), un barrio rico y comprendemos que la mujer negra es niñera de la niña blanca y madre de la negra, además de que las niñas son amigas.<sup>196</sup>

*La Princesa y el Sapo* (2009) es la primera película de la tercera generación de princesas de The Walt Disney Company. Tiene particularidades como realización que ya contienen cifrados elementos del que será el estilo de Disney que hasta ahora se mantiene, producido bajo el mando

---

<sup>195</sup> Friedan, “Dos generaciones después”, *La Mística De La Femenidad*, 21 ; 28-34.

<sup>196</sup> Elemento relevante de todas las películas del periodo es la existencia de familias con padre y madre, a diferencia de anteriores periodos donde preveía la familia sustituta (las madrastras de 1937-1959) o la prevalencia de la figura y la relación paterna (1989-1998).

del director creativo, primero de Pixar y luego también de Walt Disney Animation Studios, John Lasseter. En tan sólo el título y las dos primeras secuencias de la película del 2009 ya podemos observar que se ha cambiado drásticamente de escenario (indeterminado en Grimm, histórica y geográficamente específico en Disney), de *incipit* (princesa que juega frente a un estanque en Grimm, niñas que escuchan un cuento en Disney), de personajes (aparece en el film una madre que no estaba en el escrito), se hace una puesta en abismo (el cuento escrito hace parte del film que cuenta el cuento), y se ha *traído* o adaptado el personaje de la princesa al nuevo marco (es negra, y aún no sabemos que es princesa). Las demás películas del periodo<sup>197</sup> comparten todas ser adaptaciones libres (*loosely based on...*) de cuentos de hadas o tienen la intención de ser relatos de este género. Como veremos al final de esta sección, sólo *Moana* (2016) tiene la particularidad de desestabilizar esta tendencia, aunque el público la reconozca como perteneciente al tipo de película Disney de princesas.<sup>198</sup>

Esta adaptación del «Rey Sapo o Enrique el Férreo» evidencia otro cambio significativo en su realización. Durante la producción diferentes anuncios se hicieron por medio de comunicados o medios de comunicación como la prensa para dar a conocer el proyecto de la película. Una noticia de FOX news anuncia que se realizaron cambios siguiendo las críticas o quejas del público en el personaje de Tiana (antes llamada Maddy y por ello hirió susceptibilidades por su cercanía con un apodo común a las esclavas y luego empleadas domésticas negras en el Sur estadounidense) y el del príncipe (del cual se quejaron por no ser más negro).<sup>199</sup> Estos cambios muestran una aproximación diferente al tema de las comunidades interpeladas por la representación en las películas, si la comparamos con los rechazos sistemáticos a las quejas indígenas sobre *Pocahontas* (1995) o las de la organización árabe-americana anti-racista contra *Aladdín* (1992). Siguiendo la crítica que Jesús Martín-Barbero hace a la idea de ‘cultura de masas’ podríamos afirmar que este

---

<sup>197</sup> *Enredados* [*Tangled*] (2010), *Valiente* [*Brave*] (2012), *Frozen* (2013)

<sup>198</sup> Dejamos dos reseñas del film, la primera menos entusiasta que la segunda. En ellas se puede ver que *Moana* (2016) ha sido leída como princesa o anti-princesa Disney; sin embargo, esto muestra que el parámetro de lectura es el mismo. Reseñas en otros medios como *The Guardian* en el Reino Unido confirman esta tendencia. Michael Rechtshaffen, «'Moana': Film Review.» *The Hollywood Reporter*, Nov. 7, 2016. <http://www.hollywoodreporter.com/review/moana-review-944411>. Eliza Berman, «How Disney's Positioning Moana as the Ultimate Anti-Princess.» *Time*, Sep. 01, 2016. <http://time.com/4473277/moana-disney-princess-directors-interview/>.

<sup>199</sup> «Disney Accused of Racial Insensitivity Over First Animated Black Princess.» *Fox News*, Abr. 25, 2009. <http://www.foxnews.com/story/2009/04/25/disney-accused-racial-insensitivity-over-first-animated-black-princess.html>.

cambio obedece a la lógica de la *mediación*. Este concepto, acuñado por el autor, busca destacar que en la lógica del mercado los consumidores pueden participar activamente en la fabricación de las narrativas que consumen informando sus gustos y disgustos por medio de canales que lleven a oídos del autor, editor, productor.<sup>200</sup> Es propio del actual periodo el funcionamiento activo de la mediación como veremos para películas como *Frozen* o *Moana*.<sup>201</sup>

Dicho esto, podemos seguir con otro aspecto que también caracteriza el periodo. Tiana, como princesa, evidencia una apropiación integral de la función de protagonista (actante-sujeto) en la medida que su deseo dirige sus propias acciones en aras de lograr aquello que desea. La trama funciona en torno a una peripecia que trastoca todo: besar a un sapo que según dice es un príncipe, convertido en batracio por un maleante (oponente) que hace vudú. Todo para conseguir el dinero que le falta para lograr montar *su propio* restaurante. De hecho, como veremos a continuación, las princesas contemporáneas comparten el buscarse a sí mismas; se trata pues de mujeres en busca de sus propios objetivos, con lo cual todas las películas adquieren algo del relato de aprendizaje por su fuerte evolución emocional en las protagonistas.<sup>202</sup>

En adelante el texto buscará hacer evidentes estos cinco aspectos característicos de la princesa contemporánea de Disney, marcada por la influencia en historia y en animación de la productora Pixar comprada a mediados de la primera década del siglo XXI. Estos aspectos pueden resumirse como: a- adaptación libre, b- personaje femenino fuerte situado de forma precisa en el

---

<sup>200</sup> Jesús Martín Barbero, *De los medios a las mediaciones: Comunicación, Cultura y Hegemonía* (México: Gustavo Gili, 1987), 101-135.

<sup>201</sup> Por ejemplo: en el caso de *Frozen*, los cuerpos demasiado delgados indignaron a parte del público que se manifestó en redes y en prensa. El resultado consciente fue hacer de *Moana* una joven delgada pero más real, con un cuerpo capaz de navegar el océano; por lo cual fue felicitado. Del lado de los hombres, hasta la fecha, no se había suscitado hasta ahora debate por cuerpos tan diversos como los de Kristoff (*Frozen*, 2013), Kronk (*Las Locuras del Emperador*, 2001), Naveen (*la Princesa y el Sapo*, 2009) entre otros. La discusión vino cuando se representó a Maui, semidios de muchos grupos polinésicos, que no reconocieron en el gigantesco macho a su adorado héroe. Robert Ito, «How (and Why) Maui Got so Big in 'Moana'». *The New York Times*, Nov. 15, 2016. <https://www.nytimes.com/2016/11/20/movies/moana-and-how-maui-got-so-big.html>. Benjamin To, «Dance, Storytelling, and the Art of Wayfinding: Behind the Scenes of Disney's 'Moana'». *NBC News*, Oct. 25, 2016. <http://www.nbcnews.com/news/asian-america/dance-storytelling-art-wayfinding-behind-scenes-disney-s-moana-n672141>.

<sup>202</sup> John Lasseter indica sobre la realización de *Frozen*, que la motivación para realizar cuentos de hadas *para esta época* desde un inicio implicó desarrollar personajes femeninos fuertes y con progresiones emocionales/dramáticas, de la cual –sin duda– la de Elsa es el culmen. *The story of Frozen*, dirigido por Rudy Bednar, escrito por Jean-Marie Condon, Megan Harding y Victoria Thompson. ABC, 2 de septiembre de 2014. Jenniffer Lee, guionista y directora de *Frozen*, indica que una de sus mayores alegrías en la producción fue participar en la realización de films en los cuales hay personajes femeninos auténticamente complejos y fuertes. Charles Solomon, *The Art of Frozen*. (San Francisco: Chronicle Books, 2013), 14-15.

actante-sujeto, c- trama nodal construida con base en una búsqueda de sí misma, d- príncipes-adyuvantes, y e- un cambio drástico en la construcción de la relación de amor entre príncipe y princesa, que pasa de ser un episodio (1937-1959) o un medio de cambio de vida (1989-1998), a una serie de acciones particulares en que el reconocimiento, la cooperación y el sacrificio mutuo construyen la relación. Si el epígrafe de esta sección está en lo cierto, se trata de mostrar que las películas de Disney hoy tienen lecciones muy distintas que enseñarle a las niñas y familias de hoy.

Así, pues, en cuanto al tipo de adaptación podemos observar en las demás películas de este periodo transformaciones semejantes. En el caso de *Enredados* (2010), que tiene por base *Rapunzel* de los hermanos Grimm, el nuevo relato reemplaza el tema del embarazo que cohesiona mediante episodios ligados causalmente por el de la magia que permite sanar y mantener la juventud. Rapunzel es, en Disney, la cautiva de una anciana que usaba la flor que le permitió sobrevivir y dar a luz a la madre real de la joven (la reina). Es cautiva porque esa flor curaba y mantenía joven al que le cantara; sus poderes fueron adquiridos por la princesa, visible en su cabello mágico mientras no se corte. Por este motivo es mantenida bajo encierro en una torre y todas las decisiones son tomadas por su madrastra. La película narra el deseo de salir de la torre de la joven, lo cual las enfrentará. El encuentro con Flynn, un ladrón picaresco y guapo, le da la oportunidad de conocer el exterior a la joven. La película narra el proceso de anagnórisis y autoreconocimiento de Rapunzel quien, al fin, gracias a la imagen del sol que desde su secuestro se dibuja por todas parte en el reino y en los faroles que en día de su cumpleaños se arrojaban al cielo con la esperanza de encontrarla, descubre por sí misma su lugar, su identidad. La película cierra con el sacrificio de Flynn, el corte del pelo de la princesa y la muerte de la madrastra que cae de la torre. Por una lágrima Rapunzel revive a su enamorado y se casan en el reino donde el reencuentro con los padres cierra una búsqueda de la cual sus propios padres eran los destinadores por medio de los faroles.

En el caso de *Valiente* (2010), es un caso especial pues se trata de la tercera película de princesas no basada en un cuento, sus precursoras son *Pocahontas* y *Mulán*, y se diferencia de estas en no ser basada en hechos reales o un poema; sin embargo, su guionista Brenda Chapmann afirma que se trata de un guión original inspirado en su relación con su propia hija, que relata un cuento al estilo de Grimm o Andersen.<sup>203</sup> Valiente, es novedosa en su narrativa al proponer el relato de

---

<sup>203</sup> «Brenda Chapman, 'Brave' Creator, Calls Merida's Makeover 'Atrocious' [UPDATE]». *Huffington Post*, May. 13, 2013. [http://www.huffingtonpost.com/2013/05/13/brenda-chapman-merida-makeover-brave\\_n\\_3266289.html](http://www.huffingtonpost.com/2013/05/13/brenda-chapman-merida-makeover-brave_n_3266289.html). Anna Diamond, *Inspired by Her Daughter: An Interview with the Co-Director of "Brave"*. Ms. Magazine Blog.



una joven princesa, más hábil que los hombres en las armas, que rechaza el deber ser que le impone a las mujeres casarse por tradición, lo cual la lleva a enfrentarse y hechizar a su madre que termina convertida en oso. La película trata del proceso de reconciliación y búsqueda de ambas de un medio para romper el hechizo.

En el caso de *Frozen* (2013), Jennifer Lee, guionista y directora, en conjunto con su equipo transforman el relato de dos amigos, Kay y Gerda, de *La Reina de la Nieves* de Andersen, en el de dos hermanas, Elsa y Ana.<sup>204</sup> El relato de Disney propone la historia de dos hermanas, hijas de los monarcas de Arendelle (reino inspirado en la geografía de los Fjords noruegos), de las cuales una tiene la facultad mágica de controlar y producir nieve y hielo a voluntad. En un accidente jugando, mientras son niñas, Elsa, la mayor, hiere faltamente a su hermana Ana y debe ser sanada por trolls. Luego, Elsa comienza un proceso largo de represión de sus poderes aumentado por el dolor de la muerte en un naufragio de sus padres. Finalmente, en su coronación su poder sale de control, y la película trata del difícil proceso de reconocimiento y reconstrucción del vínculo entre hermanas; durante el desarrollo de la trama, Ana encuentra el amor, aprende a discernir del afecto de los interesados y por poco muere congelada mientras Elsa aprende a corregir sus errores y a controlar su propio poder.

Por último, *Moana* (2016) es una película basada en la tradición oral de los mitos polinésicos del semidios Maui. En ese sentido, tiene por precursor a *Hércules* (1997), de hecho dirigida por los mismos directores, Ron Clements y John Musker.<sup>205</sup> Cuenta la historia de la joven hija del jefe de un clan polinésico que siente desde joven una fuerte atracción por el mar y por ello un rechazo al deber ser que como hija del jefe debe asumir: gobernar y proteger su pequeña isla. Un día irrumpe del mar una extraña sombra que mata la vida acuática y terrestre, debido al hurto del corazón de la diosa tierra Te Fiti. Impulsada por su abuela y el mar, Moana parte en busca del semidios Maui para reconstituir el orden natural el mar y las islas. El film desarrolla una estructura

---

2012. <http://msmagazine.com/blog/2012/07/25/inspired-by-her-daughter-an-interview-with-the-co-director-of-brave/>.

<sup>204</sup> Boris Kit, «'Wreck-it Ralph' Writer Tapped to Direct Disney's 'Frozen'». *The Hollywood Reporter*, Nov. 29, 2012. <http://www.hollywoodreporter.com/heat-vision/wreck-ralph-writer-tapped-direct-395452>.

<sup>205</sup> Rebecca Keegan, «The Old Hands: The Directors of 'Aladdin' and 'the Little Mermaid' Learn New CG Tricks on 'Moana'». *Los Angeles Times*, Nov. 4, 2016. <http://www.latimes.com/entertainment/movies/la-ca-mn-holiday-sneaks-moana-directors-20161104-story.html>. Agnes Constante, «Critics Accuse Disney of 'Culture Theft' Ahead of 'Moana' Release». *NBC News*, Nov. 18, 2016. <http://www.nbcnews.com/news/asian-america/critics-accuse-disney-culture-theft-ahead-moana-release-n685866>.

en clave del *viaje del héroe*, tipo de relato propuesto como modelo por Christopher Vogler<sup>206</sup> con base en la investigación sobre el monomito de Joseph Campbell<sup>207</sup>, quien a su vez trabaja la mitología comparada desde la lectura arquetípica desde el psicoanálisis de Carl Jung. Lo novedoso es que nunca antes una princesa de Disney había tenido esta estructura mítica en su relato. La película cierra con la restauración de la diosa de la tierra Te Fiti, con la reconciliación del semidios Maui con los dioses, de Moana con su padre y su lugar, impulsando a salir a su pueblo a navegar transoceánicamente el Pacífico una vez más.<sup>208</sup>

Al tener presente los hilos narrativos nodales de todos los relatos, podemos revisar y consolidar de qué modo todas estas películas giran en torno a la transformación de una protagonista que se busca a sí misma. Por otra parte, resulta interesante destacar el importante lugar que en estos relatos tiene la magia o los poderes de dioses y las brujas pues las películas comparten el partir de un escenario en apariencia *realista* y humano en el cual se explica el origen de la magia: en el relato de Tiana es el vudú, en el de Rapunzel la flor, en el de Mérida la bruja, en el de Elsa y Ana el nacimiento, y en el de Moana los de los dioses son propios y el de Maui es gracias a su anzuelo. La magia o el escenario mítico en todos los casos, llevan a una mutación del cuerpo de las protagonistas como parte del desafío en el proceso de maduración que desarrolla la trama. Es decir, una metamorfosis es parte del entramado de peripecias para lograr resolver el conflicto propio de cada princesa. La siguiente tabla presenta una síntesis al respecto.

---

<sup>206</sup> Los episodios o nodos del viaje del héroe tienen por nombre: «1- El mundo ordinario, 2-llamada a la aventura, 3- rechazo a la llamada, 4-Encuentro con el maestro, 5-Cruce del primer umbral, 6-Pruebas, Aliados y Enemigos, 7- Aproximación a la Cueva, 8-La Prueba, 9-La Recompensa, 10-El Camino de regreso, 11-La Resurrección, 12- Retorno con el elixir». Vogler indica, siguiendo a Campbell, que el relato adquiere una forma circular (entre la partida, el viaje y el retorno) para con ello construir una historia sobre la ruptura de la cotidianidad y el regreso a ella, transformado y con un don. Del mismo modo, aclara que la estructura narrativa divide los doce pasos en tres grupos de cuatro; cada grupo constituye un acto (partida; prueba; retorno) y están conectados por los llamados pasos de umbral. Estos últimos funcionan como peripecias o momentos de alienación/decisión que cambian el rumbo del relato de forma drástica. Vogler, *The Writer's Journey*, xiii-xxxii, 1-23.

<sup>207</sup> La descripción analítica de Campbell del modelo del «Monomito» está sintetizada en Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras: Psicoanálisis del mito*. (México: Fondo de Cultura Económico, 2012), 50-55.

<sup>208</sup> De hecho, Ron Clements y John Musker cuentan que cuando fueron a Samoa y Tahiti a hacer trabajo de campo, como acostumbran los equipos dirigidos por John Lasseter, iban en busca de no solo material visual sino conocimiento sobre la tradición de Maui. Sin embargo, fueron informados que arqueológicamente se probó que los navegantes polinésicos dejaron de realizar por cerca de mil años los viajes transoceánicos con los que poblaron Polinesia y Melanesia. Los directores se preguntaron entonces por la posibilidad de dar una explicación a tal fenómeno por medio de la historia de una joven de dieciséis años. Sin embargo, desde el inicio conservaron la idea de narrar la historia como un «*Hero's journey*». Benjamin To, «Dance, Storytelling, and the Art of Wayfinding...» *NBC News*, Oct. 25, 2016.

Tabla 2: Mujeres que se buscan a sí mismas y la temática de la metamorfosis en relación al adyuvante.

Film	Estado inicial (princesa)	Estado final (princesa)	Metamorfosis	Estado final del Adyuvante
Princesa y el Sapo (2009)	Tiana – humilde	Tiana – empresaria	De Tiana y de Naveen en Sapo.	Naveen, príncipe: De sapo a humano, pareja.
	Propósito: emprender por sí misma.			
Enredados (2010)	Rapunzel – niña, cautiva, esclava de su poder.	Rapunzel – adulta, princesa de su reino, dueña única de su poder.	Rapunzel, Corte del pelo.	Flynn: De ladrón a príncipe, pareja.
	Propósito: adueñarse de su agencia.			
Valiente (2012)	Mérida – joven, presa de las normas.	Mérida – adulta, dueña de su libertad.	De la madre, en oso. De ella en agente de las transformaciones.	Elianor, madre: de represora a comprensiva por medio de la transformación.
	Propósito: conseguir su libertad.			
Frozen (2013)	Elsa – joven, princesa y con su poder reprimido.	Elsa – reina, dueña de sus poderes.	Se hace sus propia ropa y pelo en su alienación en la montaña.	Ana, hermana: de causa de la represión a causa del dominio de sí.
	Propósito: dominar sus poderes y lograr acomodar en su rol de reina.			
	Ana – joven, insegura, herida por su hermana.	Ana – adulta, segura, reconciliada y enamorada.	Congelamiento.	Kristoff: de huérfano pobre y solitario a príncipe, pareja.
	Propósito: superar su inseguridad y ayudar a Elsa a superar sus miedos.			
Moana (2016)	Moana – joven, presa de las normas, cautiva de su isla.	Moana – jefe, navegante y líder de su pueblo. Restauradora del orden mítico.	De la destinadora (abuela) en manta raya, del adyuvante semidios, de la diosa Te Fiti.	Maui, semidios: de castigado por su osadía a reconciliado con los dioses, amigo.
	Propósito: reestablecer el orden natural y apropiar su rol como jefe.			
En resumen	Inseguridad – juventud.	Madurez – adultez.	Magia o poder mítico como agente de la transformación.	Diversos adyuvantes. Son transformados al sacrificarse para el otro en la resolución.

En todos los casos el desarrollo del personaje, prueba que la princesa es protagonista (actante sujeto) en estricto sentido: tiene un propósito, es agente de sus propias decisiones y, además, todas las tramas sitúan el nudo en sus historias de vida en tanto tienen un conflicto consigo mismas. Resulta interesante ver en estas películas una apropiación narrativa de la interpretación de la metamorfosis como situación narrativa propia del proceso de madurez personal, como la vimos en la lectura de Zipes de Hans Peter Duerr y de Clarissa Pinkola.<sup>209</sup> En cuanto a la estructura mítica del viaje del héroe, propia de *Moana* y muy próxima del relato de Mérida, Joseph Campbell afirma un punto semejante al indicar que los mitos cumplen la función de permitir apropiar narrativamente los cambios y situaciones que permiten transitar de un momento a otro de la vida.<sup>210</sup> Queda demostrado, pues, que no solo las princesas del periodo 2009-2016 son protagonistas independientes adueñadas del rol del sujeto, sino que se trata de un conjunto de films que escenifican un *coming of age*, un corpus de relatos que hablan del proceso de crecimiento, aprendizaje y maduración de sus protagonistas (y adyuvantes).

Por último, en lo que respecta a los adyuvantes-príncipes tienen el característico rol de apoyar a la princesa en las situaciones difíciles que enfrentan estas jóvenes mujeres. Todos se *ganan* el amor que al final les permite casarse, excepto en los casos de Mérida quien gana su libertad por encima del matrimonio y de Elsa, que no se fija en nadie.<sup>211</sup> Sin embargo, no todo pinta fácil para los adyuvantes de hoy día: su enamoramiento, implica el ser sincero en un acto de reconocimiento al vivir una situación de emasculación.<sup>212</sup> Una situación de emasculación es aquel episodio en que el lugar del «macho alfa» es debatido, usurpado y pone al personaje masculino en situación de debilidad frente al resto de personajes. Según, Ken Gillam y Sharon R. Wooden, este tipo de situación es característico de la masculinidad escenificada en las películas de Pixar desde

---

<sup>209</sup> Jack Zipes afirma sobre la interpretación de Duerr, desde el caso concreto de la metamorfosis animal que: «In facing the werewolf and temporarily abandoning herself to him, the little girl sees the animal side of herself. She crosses the border between civilization and wilderness and goes beyond the dividing line to face death to live. Her return home is a move forward as a whole person. She is a wo/man, self-aware, and ready to integrate herself in society with awareness». Zipes, *Fairy Tales and the Art of Subversion*, 45. Pinkola, *Mujeres que corren con los lobos*, 26-32.

<sup>210</sup> Campbell, *El héroe de las mil caras*, 20-25.

<sup>211</sup> Valga la anotación que sus adyuvantes son familia: la madre de la primera y la hermana para la segunda.

<sup>212</sup> Ken Gillam y Shannon R. Wooden, «Post-Princess models of gender: The New Man in Disney/Pixar», en *Journal of Popular Film and Television*, vol 36, n°1, (2008), 2-8.

muy temprana data (de hecho, desde el primer largometraje *Toy Story*, de 1995). Para salir de esta situación el personaje masculino debe lograr entrar en un ejercicio de cooperación (con una mujer en todas las películas de Pixar Animation y las nuevas de princesas de Disney) para reconciliarse con un nuevo orden en el cual la jerarquía y admiración son reemplazadas por la cooperación.

De este modo vemos que la compra de Pixar en 2006, por medio de la conservación del lugar central en la producción de John Lasseter actual director creativo de Pixar y Disney Animation, influyó drásticamente la construcción de príncipes diferentes. El nuevo rol del príncipe incluye: la escenificación de una historia propia, la inclusión de esta en la trama, y la situación de emasculación (junto con su superación) como episodio central del desarrollo de personaje. Dicho esto, queda claro que la historia de la princesa de la que hablamos en este momento es una representación notablemente diferente a la de los periodos anteriores. Queda por preguntar, ¿por qué han cambiado así las princesas más recientes?

#### GUIONISTAS Y LECTORAS QUE SE LEEN A SÍ MISMAS

*Los poetas verdaderamente fuertes solo pueden leerse a sí mismos.*

Harold Bloom, *La ansiedad de la influencia*.<sup>213</sup>

*ELSA: –I'm never going back,  
the past is in the past.*

*Frozen (2013)*

Las primeras películas de princesas de Disney se acercaban bastante a otras imágenes sobre la mujer de la misma época. En los años noventa, vimos que las películas se desviaron del cuento de hadas y del personaje de la princesa tradicional del cuento literario como forma de adherir a los cambios en la demanda y el público que ya había producido la segunda ola feminista.<sup>214</sup> En la

---

<sup>213</sup> Bloom, *La ansiedad de la influencia*, 67.

<sup>214</sup> Byrne y McQuillan, *Deconstructing Disney*, 136-139. Brode, «Our Bodies, Ourselves: Disney and Feminism», en *Multiculturalism and the Mouse*, 167-199.

generación actual de princesas, lo que podemos ver es la expresión de cuatro hechos: a- la industria descubrió que los personajes femeninos fuertes en buenas historias pueden ser muy rentables, b- hay mujeres que en el campo de la animación están buscando dar su propia versión de los relatos, c- una ampliación de la posibilidad de lectura para la mediación gracias a las redes sociales y d- un deseo de la compañía de aprovechar los dos fenómenos anteriores como modo de mejorar su imagen pública y asegurar sus ingresos, que por lo demás, han logrado cifras escalofriantes.<sup>215</sup> Así pues, vemos por un lado que, como nos dice *los Angeles Times* sobre el lanzamiento de Moana,

"Moana" thus marks the latest in a string of Disney movies, animated and live-action, powered by strong female characters, including "Brave," "Frozen" and "Maleficent." (Those three films were all hits, grossing \$539 million, \$1.27 billion and \$757 million worldwide, respectively; "Brave" and "Frozen" also won the Oscar for best animated feature.) Disney-owned Pixar (which made "Brave") has "Inside Out" coming in June as well. The film is set inside the mind of an adolescent girl.<sup>216</sup>

Entonces todo parece situarse dentro de una lógica de producción de relatos que sitúan mujeres fuertes en sus roles principales para un mercado que las consume con avidez. Sobre esto es reveladora la apreciación del *Hollywood Reporter* cuando dice que «Indeed, studios seem more primed *than ever* to launch female hero movies», dados los rentables y sorprendentes resultados en taquilla de las películas como the *Hunger Games* (2012), *Frozen* (2013) o *Lucy* (2014).<sup>217</sup> En la misma línea Brooks Barnes escribe su artículo en el *New York Times* donde señala que nos esperan heroínas cinematográficas mientras el público siga disfrutando y pagando por ese tipo de representación y no otra.<sup>218</sup>

En Disney, por otra parte, han participado de este momento dos guionistas/directoras con mucha fuerza: Brenda Chapman y Jennifer Lee. La primera, estudió animación en el California

---

<sup>215</sup> Pamela McClintock, «Disney has Biggest Year Ever at Global Box Office with \$5.85B». *The Hollywood Reporter*, Feb. 11, 2016. <http://www.hollywoodreporter.com/news/disney-has-biggest-year-ever-at-global-box-office-585b-943418>.

<sup>216</sup> Oliver Gettell, «In 'Moana,' Disney Sets Sail with another Female Protagonist». *Los Angeles Times*, Oct. 21, 2014. <http://www.latimes.com/entertainment/movies/moviesnow/la-et-mn-moana-disney-movie-female-heroine-20141021-story.html>.

<sup>217</sup> Rebecca Ford, «Female Ghostbusters? Why Studios Want More Women-Led Blockbusters». *The Hollywood Reporter*, Ago. 6, 2014. <http://www.hollywoodreporter.com/news/female-ghostbusters-why-studios-want-723612>. Énfasis mío.

<sup>218</sup> Brooks Barnes, «From Now on, Women Save the World: Hollywood has Realized that Movies Starring Women can make Money». *The New York Times*, Sep 3, 2014. <https://www.nytimes.com/2014/09/07/movies/fall-arts-preview-hollywood-has-realized-that-movies-starring-women-can-make-money.html>.

Institute of Arts, escribió el primer guión de princesas de la historia de Disney escrito por una mujer, *La Bella y la Bestia* (1991), pero también el mayor éxito del periodo, *El Rey León* (1994) y fue la primera mujer en dirigir un largometraje animado en los grandes estudios de animación de Hollywood (*El Príncipe de Egipto*, 1998), en DreamWorks. Como indicamos antes, es la autora de *Brave* [Valiente] de Pixar, estrenada en cines en 2012 y ganadora del Óscar además.<sup>219</sup> En su artículo sobre su experiencia como directora, y el escándalo de su despido de Pixar, insiste que lo más importante es enseñar dar ejemplo e inspirar a las realizadoras por venir: «Women of my generation and older are the only figures that today's young filmmakers have to look up to. I offer up a personal example: It has been a heartbreakingly hard time for me over the last year and a half. When Pixar took me off of "Brave" – a story that came from my heart, inspired by my relationship with my daughter».<sup>220</sup>

El camino de Jennifer Lee es tan significativo como el de Chapman en esta misma línea. Master of Arts de Columbia University School of the Arts, ha participado de la escritura de films originales de Disney como *Ralph el Demoledor* (2012), y escribió y co-dirigió la película animada con mayor recaudación en taquilla de la historia, la ganadora del Óscar, *Frozen* (2013) y recibió créditos por su participación en el desarrollo de historia de, la ganadora del Óscar, *Zootopia* (2016). Lee, ha insistido en diferentes ocasiones que, hoy, su experiencia es muy positiva pues en el trabajo no la han hecho sentir incómoda nunca con su presencia de altos cargos creativos<sup>221</sup>; ha dicho, igualmente que una de sus alegrías –en particular en *Frozen*– fue la acogida que tuvieron sus personajes femeninos fuertes.<sup>222</sup> Liderados por mujeres, los estudios han logrado enormes ganancias y muy buenas realizaciones. Pero no son los únicos inclinados en esta tendencia.

---

<sup>219</sup> De la producción de *Brave* fue despedida faltando tan solo meses para terminar la realización. El escándalo suscitó un respaldo enorme y desde entonces ha sido una notable incomodidad para Disney pues ha encabezado la defensa –varias veces– de la representación de su personaje fuerte, de los estereotipos de belleza que promueve la marca Princesas Disney, según ella. «Brenda Chapman, 'Brave' Creator, Calls Merida's Makeover...». *Huffington Post*, May. 13, 2013.

<sup>220</sup> Brenda Chapman «Stand Up for Yourself, and Mentor Others». *The New York Times*, Ago. 14, 2012. <https://www.nytimes.com/roomfordebate/2012/08/14/how-can-women-gain-influence-in-hollywood/stand-up-for-yourself-and-mentor-others>.

<sup>221</sup> Incomodidad que, por lo demás, era bastante fuerte en las primeras décadas de la compañía como muestra Amy Davis. Solo era tolerado, por los hombres que dirigían, tenerlas en cargos subalternos de animación. Amy M. Davis, «The dark prince and dream women: Walt Disney and mid-twentieth century american feminism» en *Historical Journal of Film, Radio and Television*. Vol 25, n°2, (2005), 217-223.

<sup>222</sup> Hillary Lewis. «'Frozen' Director Hopes Movie Leads to More Women in Creative Leadership (Video)». *The Hollywood Reporter*, Mar. 21, 2014. <http://www.hollywoodreporter.com/news/frozen-director-hopes-movie-leads-690193>. Jennifer Lee. *Dream Big*. The Walt Disney Company. 2016. <https://thewaltdisneycompany.com/dream-big->

El público, gracias a las redes sociales, ha hecho visible su participación en la lectura y apropiación de los contenidos. Esto, en términos prácticos, quiere decir que Twitter, Facebook, YouTube, entre otras redes han facilitado para Disney –como para otras realizadoras– la posibilidad de conocer su recepción *inmediata*, reactiva. Para el examen de este fenómeno, *Frozen* es un caso privilegiado. La película escrita por Jennifer Lee se convirtió en un fenómeno de masas logrando por sí misma la cifra de 1, 219 billones de dólares en taquilla en menos de un año.<sup>223</sup> Produjo toda suerte de reacciones: disparó los nombres Elsa y Ana entre los padres ese año<sup>224</sup>, aumentó el turismo hacia Noruega<sup>225</sup>, y llevó, por agotamiento de existencias, a precios exagerados el precio de los vestidos de Elsa para niñas<sup>226</sup>. No obstante, el efecto más interesante lo produjo entre 2014 y 2015 cuando se anunció que Disney lanzaría para 2019 la secuela *Frozen 2*.<sup>227</sup>

En Twitter, el público expresó a través de la etiqueta (*hashtag*) #GiveElsaAGirlFriend el deseo ver con *una novia* a Elsa en la secuela como forma de representar por primera vez una relación *lésbica* en Disney.<sup>228</sup> Lo interesante es que este deseo del público vino de la mano con una interpretación que parte de la comunidad LGBTIQ y sus defensores han realizado alrededor del mundo: la historia de Elsa como metáfora del clóset. La historia de Elsa, ya propone un tipo de

---

[jennifer-lee/](#). Tatiana Siegel and Jennifer Lee. «'Frozen' Director: Here's how having Women in the Story Room Changes Everything». *The Hollywood Reporter*, Dic. 15, 2014. <http://www.hollywoodreporter.com/news/frozen-director-heres-how-having-754656>.

<sup>223</sup> Andrew Stewart, «'Frozen' Reaches \$1.219 Bil to Become Fifth-Highest Grossing Film Globally». *Variety*, May. 25, 2014. <http://variety.com/2014/film/box-office/frozen-reaches-1-219-bil-to-become-fifth-highest-grossing-film-globally-1201192156/>.

<sup>224</sup> Ashley Lee, «'Frozen' Character Gains Popularity as Baby Name». *The Hollywood Reporter*, Jun. 18, 2014. <http://www.hollywoodreporter.com/news/frozen-character-gains-popularity-as-712802>.

<sup>225</sup> Associated Press, «Frozen Heats Up Norway Tourism». *The Hollywood Reporter*, May. 6, 2014. <http://www.hollywoodreporter.com/news/frozen-heats-up-norway-tourism-709619>

<sup>226</sup> Christopher Palmeri «Disney's 'Frozen' Dress Prompts \$1,600 Frenzy by Parents». *Bloomberg.com*, Abr. 9, 2014. <https://www.bloomberg.com/news/articles/2014-04-09/disney-s-frozen-dress-sets-off-1-600-frenzy-by-parents>.

<sup>227</sup> Kat Brown, «Frozen 2 Release Date Announced: The Plot, the Songs – Plus Everything Else You Need to Know about the Sequel». *The Telegraph*, Dic. 21, 2016. <http://www.telegraph.co.uk/films/0/frozen-2-plot-release-date-songs-plus-everything-else-need/>.

<sup>228</sup> Hanna Flint, «This is Why People are Calling for Disney to #GiveElsaAGirlfriend». *Metro*, May. 1, 2016. <http://metro.co.uk/2016/05/01/people-want-disney-to-giveelsaagirlfriend-because-of-the-lack-of-lgbt-representation-in-their-films-5852430/>. Dorian Lynskey, «Why Frozen's Let it Go is More than a Disney Hit – it's an Adolescent Aperitif». *The Guardian*, Abr. 10, 2014. <https://www.theguardian.com/music/musicblog/2014/apr/10/frozen-let-it-go-disney-hit-adolescent-lgbt-anthem>. Katie Mettler, «#GiveElsaAGirlfriend in Frozen 2 Asks New Twitter Campaign». *Washington Post*, May. 3, 2016. <https://www.washingtonpost.com/news/morning-mix/wp/2016/05/03/giveelsaagirlfriend-in-frozen-2-asks-new-twitter-campaign/>.



relato en que los caminos se bifurcan: por primera vez, la historia no era la de una princesa, sino la de dos. Por otra parte, los caminos se distancian específica en el tema del amor: mientras Ana, la menor, vive (como adyuvante) una historia primero con Hans (que solo quería sacar provecho de su estatus de princesa) y luego con Kristoff (quien finalmente gana su corazón gracias a su lealtad, confianza y ayuda), Elsa no muestra interés por ningún hombre en toda la cinta. En cambio, su historia gira en torno a la represión que ejerció sobre su condición produciendo un encierro,

*Ilustración 3: Primer ejemplo de tweet de la Campaña #GiveElsaAGirlfriend citado en "GiveElsaAGirlfriend in Frozen 2 Asks New Twitter Campaign." Washington Post, May. 3, 2016.*



*Ilustración 4: Segundo ejemplo de tweet de la Campaña #GiveElsaAGirlfriend citado en "GiveElsaAGirlfriend in Frozen 2 Asks New Twitter Campaign." Washington Post, May. 3, 2016.*

la relevancia de la lectura *gay* radica en ser reconocible dentro de un marco significativo que ayude a entender el proceso de auto-reconocimiento que viven las distintas identidades y géneros no-

distanciamiento, dolor y pena que fue muy difícil de manejar y, casi nada, produjo todo el caos en que la película se asienta. Del mismo modo, la canción «Let it Go» (en español, «Libre soy») fue un éxito mundial, que narrativamente, tuvo la cualidad de constituir una parte central del desarrollo de personaje, pues escenificó la liberación de su propia represión.<sup>229</sup> Así, el relato específico de la Reina de Arendelle es fácilmente legible en términos *lésbicos*. La lectura basa su interpretación en que todo es una metáfora, ocultando detrás de lo no-dicho y visible una potencia significativa que se volvió el pie de apoyo para la campaña del *hashtag* antes mencionado.

Como lo muestran las ilustraciones 3 y 4, la importancia es la de *ser* representado. Sean Griffin, en su texto *Tinker Belles and Evil Queens: The Walt Disney Company From the Inside Out* indica que la

<sup>229</sup> En el detrás de cámaras Jennifer Lee cuenta que cuando Robert Lopez y Kristen Anderson-Lopez (autores de las canciones del film) compusieron la canción, John Lasseter le solicitó que reescribiera todo el guión para que esta ocupara el primer plano en el desarrollo de Elsa. *The Story of Frozen*. ABC. Directed by Bednar, Rudy. Burbank, CA: Walt Disney Pictures, 2014.

heterosexuales.<sup>230</sup> Mary Patterson en su tweet destaca exactamente este aspecto del potencial significativo de *Frozen*.

La compañía no se quedó de brazos cruzados y ha mostrado, en boca de las actrices vocales de las dos princesas del film<sup>231</sup>, o a través de los directores de *Moana*<sup>232</sup>, que no descarta la opción de que sea el momento para llevar a la pantalla grande este deseo de la comunidad y quienes los apoyan. Este mismo tipo de apoyo, lo ha manifestado la compañía a grupos de mujeres que, por un lado mejoran su imagen, y por otro, son parte de los equipos que hoy día hacen sus realizaciones grandiosas. Por ejemplo, en la página de Walt Disney Animation Studios, se publicó una nota sobre varias mujeres que trabajaron como animadoras en el desarrollo del relato de, la ganadora del Óscar, *Zootopia* (2016).<sup>233</sup> Del mismo modo, se adelantaron a otros corporativos para ser los primeros patrocinadores del encuentro Women in Animation desde el año pasado.<sup>234</sup> Hoy por hoy, la tendencia a reelaborar en acción real películas de cuento de hadas que la compañía en su pasado ya había adaptado-animado es prueba del uso productivo de la recepción favorable a los personajes femeninos fuertes que hemos ilustrado aquí.<sup>235</sup> Fruto de esta tendencia han sido ya *Maléfica* (2014), *Cenicienta* (2015) y *La Bella y la Bestia* (2017). Sobre esta última es significativo, además, la participación de Emma Watson, actriz conocida por su fuerte militancia feminista.<sup>236</sup>

---

<sup>230</sup> Sean Griffin, *Tinker Belles and Evil Queens*, ix-xxiii; 49-53.

<sup>231</sup> Maria Cavassuto, «Idina Menzel Responds to Campaign to Give 'Frozen's' Elsa a Girlfriend». *Variety*, May. 23, 2016. <http://variety.com/2016/film/news/idina-menzel-give-elsa-a-girlfriend-frozen-sequel-1201781433/>.

<sup>232</sup> Adam Starkey, «Moana Directors Tease an LGBTQ Disney Princess could be Happening Soon». *Metro*, Dic. 2, 2016. <http://metro.co.uk/2016/12/02/moana-directors-tease-an-lgbtq-disney-princess-could-be-happening-soon-6295782/>.

<sup>233</sup> «The Innovating Women Who Helped Bring "Zootopia" to Life». Accessed May 20, 2017. <https://thewaltdisneycompany.com/the-innovating-women-who-helped-bring-zootopia-to-life/>.

<sup>234</sup> Terry Flores, «Disney Signs on as Women in Animation's First Official Corporate Sponsor». *Yahoo!*, May. 3, 2016. <https://www.yahoo.com/movies/disney-signs-women-animation-first-corporate-sponsor-190902284.html>

<sup>235</sup> Graeme McMillan, «5 More Fairy Tales Ready to Magically Become Live-Action Movies». *The Hollywood Reporter*, Mar. 7, 2015. <http://www.hollywoodreporter.com/heat-vision/5-more-fairy-tales-ready-779797>

<sup>236</sup> En esa misma lógica podemos situar la participación de la actriz y activista feminista ganadora del Óscar Meryl Streep en *Into the Woods* (2014). Michael Rothman, «Emma Watson to Play Belle in 'Beauty and the Beast' Movie». *ABC News*, Ene. 26, 2015. <http://abcnews.go.com/Entertainment/emma-watson-play-belle-beauty-beast/story?id=28489684>

## PARA CONCLUIR: LA LECTURA Y LA CAPTURA DEL SIGNIFICADO.

*«Few fairy tales dictate a single, univocal, uncontested meaning; most are so elastic as to accommodate a wide variety of interpretations, and they derive their meaning through a process of engaged negotiation on the part of the reader. Just as there are no definitive version of «Little Red Riding Hood», there is also no definitive interpretation of her story»*

*Maria Tatar.*<sup>237</sup>

En su estudio sobre el cuento de hadas desde la orilla del psicoanálisis Bruno Bettelheim decidió titular su ensayo introductorio «La Lucha por el Significado».<sup>238</sup> Nos parece pertinente cerrar este capítulo con este tema, basados en la experiencia de lectura al caso de *Frozen*. En realidad, ¿es *Frozen* una película de tema LGBT? En estricto sentido, no. Como las demás cintas de la compañía, del mismo modo que sucede con los cuentos, la lectura desborda el significado inicialmente planteado por el autor o los realizadores. Es en este sentido que Donald Haase, en su brillante ensayo sobre la autoría del cuento, termina por indicar que,

The question of ownership is not an idle question. As we've seen, our specific views on the origin and nature of fairy tales necessarily imply that we have, implicitly or explicitly, a specific attitude toward their ownership. And these attitudes, in turn, have an impact on the reception of fairy tales insofar as they determine how we both read and use fairy tales.<sup>239</sup>

Todo lo cual, implica que el relato *se termina de configurar* al nivel de la lectura. Apropiar el cuento de hadas en ese sentido es un acto que completa la escritura y le da un abordaje específico. Prueba de esto son las divergencias (enormes en algunos casos) entre textos que leen Disney o los cuentos de hadas. Por ejemplo, Bruno Bettelheim desde el psicoanálisis es descartado con vehemencia por Jack Zipes, ya que según el último, el psicoanálisis deshistoriza el relato y por lo tanto es falaz.<sup>240</sup> Discrepa con ambos Clarissa Pinkola Estés quien afirma que el psicoanálisis es una guía eficaz para la reconstitución y adaptación actual de los relatos en aras de rastrearlo hasta sus formas matriarcales pasadas.<sup>241</sup> Otro ejemplo sería el de Eleanor Byrne y Martin McQuillan

---

<sup>237</sup> María Tatar, *The Classic Fairy Tales*, xvi.

<sup>238</sup> Bettelheim, *Psicoanálisis del cuento de hadas*, 9-31.

<sup>239</sup> Donald Haase, «Yours, Mine, Ours», en Tatar, *The Classic Fairy Tales Texts, Criticism*, 353.

<sup>240</sup> Zipes, *Fairy Tales and the Art of Subversion*, 47-49

<sup>241</sup> Estés, *Mujeres Que Corren Con Los Lobos*, 15-33.

quienes en *Deconstructing Disney* afirman que todas las películas de Disney patriarcalizan y dulcifican en demasía los relatos.<sup>242</sup> Opuesto a ellos, las lectoras que se reagruparon en el número especial de la revista *Women's Studies in Communication* son capaces de ver potencial subversivo al patriarcado en esos documentos tan machistas; de este grupo hace parte Rebecca-Anne Do Rozario.<sup>243</sup> Un último ejemplo, puede ser el de este trabajo que ha buscado mostrar, desde la proximidad de los abordajes de Amy Davis y Chris Pallant, que Jack Zipes está equivocado cuando afirma que *Frozen* (2013) y *Blancanieves* (1937) se emparentan en adaptar del mismo modo convencional los cuentos de hadas para reproducir valores conservadores.<sup>244</sup> Como indica Maria Tatar, en el epígrafe a esta conclusión, contados son los cuentos o películas de este tipo que reducen o controlan totalmente su significado: la tarea interpretativa siempre está pendiente, inagotada, inacabada. Ya lo indicaba Julien Greimas en su tratado:

Por un lado todo es manifestado en el discurso, a condición de que el alocutario [receptor] sea al mismo tiempo el destinatario del mensaje. Por otro, todo es allí latente, es decir, inmanente, en el sentido de que el discurso está siempre cifrado y de que la operación de descodificación corresponde enteramente al receptor.<sup>245</sup>

Sin embargo, la crítica de Zipes a Disney es válida en dos argumentos distintos. Primero, en que es convencional. Sin embargo, sería necesario ser menos apresurados o apasionados ya que, como hemos visto con detalle, las convenciones no son las mismas cada década. Bien porque cambian los equipos de producción, los cuentos, las intenciones, pero, más que nada, los públicos. Disney es primero una empresa y en esa medida, el placer del público prima. Cuando no ha habido éxito, con rapidez se ha tendido a corregir con una nueva realización que logre el éxito de taquilla. Ahora bien, dicho esto, el segundo argumento que es valioso de la crítica de Zipes a Disney está en que armado con unos canales de distribución insuperables en el ámbito del cuento de hadas, sus versiones –casi de modo inevitable– tienden a arrollar y sepultar toda la diversidad de versiones

---

<sup>242</sup> Byrne y McQuillan, *Deconstructing Disney*, 136-146.

<sup>243</sup> Jill Birnie Henke, Diane Zimmerman Umble, and Nancy J. Smith, «Construction of the Female Self: Feminist Readings of the Disney Heroine», en *Women's Studies in Communication*, vol. 19, n°2 (1996), pp. 229-249. Rebecca-Anne C. Do Rozario, «The Princess and the Magic Kingdom: Beyond Nostalgia, the Function of the Disney Princess», en *Women's Studies in Communication*, vol.27, n°1 (2004), pp. 34-59. Downey, Sharon D. «Feminine Empowerment in Disney's Beauty and the Beast», en *Women's Studies in Communication*, vol.19, n°2 (1996), pp.185-212. Hoerner, Keisha L. «Gender Roles in Disney Films: Analyzing Behaviors from Snow White to Simba», en *Women's Studies in Communication*, vol. 19, n°2 (1996), pp.213-228. Entre otros.

<sup>244</sup> Zipes, Greenhill, and Magnus-Johnston, *Fairy-Tale Films Beyond Disney*, 4; 7-11.

<sup>245</sup> Greimas, *Semántica Estructural*, 151.

que continuamente se crean y que se quedan solo en ámbitos locales, y rara vez, nacionales o regionales. El poder de Disney como máquina de producción de relatos y de distribución industrial de los mismos, efectivamente tiene la capacidad de sepultar a otros narradores así como de convertir a los niños en insaciables consumidores. Parte del problema, pues, es el de que Disney por su popularidad, rango de alcance, nivel técnico y capacidad de aprendizaje a la hora de hacer sus films tiene una facultad invaluable: institucionalizarse a sí mismo como canon. El caso que da ejemplo de ello, la marca «Clásicos de Disney». Queda pues sólo una pregunta: ¿qué relación tiene la visibilidad de estos Clásicos y la importancia de la lectura o de «la lucha por el significado» en este corpus hoy?

#### IV. Epílogo: ¿Por qué el concepto de canon y la historia de la princesa nos ayuda a entender la necesidad de ser representado en él?

*One goes on urging children of all ages to read and reread Andersen and Dickens, Lewis Carroll and James Joyce, rather than Rowling and King. Sometimes when I say that in public I am asked afterwards: it is not better to read Rowling and King, and then go on to Andersen, Dickens, Carroll and Joyce? The answer is pragmatic: our time here is limited. You necessarily read and reread at the expense of other books. If we lived for several centuries, there might be world enough and time, but the reality principle forces us to choose.*

*Harold Bloom, Hans Christian Andersen.*<sup>246</sup>

Fue bajo la dirección de Jeffrey Katzenberg en lo concerniente a cine que The Disney Company apropió el término «clásicos» para vender, originalmente en VHS, sus largometrajes anteriores. De hecho, según Chris Pallant, fue el éxito de este producto para el consumo en el hogar el que lo impulsó a producir en adelante los demás largometrajes para cine como «clásicos de Disney» a su vez.<sup>247</sup> La apropiación del término «clásicos» nos sitúa en torno a la pregunta de ¿qué se puede entender o se ha entendido por clásico? y de ¿porqué la apropiación del término y de su relación con el campo semántico de la palabra nos ayuda a entender que Disney sea hoy un problema o un terreno de lucha? La respuesta que aquí se busca dar a estas cuestiones pretende afinar la comprensión de la ira de Zipes hacia Disney y sus relaciones con los públicos que hoy se hacen escuchar en redes sociales para buscar representar determinados elementos en las películas por venir.

Italo Calvino en su reputado ensayo «¿Por qué leer a los clásicos?» adelantaba que: «Los clásicos son libros que ejercen una influencia particular, ya sea cuando se imponen por inolvidables, ya sea cuando se esconden en los pliegues de la memoria mimetizándose con el inconsciente colectivo o individual».<sup>248</sup> Con esto Italo Calvino se refería a libros como la *Iliada* o *La Divina Comedia* y con ello se sitúa en una orilla muy cercana (aunque en apariencia menos combativa) a Harold Bloom en su entendimiento de qué es el Canon (los clásicos, para Calvino).

---

<sup>246</sup> Bloom, *Hans Christian Andersen*, x.

<sup>247</sup> Pallant, *Demystifying Disney*, 36-37.

<sup>248</sup> Italo Calvino, *Por qué leer a los clásicos*. (Barcelona: Tusquets, 1991), 7.

En términos generales, se trata de un tema importante en las humanidades como la literatura o el arte y hoy la discusión en torno a los cánones es tema recurrente en el mundo académico e intelectual.<sup>249</sup> En palabras de Bloom, el canon es:

Una elección entre textos que compiten para sobrevivir, ya se interprete esa elección como realizada por grupos sociales dominantes, instituciones educativas, tradiciones críticas o, como hago yo, por autores de aparición posterior que se sienten elegidos por figuras anteriores concretas. Algunos partidarios actuales de lo que se denomina a sí mismo radicalismo académico llegan a sugerir que las obras entran a formar parte del canon debido a fructíferas campañas de publicidad y propaganda.<sup>250</sup>

Para Bloom, el criterio de elección –más allá del debate con sus adversarios– es lo que llama «primacía estética», que consistiría en un: «dominio del lenguaje metafórico, originalidad, poder cognitivo, sabiduría y exhuberancia en la dicción».<sup>251</sup> Y estaría de acuerdo con Italo Calvino en que: «Es clásico lo que persiste como ruido de fondo incluso allí donde la actualidad más incompatible se impone».<sup>252</sup> Su discusión toca de cerca nuestra problemática sobre Disney cuando volvemos sobre el segundo argumento que concedimos a Jack Zipes en su crítica vehemente a la productora cinematográfica: tiende a hacer invisible la multiplicidad de versiones de cada cuento o relato en que basa sus películas, al imponer su versión. Disney no le hace (ni le ha hecho, hasta donde sabemos) persecución a los autores de cuentos de hadas que narran sus relatos de forma diferente a él. Su proceder, como colectivo dirigido por hombres como Walt, Katzenberg o Lasseter, es muy cercano al procedimiento creativo de un autor literario en términos de apropiación. Disney crea una versión del relato en que su propia autoría se afirma sobre la herencia cultural, y en esto no se diferencia ni de Perrault, ni de los traductores-editores de *las Mil y una Noches*, ni de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, ni de los hermanos Grimm, ni de Andersen.<sup>253</sup> Además, Chris

---

<sup>249</sup> Para dar cuenta de ello se invita al lector a revisar las introducciones o prefacios a los libros de Harold Bloom citados en este trabajo. En ellos, por su puesto, se tiene solo una visión parcial (se trata solo del ámbito literario y de una sola de las posiciones dentro de la discusión) desde la orilla que defiende los cánones. Bloom, *La Ansiedad de la influencia*, 13-49 y Harold Bloom, *El Canon Occidental*. (Barcelona: Anagrama, 2015), 11-25; 25-51.

<sup>250</sup> Bloom, *El Canon Occidental*, 30.

<sup>251</sup> Bloom, *El Canon Occidental*, 39.

<sup>252</sup> Calvino, *Por qué leer a los clásicos*, 11.

<sup>253</sup> Como se indicó páginas atrás, el propósito de hacer una lectura de la mano de ciertos aspectos de la teoría poética de Bloom no era el de canonizar ni el de presentar a Disney como el más prominente heredero de ninguno de los cuentistas anteriores a la productora. La pretensión era mostrar de qué manera el proceder de Disney no es diferente (en relación con la tradición) del de otros autores anteriores a él, en los que él mismo se basó para contar una vez más estas historias. Se aclara también que no se afirma que Disney haya producido en ninguno de los periodos sintiendo la ansiedad de la influencia (como indica Bloom respecto a los poetas); más bien, este texto sirve para comprobar cómo las ideas sobre la creación y la autoría de este teórico son de interés para comprender este problema

Pallant ha hecho una tarea histórica y crítica de dar justas proporciones al aporte de Disney al cine y al valor estético de sus películas desde la crítica y la historia del cine. Por ende no es del lado de la creación que su labor es problemática. Más bien es un tema de alcance.

Disney hoy por hoy distribuye a lo largo y ancho del mundo a través de redes construidas durante su existencia como compañía. Cuando lo hace, reparte publicidad, mercancía, hace campañas de expectativa entre otras estrategias de mercadeo para asegurar su éxito en la taquilla. Recordemos que incluso publica su versión en texto ilustrado gracias a su editorial Hyperion Books o gracias a otras editoriales que traducen estos textos a otras lenguas para las demás regiones del mundo. Por ende, aquí entenderíamos que el corpus de películas o «Canon Disney» es un fenómeno producido por sí mismo en independencia de lo que se pueda llamar su calidad estética, narrativa o audiovisual. Es un elemento posible gracias a su tamaño y rango de visibilidad como corporación. Estaríamos de acuerdo con Zipes en que sus películas logran la primacía y referencialidad que logran los clásicos literarios en ese «inconsciente colectivo o individual», mencionado por Calvino, no por mérito estético de forma exclusiva sino también por su capacidad de dar la vuelta al mundo. Por la posibilidad de ser un producto y una experiencia narrativa global.

En este estudio hemos visto que la tradición cultural del cuento de hadas es un río de ecos en continua metamorfosis. Una inaprehensible continuidad de fragmentos que se sedimentan a lo largo de la historia en versiones autorales como las de la niñera o la abuela de cualquiera de nosotros hasta las de los Grimm o Disney. Un fluir de las influencias futuras donde las riberas literarias, orales o cinematográficas permanecen a la espera de la futura creación, para perecer ahogada o aumentar esta geografía narrativa. El propósito básico de este texto no era solo el de evidenciar que la historia de Disney muestra cambios en sus propuestas narrativas en una perspectiva histórica que diera cuenta de la deuda con la tradición. También era el de hacer visible cómo su situación, en términos de Barthes, le impone a Disney la dependencia de su público y de cómo es aprovechada hoy para crear. Al respecto, vimos como la lectura de la versión Disney era semejante a la lectura de cualquier otro relato de esta herencia cultural: asunto siempre inacabado, pendiente y polisémico. Pero esto último remite al tema del autoproducido «Canon Disney».

---

del tránsito de lo literario a los medios masivos y poder evaluar la labor creativa en esta productora a lo largo de su historia en relación con sus precursores literarios.



Dado que Disney logra llevar su relato mucho más lejos en mucho menos tiempo que otro autor literario o cinematográfico en nuestros días, el tema de ser-representado allí adquiere una importancia que es significativa. Si el canon es «inolvidable», en palabras de Calvino, o «inmortal», en las de Bloom, el auto-producido canon de los clásicos de Disney convierte la posibilidad de estar en él, en el de ser visible globalmente y, lo dirá el tiempo, por muchos años. Si estas imágenes tienen un inevitable contenido de género que *se hace visible a escala global* vemos de dónde emana la actual relevancia que tienen sus imágenes para el público, sea este académico en los libros y las revistas o general en los medios y las redes sociales. Estas historias de amor de princesas ofrecen la posibilidad de que una imagen de género específica participe de la cultura global mostrando personajes femeninos o masculinos (y porqué no, algún día sin esta dualidad) para ser vistas y disfrutadas por miles de seres humanos. Posibilidad, ésta, de la que hoy parte del público –como vimos con el caso de los partidarios de una Elsa lesbiana– se ha adueñado gracias a la apertura de mediación que pudimos comprobar para las películas más tardías, las que vemos hoy en cine. Parece que este proceso histórico, actual, se puede leer en los términos que Judith Butler plantea desde el concepto de reconocimiento:

La tradición hegeliana enlaza el deseo con el reconocimiento: afirma que el deseo es siempre un deseo de reconocimiento y que cualquiera de nosotros se constituye como ser social viable únicamente a través de la experiencia del reconocimiento. [...] Los términos que nos permiten ser reconocidos como humanos son articulados socialmente y son variables. Y, en ocasiones, los mismos términos que confieren la cualidad de «humano» a ciertos individuos son aquellos que privan a otros de la posibilidad de conseguir dicho estatus, produciendo así un diferencial entre lo humano y lo menos que humano.<sup>254</sup>

Lo cual puede llevarnos a decir que este caso de mediación, en torno a cómo y qué pueden hacer las mujeres que llegan a ser las heroínas de muchas niñas y niños en nuestros días, trata sobre la posibilidad de reconocer más de una forma de ser mujer (u hombre, claro). La reflexión de Butler nos permite entender aún más este tema:

Si parte de lo que busca el deseo es obtener reconocimiento, entonces el género, en la medida en que está animado por el deseo, buscará también reconocimiento. Pero si los proyectos de reconocimiento que se encuentran a nuestra disposición son aquellos que «deshacen» a la persona al conferirle reconocimiento, o que la «deshacen» al negarle reconocimiento, entonces el reconocimiento se convierte en una sede del poder mediante la cual se produce lo humano de forma diferencial. Esto significa que en la medida en que el

---

<sup>254</sup> Judith Butler, *Deshacer el género*. (Barcelona: Paidós Ibérica, 2006), 14.

deseo está implicado en las normas sociales, se encuentra ligado con la cuestión del poder y con el problema de quién reúne los requisitos de lo que se reconoce como humano y quién no.<sup>255</sup>

Ser representado, como hombre o mujer, heterosexual u homosexual, en un clásico de Disney es ser visible a escala global hoy y por ende aumentar sus posibilidades de reconocerse o ser reconocido desde el género. Es innegable, pues, que la tarea de interpretar y hacer oír la interpretación (por los hijos, sobrinos, hermanos, amigos o el resto de los congéneres) es importante por este motivo y que, más allá de que se esté en acuerdo o desacuerdo con las diferentes posibilidades de sujeto que allí están en juego, esta es la tarea imperativa. *Esta larga historia de amor entre la princesa y su público* (su príncipe) sigue abierta y comprueba que la intuición de Barthes no era equivocada al decir que ningún amor es original y que en los medios también se aprende a desear.<sup>256</sup> En un artículo, Girard analiza la relación de amor entre Paolo y Francesca en la *Divina Comedia* de Dante y de hecho llega a un punto semejante, pues sostiene que ambos se aman por medio del modelo que ofrece el afecto de la Reina Ginebra y Lancelot en la novela de caballería de Chrétien de Troyes que leen estos personajes. En la misma línea Girard lee a William Shakespeare en *Romeo y Julieta*; el dramaturgo desde hace mucho tiempo ya intuía todo esto, como lo revela la réplica de Julieta:

Desgraciadamente, por todo lo que he podido leer  
O aprender en los cuentos o en la historia,  
El amor verdadero no ha tenido nunca un curso fácil.<sup>257</sup>

Como Julieta, nosotros también aprendemos del amor en los cuentos y en las películas, y como público hoy muchos se han adueñado de la posibilidad de escoger los relatos con los cuales quieren aprender de él. Hemos podido concluir que Disney ha adaptado, como otros autores antes que él, la tradición literaria con equipos de realizadores distintos y para públicos con gustos y tolerancias diferentes según las épocas. La necesidad de narrar estos relatos, ayer y hoy, parece invariable y la lucha por el significado continúa: narrar y leer, tejer y entender. Contamos o leemos para encontrarnos en ellos, apropiarlos, para hacer las princesas distintas para siempre.

---

<sup>255</sup> Butler, *Deshacer el género*, 15.

<sup>256</sup> Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso*, 116.

<sup>257</sup> William Shakespeare citado por René Girard, «Paolo y Francesca, un deseo mimético», «Pasión y Violencia en Romeo y Julieta» en *Geometrías del deseo*. (Barcelona: Sexto Piso, 2012), 39-41.

## Filmografía

- Aladdin*. Dirigida por Musker, John, Ron Clements, Alan Menken, et al. United States; Burbank, CA: Walt Disney Home Entertainment; Distribuída por Buena Vista Home Entertainment, 1992.
- Big Hero 6*. Dirigida por Williams, Chris, Don Hall, Jordan Roberts, et al. Burbank, CA; Burbank, CA: Walt Disney Studios; Walt Disney Home Entertainment, 2014.
- Blancanieves y los siete enanitos*. Dirigida por Disney, Walt, David Hand, Adriana Caselotti, et al. Burbank, CA: Walt Disney Studios Home Entertainment : Distribuída por Buena Vista Home Entertainment, 1937.
- Cenicienta*. Dirigida por Branagh, Kenneth, Chris Weitz, David Barron, et al.; Los Angeles, CA.: Allison Shearmur Productions; Walt Disney Studios Motion Pictures, 2015.
- Cenicienta*. Dirigida por Geronimi, Clyde, Hamilton Luske and Wilfred Jackson. Burbank, CA.: Walt Disney Animation Studios; Buena Vista Home Entertainment, 1950.
- Enredados*. Dirigida por Moore, Mandy, Zachary Levi, Donna Murphy, et al. Burbank, CA: Walt Disney Studios Home Entertainment : Distribuída por Buena Vista Home Entertainment, 2010.
- Frozen*. Dirigida por Buck, Chris, Jennifer Lee, Peter Del Vecho, et al. Burbank, CA; Burbank, CA: Disney; Distribuída por Buena Vista Home Entertainment, 2013.
- Hércules*. Dirigida por Musker, John, Ron Clements, Alice Dewey and Alan Menken. Madrid: Walt Disney Home Video, 1998.
- Intensamente [Inside Out]*. Dirigida por Docter, Pete, Ronnie Del Carmen, Meg LeFauve, et al. Burbank, CA ; Emeryville, CA; Burbank, CA: Disney Pixar; Distribuída por Buena Vista Home Entertainment, 2015.
- La Bella Durmiente*. Dirigida por Geronimi, Clyde, Les Clark, Eric Larson and Wolfgang Reitherman. Burbank, CA: Walt Disney Studios; Distribuída por Buena Vista Home Entertainment, 1959.

*La Bella y la Bestia*. Dirigida por Condon, Bill. Stephen Chbosky, Evan Spiliotopoulos, et al. Burbank, CA: Mandeville Films; Walt Disney Studios Motion Pictures, 2017.

*La Bella y la Bestia*. Dirigida por Trousdale, Gary, Kirk Wise, Don Hahn, et al. United States; Burbank, CA: Walt Disney Studios Home Entertainment; Distribuída por Buena Vista Home Entertainment, 1991.

*La Princesa y el Sapo*. Dirigida por Del Vecho, Peter, Ron Clements, Greg Erb, et al. Burbank, Calif.: Walt Disney Studios Home Entertainment : Distribuída por Buena Vista Home Entertainment, 2009.

*La Sirenita*. Dirigida por Musker, John and Ron Clements. Burbank, CA; Buenos Aires: Walt Disney Animation Studios; Disney FastPlay, 1989.

*Maléfica*. Dirigida por Stromberg, Robert, Linda Woolverton, Joe Roth, et al. Burbank, CA: Disney; Buena Vista Home Entertainment, 2014.

*Moana*. Dirigida por Clements, Ron and John Musker. Burbank, CA: Walt Disney Animation Studios, 2016.

*Mulan*. Dirigida por Cook, Barry, Tony Bancroft, Pam Coats, et al. Burbank, Calif.: Disney : Distribuída por Buena Vista Home Entertainment, 2013.

*Pocahontas*. Dirigida por Binder, Carl, Susannah Grant, Philip LaZebnik, et al. Burbank, CA: The Walt Disney Company : Distribuída por Buena Vista Home Entertainment, 1995.

*Pretty Woman*. Dirigida por Marshall, Garry, J. F. Lawton, Richard Gere. Burbank, CA.: Touchstone Pictures; Distribuído por Buena Vista Internacional, 1990.

*Ralph el demoledor*. Dirigida por Moore, Rich, Phil Johnston, Jim Reardon et al. Burbank, CA: Walt Disney Animation Studios; Walt Disney Studios Motion Pictures, 2012.

*Tarzán*. Dirigida por Goldwyn, Tony, Minnie Driver, Glenn Close, et al. Burbank, CA: Walt Disney Home Video : Distribuída por Buena Vista Home Entertainment, 1999.

*Valiente [Brave]*. Dirigida por Andrews, Mark, Brenda Chapman, Katherine Sarafian, et al.; Burbank, CA: Pixar; Disney; Distribuída por Buena Vista Home Entertainment, 2012.

*Zootopia*. Dirigida por Bush, Jared, Byron Howard, Rich Moore et at. Burbank, CA: Walt Disney Animation Studios; Walt Disney Motion Pictures, 2016.

## DETRÁS DE CÁMARAS CITADOS

*The story of Frozen*, dirigido por Rudy Bednar, escrito por Jean-Marie Condon, Megan Harding y Victoria Thompson. ABC, 2 de septiembre de 2014.

*De los Harapos a las Riquezas*, detrás de cámaras. Material especial incluido en el DVD edición especial de la Cenicienta. Disney: 2012.

*La Cenicienta que casi fue*, detrás de cámaras. Material especial incluido en el DVD edición especial de la Cenicienta. Disney: 2012.

## OTROS AUDIOVISUALES

*Dream Big Princess*, Campaña comercial –audiovisual– transmitida por televisión en las cadenas de Walt Disney Co, principalmente en Disney Channel. Videos disponibles y consultados en 15 de marzo de 2017 en el canal de Disney en YouTube. Disponible: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLpSnlSGciSWOFmNpCIsaw3XYYTyTHsT8w> (616 089 visitas al 15/03/17).

## Prensa citada

"Best Media and Entertainment Companies to Work for | Vault.Com." . Accessed May 1, 2017. <http://www.vault.com/company-rankings/consumer-services/best-media-entertainment-companies/>.

"Brenda Chapman, 'Brave' Creator, Calls Merida's Makeover 'Atrocious' [UPDATE]." *Huffington Post*, May. 13, 2013. [http://www.huffingtonpost.com/2013/05/13/brenda-chapman-merida-makeover-brave\\_n\\_3266289.html](http://www.huffingtonpost.com/2013/05/13/brenda-chapman-merida-makeover-brave_n_3266289.html).

"Disney Accused of Racial Insensitivity Over First Animated Black Princess." *Fox News*, Abr. 25, 2009. <http://www.foxnews.com/story/2009/04/25/disney-accused-racial-insensitivity-over-first-animated-black-princess.html>.

«Disney ranked ‘Most Intimate Brand’ Among Millenials» Accessed May 21, 2017. <https://thewaltdisneycompany.com/disney-ranked-intimate-brand-among-millennials/>

«Disney Princess Proves She’s Still The Fairest Of The Land; Girl’s Lifestyle Brand To Become World’s Largest In 2006» Accessed May. 21, 2017. <https://thewaltdisneycompany.com/disney-princess-proves-shes-still-the-fairest-of-the-land-girls-lifestyle-brand-set-to-become-worlds-largest-in-2006/>

- "The Innovating Women Who Helped Bring "Zootopia" to Life." . Accessed May 20, 2017. <https://thewaltdisneycompany.com/the-innovating-women-who-helped-bring-zootopia-to-life/>.
- "The World's most Valuable Brands." . Accessed May 1, 2017. <https://www.forbes.com/powerful-brands/list/>.
- "Walt Disney on the Forbes Global 2000 List." . Accessed May 20, 2017. <https://www.forbes.com/companies/walt-disney/>.
- "What's Wrong with being a Princess?" *ABC News*, Abr. 22, 2007. <http://abcnews.go.com/GMA/Health/story?id=3065469&page=1>.
- Associated Press, «Frozen Heats Up Norway Tourism». *The Hollywood Reporter*, May. 6, 2014. <http://www.hollywoodreporter.com/news/frozen-heats-up-norway-tourism-709619>
- Barnes, Brooks. "From Now on, Women Save the World: Hollywood has Realized that Movies Starring Women can make Money." *The New York Times*, Sep 3, 2014. <https://www.nytimes.com/2014/09/07/movies/fall-arts-preview-hollywood-has-realized-that-movies-starring-women-can-make-money.html>.
- Berman, Eliza. "How Disney's Positioning Moana as the Ultimate Anti-Princess." *Time*, Sep. 01, 2016. <http://time.com/4473277/moana-disney-princess-directors-interview/>.
- Bing, Johnathan. «Marketing is King for the Disney's Princess Line» *Variety*, Dic. 12, 2005. <http://variety.com/2005/scene/columns/marketing-is-king-for-disney-s-princess-line-1117934460/>
- Brown, Kat. "Frozen 2 Release Date Announced: The Plot, the Songs – Plus Everything Else You Need to Know about the Sequel." *The Telegraph*, Dic. 21, 2016. <http://www.telegraph.co.uk/filmsfilms/0/frozen-2-plot-release-date-songs-plus-everything-else-need/>.
- Cavassuto, Maria. "Idina Menzel Responds to Campaign to Give 'Frozen's' Elsa a Girlfriend." *Variety*, May. 23, 2016. <http://variety.com/2016/film/news/idina-menzel-give-elsa-a-girlfriend-frozen-sequel-1201781433/>.
- Chapman, Brenda. "Stand Up for Yourself, and Mentor Others." *The New York Times*, Ago. 14, 2012. <https://www.nytimes.com/roomfordebate/2012/08/14/how-can-women-gain-influence-in-hollywood/stand-up-for-yourself-and-mentor-others>.
- Constante, Agnes. "Critics Accuse Disney of 'Culture Theft' Ahead of 'Moana' Release." *NBC News*, Nov. 18, 2016. <http://www.nbcnews.com/news/asian-america/critics-accuse-disney-culture-theft-ahead-moana-release-n685866>.

- Dell'Antonia, Kj. "Disney Princesses do Change Girls -- and Boys, Too." *The New York Times [Blogs]*, Jun. 27, 2017. <https://well.blogs.nytimes.com/2016/06/27/disney-princesses-do-change-girls-and-boys-too/>.
- Diamond, Anna. *Inspired by Her Daughter: An Interview with the Co-Director of "Brave"*. Ms. Magazine Blog. 2012. <http://msmagazine.com/blog/2012/07/25/inspired-by-her-daughter-an-interview-with-the-co-director-of-brave/>.
- Flint, Hanna. "This is Why People are Calling for Disney to #GiveElsaAGirlfriend." *Metro*, May. 1, 2016. <http://metro.co.uk/2016/05/01/people-want-disney-to-giveelsaagirlfriend-because-of-the-lack-of-lgbt-representation-in-their-filmsfilms-5852430/>.
- Flores, Terry. "Disney Signs on as Women in Animation's First Official Corporate Sponsor." *Yahoo!*, May. 3, 2016. <https://www.yahoo.com/movies/disney-signs-women-animation-first-corporate-sponsor-190902284.html>.
- Ford, Rebecca. "Female Ghostbusters? Why Studios Want More Women-Led Blockbusters." *The Hollywood Reporter*, Ago. 6, 2014. <http://www.hollywoodreporter.com/news/female-ghostbusters-why-studios-want-723612>.
- Gettell, Oliver. "In 'Moana,' Disney Sets Sail with another Female Protagonist." *Los Angeles Times*, Oct. 21, 2014. <http://www.latimes.com/entertainment/movies/moviesnow/la-et-mn-moana-disney-movie-female-heroine-20141021-story.html>.
- Giardina, Carolyn. "Oscars: With 'Frozen,' Disney Invents a New Princess (and Secret Software)." *The Hollywood Reporter*, Nov. 27, 2013. <http://www.hollywoodreporter.com/news/oscars-frozen-disney-invents-a-659175>.
- Govindarajan, Vijay. "How Disney found its Way Back to Creative Success." *Harvard Business Review*, Jun. 3, 2016. <https://hbr.org/2016/06/how-disney-found-its-way-back-to-creative-success>.
- Graser, Marc. "With Star Wars and Princesses, Disney Now has Six of the Top 10 Licensed Franchises." *Variety*, Jun. 18, 2013. <http://variety.com/2013/biz/news/disney-star-wars-princesses-licensing-1200498040/>.
- Hess, Amanda. "How Female Fans made 'Star Wars' their Own." *The New York Times*, Nov. 3, 2016. <https://www.nytimes.com/2016/11/06/movies/how-female-fans-made-star-wars-their-own.html>.
- Hillary Lewis. "'Frozen' Director Hopes Movie Leads to More Women in Creative Leadership (Video)." *The Hollywood Reporter*, Mar. 21, 2014. <http://www.hollywoodreporter.com/news/frozen-director-hopes-movie-leads-690193>.
- Ito, Robert. "How (and Why) Maui Got so Big in 'Moana'." *The New York Times*, Nov. 15, 2016. <https://www.nytimes.com/2016/11/20/movies/moana-and-how-maui-got-so-big.html>.
- Keegan, Rebecca. "The Old Hands: The Directors of 'Aladdin' and 'the Little Mermaid' Learn New CG Tricks on 'Moana'." *Los Angeles Times*, Nov. 4,

2016. <http://www.latimes.com/entertainment/movies/la-ca-mn-holiday-sneaks-moana-directors-20161104-story.html>.

Kit, Boris. "'Wreck-it Ralph' Writer Tapped to Direct Disney's 'Frozen'." *The Hollywood Reporter*, Nov. 29, 2012. <http://www.hollywoodreporter.com/heat-vision/wreck-ralph-writer-tapped-direct-395452>.

Lee, Ashley. "'Frozen' Character Gains Popularity as Baby Name." *The Hollywood Reporter*, Jun. 18, 2014. <http://www.hollywoodreporter.com/news/frozen-character-gains-popularity-as-712802>.

Lee, Jennifer. *Dream Big*. The Walt Disney Company.  
2016. <https://thewaltdisneycompany.com/dream-big-jennifer-lee/>.

Lynskey, Dorian. "Why Frozen's Let it Go is More than a Disney Hit – it's an Adolescent Aperitif." *The Guardian*, Apr. 10, 2014. <https://www.theguardian.com/music/musicblog/2014/apr/10/frozen-let-it-go-disney-hit-adolescent-lgbt-anthem>.

McClintock, Pamela. "Disney has Biggest Year Ever at Global Box Office with \$5.85B." *The Hollywood Reporter*, Feb. 11, 2016. <http://www.hollywoodreporter.com/news/disney-has-biggest-year-ever-at-global-box-office-585b-943418>.

McMillan, Graeme. "5 More Fairy Tales Ready to Magically Become Live-Action Movies." *The Hollywood Reporter*, Mar. 7, 2015. <http://www.hollywoodreporter.com/heat-vision/5-more-fairy-tales-ready-779797>.

Mettler, Katie. "#GiveElsaAGirlfriend in Frozen 2 Asks New Twitter Campaign." *Washington Post*, May. 3, 2016. <https://www.washingtonpost.com/news/morning-mix/wp/2016/05/03/giveelsaagirlfriend-in-frozen-2-asks-new-twitter-campaign/>.

Miller, Daniel. "How Robert Iger's 'Fearless' Deal-Making Transformed Disney." *Los Angeles Times*, Jun. 6, 2015. <http://www.latimes.com/entertainment/envelope/cotown/la-et-ct-disney-iger-20150607-story.html>.

Nathanson, Jason, Jason Chervokas, and Joi-Marie Mckenzie. "Josh Gad Wants 'Audiences to Decide' if His 'Beauty and the Beast' Character is Gay." *ABC News*, Mar. 3, 2017. <http://abcnews.go.com/Entertainment/josh-gad-audiences-decide-beauty-beast-character-gay/story?id=45886723>.

Orenstein, Peggy. "What's Wrong with Cinderella?" *The New York Times*, Dic. 24, 2006. <https://www.nytimes.com/2006/12/24/magazine/24princess.t.html>.

Palmeri, Christopher. "Disney's 'Frozen' Dress Prompts \$1,600 Frenzy by Parents." *Bloomberg.Com*, Apr. 9, 2014. <https://www.bloomberg.com/news/articles/2014-04-09/disney-s-frozen-dress-sets-off-1-600-frenzy-by-parents>.



- Paul, Annie Murphy. "Book Review - Cinderella Ate My Daughter - by Peggy Orenstein." *The New York Times*, Ene. 21, 2011. <http://www.nytimes.com/2011/01/23/books/review/Paul-t.html>.
- Rechtshaffen, Michael. "'Moana': Film Review." *The Hollywood Reporter*, Nov. 7, 2016. <http://www.hollywoodreporter.com/review/moana-review-944411>.
- Rothman, Michael. "Emma Watson to Play Belle in 'Beauty and the Beast' Movie." *ABC News*, Ene. 26, 2015. <http://abcnews.go.com/Entertainment/emma-watson-play-belle-beauty-beast/story?id=28489684>.
- Siegel, Tatiana and Jennifer Lee. "'Frozen' Director: Here's how having Women in the Story Room Changes Everything." *The Hollywood Reporter*, Dic. 15, 2014. <http://www.hollywoodreporter.com/news/frozen-director-heres-how-having-754656>.
- Smith, Ethan. "Disney Products Chief Quits." *Wall Street Journal*, Sep. 7, 2011. <https://www.wsj.com/articles/SB10001424053111903648204576554941270889806>.
- Sperling, Nicole. "When the Glass Ceiling Crashed on Brenda Chapman." *Los Angeles Times*, May 25, 2011. <http://articles.latimes.com/2011/may/25/entertainment/la-et-women-animation-sidebar-20110525>.
- Starkey, Adam. "Moana Directors Tease an LGBTQ Disney Princess could be Happening Soon." *Metro*, Dic. 2, 2016. <http://metro.co.uk/2016/12/02/moana-directors-tease-an-lgbtq-disney-princess-could-be-happening-soon-6295782/>.
- Stewart, Andrew. "'Frozen' Reaches \$1.219 Bil to Become Fifth-Highest Grossing Film Globally." *Variety*, May. 25, 2014. <http://variety.com/2014/film/box-office/frozen-reaches-1-219-bil-to-become-fifth-highest-grossing-film-globally-1201192156/>.
- To, Benjamin. "Dance, Storytelling, and the Art of Wayfinding: Behind the Scenes of Disney's 'Moana'." *NBC News*, Oct. 25, 2016. <http://www.nbcnews.com/news/asian-america/dance-storytelling-art-wayfinding-behind-scenes-disney-s-moana-n672141>.
- Wingfield, Marvin and Bushra Karaman, "Arab Stereotypes and American Educators" *American-Arab Anti-Discrimination Committee*. Nov. 16, 2009. Consultado en May. 22, 2017. Disponible en: <http://www.adc.org/2009/11/arab-stereotypes-and-american-educators/>

## Bibliografía

- Andersen, Hans Christian. *Los Cuentos De Hans Christian Andersen*, editados por Daniel, Noel. Colonia: Taschen, 2013.

Anónimo, *The Ballad Of Mulan*. Poema, traducido por Feng Xin-ming. Tsoi Dug Website.

Descargado el 13 de marzo 2017. [tsoidug.org/Literary/Mulan\\_Ballad\\_Simp.pdf](http://tsoidug.org/Literary/Mulan_Ballad_Simp.pdf)

Anónimo, *Las mil y una noches*. Edición no abreviada de J.C. Madrús y traducida al español por V. Blasco Ibáñez. II Vols. Barcelona: Círculo de Lectores, 1977.

Barthes, Roland, Algirdas Julien Greimas, Claude Bremond, Jules Gritti, Violette Morin, Christian Metz, Tzvetan Todorov, and Gérard Genette. *Análisis Estructural Del Relato*. Comunicaciones. Traducido por Dorriots, Beatriz. 4a ed. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo, 1974.

Barthes, Roland. *Fragmentos de un discurso amoroso*. México D.F.; Madrid: Siglo XXI, 1993

Baumgartner, Joseph. «The Grimm Brothers as Collectors and Editors of Fairytales». *Philippine Quarterly of Culture and Society* 7, no. 1/2 (1979), 93-96.

Bell, Elizabeth; Lynda Haas, y Laura Sells eds. *From Mouse to Mermaid: The politics of film, gender and culture*. Bloomington: Indiana University Press, 1995.

Bettelheim, Bruno. *Los Cuentos De Las mil y una noches*. Barcelona: Critica, 1980.

Bloom, Harold. *El Canon Occidental*. Barcelona: Anagrama, 2015.

———. *La Ansiedad De La Influencia* [The anxiety of influence]. Madrid: Trotta, 2009.

———. *Hans Christian Andersen*. Bloom's Modern Critical Views. Philadelphia: Chelsea House, 2005.

Borges, Jorge Luis. «El Lenguaje Analítico De John Wilkins». Otras Inquisiciones, In *Obras Completas; Anotadas Por Rolando Costa Picazo*. 1ra Edición Crítica ed. Vol. II, (1952-1972), 77-79. Buenos Aires: Emecé, 2010.

Brocklebank, Lisa. «Disney's "Mulan"—the "True" Deconstructed Heroine?» *Marvels & Tales* 14, no. 2 (2000), 268-83.

Brode, Douglas. *Multiculturalism and the Mouse: Race and Sex in Disney Entertainment*. Austin: University of Texas Press, 2005.

Burke, Peter. *Formas De Historia Cultural*. Madrid: Alianza Editorial, 2006.

———. *El Renacimiento*. Barcelona: Crítica, 1993.

- Butler, Judith. *Deshacer El Género*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2006.
- . *Lenguaje, Poder E Identidad*. Madrid: Síntesis, 2004.
- Byrne, Eleanor y Martin McQuillan, *Deconstructing Disney*. Londres: Pluto Press, 1999.
- Calvino, Italo. *Por qué leer a los clásicos*. Barcelona: Tusquets, 1991.
- Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras: Psicoanálisis del mito*. México: Fondo de Cultura Económico, 2012.
- Davis, Amy M. *Good Girls and Wicked Wishes: Changing representations of Women in Disney's Feature Animation, 1936-2005*. Londres: John Libbey P, 2011. Kindle edition.
- . «The dark prince and dream women: Walt Disney and mid-twentieth century american feminism» en *Historical Journal of Film, Radio and Television*. Vol 25, n°2, (2005), 213-230.
- Do Rozario, Rebecca-Anne C. «The Princess and the Magic Kingdom: Beyond Nostalgia, the Function of the Disney Princess», en *Women's Studies in Communication*, vol.27, n°1 (2004), pp. 34-59.
- Downey, Sharon D. «Feminine Empowerment in Disney's Beauty and the Beast», en *Women's Studies in Communication*, vol.19, n°2 (1996),185-212.
- Estés, Clarissa Pinkola. *Mujeres Que Corren Con Los Lobos*. Traducido por Menini, María Antonia. Barcelona: Ediciones B, 2007.
- Eurípides, *Heracles*. Trad. E.P. Coleridge. En Perseus Digital Library. Consultado en May. 15, 2017.<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0102%3Acard%3D1016>
- Friedan, Betty. *La Mística De La Femenidad*. Madrid: Cátedra, 2009.
- Garapon, Paul. «L'imaginaire mondialisé de la littérature jeunesse». *Esprit*, 3/4 n°283, (2002), 297-315.
- Gardner, Barbara. «Pocahontas Reclaimed: the Powhatans' theatrical rebuttal to Disney's revisionist myth». Tesis de Maestría, Rowan University, 2003.

- Gillam, Ken y Shannon R. Wooden, «Post-Princess models of gender: The New Man in Disney/Pixar», en *Journal of Popular Film and Television*, vol 36, n°1, (2008), 2-8.
- Girard, René. *Geometrías del deseo*. Barcelona: Sexto Piso, 2012.
- Greimas, Algirdas Julien. *Semántica Estructural: investigación metodológica*. Madrid: Gredos, 1976.
- Griffin, Sean. *Tinker Belles and Evil Queens: The Walt Disney Company from the Inside Out*. Nueva York: New York University Press, 2000.
- Grimm, Jacob y Wilhelm Grimm, *Los Cuentos De Los Hermanos Grimm*, ed. Noel Daniel, Con base en la 7a ed. Madrid; Colonia: Taschen, 2012.
- Grimm, Jacob y Wilhelm Grimm, *The Original Folk and Fairy Tales of the Brothers Grimm: the complete first edition*. Traducidos por Jack Zipes. Princeton: Princeton University Press, 2014.
- Henke, Jill Birnie; Diane Zimmerman Umble, y Nancy J. Smith, «Construction of the Female Self: Feminist Readings of the Disney Heroine», en *Women's Studies in Communication*, vol. 19, n°2 (1996), 229-249.
- Hoerner, Keisha L. «Gender Roles in Disney Films: Analyzing Behaviors from Snow White to Simba», en *Women's Studies in Communication*, vol. 19, n°2 (1996), 213-228.
- Holbek, Bengt. «Hans Christian Andersen's use of Folktales." *Merveilles & Contes* 4, no. 2 (Dec 1, 1990), 220-232.
- Lampart, Fabian. «The Turn to History and the Volk: Brentano, Arnim and the Grimm Brothers». In *The Literature of German Romanticism*, editado por Mahoney, Dennis, 171-191. Rochester, NY: Camden House, 2004.
- Leprince de Beaumont, Jeanne-Marie. *La Belle Et La Bête*. París: L. Hachette, 1870.
- López, J. L. «El legado de Betty Friedan. La mística de la feminidad en el feminismo contemporáneo». *Genre & Histoire*, vol. 8 (2011). <http://genrehistoire.revues.org/1296>.
- Mahoney, Dennis F. *The Literature of German Romanticism*. Camden House History of German Literature. Rochester, NY: Camden House, 2004.

- Malarte-Feldman, C. L. «Du conte de fées Littéraire au conte pour enfant ou, des "Histoires ou contes du temps passé avec des moralités" aux contes de Perrault», *Merveilles & contes*, vol 5 n°2, (1991), 235-245.
- Martín-Barbero, Jesús. *De Los Medios a Las Mediaciones: Comunicación, Cultura Y Hegemonía*. Colección GG Massmedia. México: Gustavo Gili, 1987.
- Nièvres-Chevrel, Isabelle. «Faire une place à la littérature de jeunesse» en *Revue d'Histoire Littéraire de France* 102, n° 1 (2002), 97-114
- Ó Giolláin, Diarmuid. «Narratives of Nation Or of Progress? Genealogies of European Folklore Studies». *Narrative Culture* 1, no. 1 (2014): 71-84.
- Pallant, Chris y Steven Prince, *Storyboarding: a Critical History*. Hampshire; Nueva York: Palgrave macmillan, 2015.
- Pallant, Chris. *Demystifying Disney : a History of Disney Feature Animation*. Londres; Nueva York: Continuum International, 2011.
- Perrault, Charles. *Les Contes De Ch. Perrault / Précédés D'Une Préface Par P.-L. Jacob [Pseud.] Et Suivis De La Dissertation Sur Les Contes De Fées, Par Le Baron Walckenaer*. Librairie Des Bibliophiles. París: E. Flammarion, 1925.
- Saladino, Caitlin Joanne, «Long May She Reign: A Rhetorical Analysis of Gender Expectations in Disney's Tangled and Disney/Pixar's Brave». Tesis de Maestría, Universidad de Nevada, 2014.
- Saxl, Fritz. *La Vida De Las Imágenes : Estudios Iconográficos Sobre El Arte Occidental*. Alianza Forma. Vol. 89. Madrid: Alianza, 1989.
- Scott, Joan Wallach. *Feminism and History*. Oxford Readings in Feminism. Oxford; Nueva York: Oxford University Press, 1996.
- Solomon, Charles. *The Art of Frozen*. San Francisco: Chronicle Books, 2013.
- Tatar, María M. *The Classic Fairy Tales Texts, Criticism*. A Norton critical ed. Nueva York ; Londres: W. W. Norton & Company, 1999.
- Vogler, Christopher. *The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers*. Studio City, CA: Michael Wiese P., 2007.

- Wood, Robin. *Hollywood from Vietnam to Reagan... and Beyond*. Nueva York: Columbia University Press, 1986; 2003.
- Yolen, Jane. «From Andersen on: Fairy Tales Tell our Lives». *Marvels & Tales* 20, no. 2 (2006), 238-248.
- Zipes, Jack, Pauline Greenhill, y Kendra Magnus-Johnston. *Fairy-Tale Films Beyond Disney: International Perspectives*. Nueva York: Routledge, 2016.
- Zipes, Jack. *Fairy Tales and the Art of Subversion: The Classical Genre for Children and the Process of Civilization*. Routledge Classics. Oxon ; Nueva York: Routledge, 2012.
- . "Introduction: Rediscovering the Original Tales of the Brothers Grimm." In *The Original Folk and Fairy Tales of the Brothers Grimm: The Complete First Edition*. Traducción de Zipes, Jack. Princeton: Princeton University Press, 2014.
- . "Witch as Fairy/ Fairy as Witch: Unfathomable Baba Yagas" In *The Irresistible Fairy Tale*, 55-79. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2012.

## Anexos

### CONSOLIDADOS DE LAS PELÍCULAS DEL GÉNERO DE PRINCESAS DE DISNEY.

	Princesas Disney?	Tradición en la que se basa	Año	Ambientación	Cabeza de la producción	Matrimonio heterosexual
Blancanieves	SI	Cuento de hadas	1937	Alemana, Edad Media	Walt E. Disney	SI
Cenicienta	SI	Cuento de hadas	1950	Francesa, Fines del XIX	Walt E. Disney	SI
Bella Durmiente	SI	Cuento de hadas	1959	Alemana o Francesa, XIV	Walt E. Disney	SI
La Sirenita	SI	Cuento de hadas	1989	Danesa, Fines del XIX	“The Disney Team”	SI
Bella y Bestia	SI	Cuento de hadas	1991	Francesa, XVII-VIII	“The Disney Team”	SI
Aladino	SI	Cuento- texto fundacional	1992	“Oriente”	“The Disney Team”	SI
Pocahontas	SI	Hechos reales/ PROD ORIG.	1995	“Native American” XVII	“The Disney Team”	SI
Hércules	NO	Mitos	1997	Grecia antigua	“The Disney Team”	SI
Mulán	SI	Poema – tradición oral.	1998	“China Imperial” V-VI d.C.	“The Disney Team”	SI
Tarzán	NO	Novela	1999	Inglesa – Colonialismo XIX	“The Disney Team”	SI
La Princesa y el Sapo	SI	Cuento de hadas	2009	EEUU – Nueva Orleans 1920	John Lasseter	SI
Enredados	SI	Cuento de hadas	2010	Alemania, Edad Media	John Lasseter	SI
Valiente	SI	PROD ORIG. Cuento de hadas	2012	Escocia Temprana Edad Media	John Lasseter	NO
Frozen	SI	Cuento de hadas	2013	Noruega – Escandinavia, XVIII	John Lasseter	SI Y NO
Moana	NO	Cuento de hadas	2016	“Polinesia” 1000 d.C.	John Lasseter	NO

CONSOLIDADO DE LA EVOLUCIÓN ACTANCIAL DE LA PRINCESA EN EL CORPUS LITERARIO.

Relato	Autor	Situación del relato determinante en la mala lectura	Descripción del actante	Nombre del actante femenino protagónico.
Aladino y la Lámpara maravillosa (s.f.)	Anónimo	Desconocida. Influyó en la historia del cuento de hadas europeo literario y en el gusto del público literario por el cuento.	Princesa pasiva. Capacidad de matar un oponente y de relacionarse amorosa y sexualmente.	Sett Budrú'l Budur
Cenicienta (1697)	Perrault	Absolutismo barroco francés. Propósito central: educar los cortesanos.	<i>Sought-for-person and her father</i> típico.	Cenicienta
La Bella y la Bestia (1757)	Leprince de Beaumont		Princesa casi pasiva. Capacidad de deliberar sobre el desenlace de su vida.	Bella
Blancanieves (1812-1857)	Grimm	Romanticismo Alemán. Propósito central: reconstruir la poesía del <i>volk</i> por medio de la filología.	<i>Sought-for-person and her father</i> típico.	Blancanieves
Rapunzel (1812-1857)	Grimm		<i>Sought-for-person and her father</i> típico.	Rapunzel
El Rey Sapo o Enrique el férreo (1812-1857)	Grimm		<i>Sought-for-person and her father</i> típico.	Anónima
La Bella Durmiente (1812-1857)	Grimm		<i>Sought-for-person and her father</i> típico.	Anónima.
La Sirenita (1837)	Andersen	Dinamarca decimónica de poco dinamismo social. Propósito central: consagrarse como autor de una obra literaria para ascender socialmente. Moral protestante.	Princesa casi pasiva. Capacidad de deliberar sobre el desenlace de su vida.	Anónima, "La sirenita"
La Reina de las Nieves (1844)	Andersen		No hay princesa. Gerda es actante sujeto.	Gerda



CONSOLIDADO DE LA EVOLUCIÓN ACTANCIAL DE LA PRINCESA EN EL CORPUS  
DISNEY (ANIMADAS).

Relato	Productor o director de la seccional de cine.	Situación del relato determinante en la mala lectura	Descripción del actante femenino central.	Nombre del actante protagónico
Blancanieves (1937)	Walt Disney	Agradar al público familiarizado de forma general con imágenes del tipo de la <i>Mística de la feminidad</i> . En Disney: hombres dirigen, mujeres animan.	<i>Sought-for-person</i> / sujeto-deseante de un hombre (1936-59) o de otra vida que consigue con un hombre (1989-1991)	Blancanieves.
Cenicienta (1950)	Walt Disney			Cenicienta.
La Bella Durmiente (1959)	Walt Disney			Aurora.
La Sirenita (1989)	Michael Eisner / Jeffrey Katzenberg	Agradar al público en un periodo en que, según Amy M. Davis, las reivindicaciones sobre la libertad de las mujeres para escoger en sus vidas –como indica Friedan– del feminismo de segunda ola eran por muchos aceptadas en campos como el deportivo, laboral, político. Sin embargo, Hollywood aún permanecía algo tímido en sus propuestas. En Disney: hombres dirigen y toda clase de personas animan. Primera: Brenda Chapman.	Princesificada. <i>Sought-for-person</i> . Sujeto deseante de otra vida y problemas para encajar en el deber ser. No-princesa. Aduvante, sacrifica su vida, tiene agencia fuerte y ha amado dos veces.	Ariel.
La Bella y la Bestia (1991)	Michael Eisner / Jeffrey Katzenberg			Bella.
Aladín (1992)	Michael Eisner / Jeffrey Katzenberg			Jazmín.
Pocahontas (1995)	Michael Eisner / Jeffrey Katzenberg			Pocahontas.
[Hércules (1997)]	Michael Eisner / Jeffrey Katzenberg			Mégara.
Mulán (1998)	Michael Eisner / Jeffrey Katzenberg	Princesificada. Actante sujeto.	No-princesa. Aduvante, <i>Maestra</i> del héroe, decide dejar su vida por el hombre que ama <i>por sí misma</i> .	Mulán.
[Tarzán (1999)]	Michael Eisner / Jeffrey Katzenberg			Jane.
La Princesa y el Sapo (2009)	John Lasseter			Tiana.
Enredados (2010)	John Lasseter	Agradar al público multicultural preopucado por ser representado en el cine de masas y que se expresa en cuestiones de raza, género y cultura en redes sociales y otros medios. En Disney: hombres y mujeres a todo nivel. Mujeres dirigen (Jeniffer Lee y Brenda Chapman).	Actante sujeto que resuelve por sus medios y una metamorfosis cuestiones de su propia vida. (Príncipes adyuvantes y no “sujetos”).	Rapunzel.
Valiente (2012)	John Lasseter			Mérida.
Frozen (2013)	John Lasseter			Elsa y Ana.
Moana (2016)	John Lasseter			Moana.