



MÁSTER DE COMUNICACIÓN Y CULTURA
FACULTAD DE COMUNICACIÓN
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

EL GIRO DISCURSIVO DE DISNEY HACIA EL POSTFEMINISMO EN EL REMAKE DE LA BELLA Y LA BESTIA

Autora: Paula Zapata Cantón

Director: Francisco Baena Sánchez

Francisco Baena

Fecha de depósito: Sevilla, 24/11/2017
Fecha de exposición: Sevilla, 11/12/2017

AGRADECIMIENTOS

De pequeña me enseñaron que todo tiene una explicación y quizás gracias a esa educación, me gusta encontrar el porqué de todo lo que me pregunto diariamente. Encontrar respuestas es un trabajo social y colaborativo y, aunque esta investigación sólo lleva mi nombre, tiene como marca de agua a las personas que me influyen y me aconsejan, que me hacen seguir adelante cuando quiero lanzar el ordenador por la ventana y que, ante todo, creen en mí.

Es bonito que la gente que te quiere crea en ti, pero también lo es cuando lo hacen desconocidos. Gracias, en primer lugar, a todas esas personas que han sabido lo que investigaba y me han pedido más información, porque la curiosidad no mató al gato, sólo le enriqueció. Espero haber contribuido un poco en esa riqueza.

Académicamente, tengo que agradecerle a mi tutor, Francisco Baena, las horas y las energías que me ha dedicado. Paco, gracias por sobreponerte a todo y estar disponible para mí, por hacerme entender que la nota a pie de página es mi aliado, no mi enemigo, y por haber soportado mi caos general de estos últimos meses. He aprendido mucho de ti, como profesor y como persona. Al Máster de Comunicación y Cultura por traer a mi vida a personas maravillosas y nuevos intereses, porque aunque siempre he sido un poco guerrera, nunca pensé que acabaría estudiando sobre el feminismo. A mis compañeros de Grado, seguid creyendo en nuestra profesión, porque es maravillosa en todas sus ramas. No os rindáis, seguid informando e informándoos. A mis compañeros de Máster, gracias por las cenas, los cafés y las risas. *Luna's Time*, sois todos tan diferentes y tan especiales que espero conservaros siempre.

Laboralmente, tengo que agradecer al equipo de *Rondando Souvenirs* el haber contado conmigo dos veces en este año. Os dejé en la estacada por este trabajo y me dejasteis volver cuando estaba encaminado. No sé qué he hecho para merecérmelo, pero os estoy muy agradecida. Rafa, Alejandro, Irene, Lilit, Armine, Desi, Raqueso, Cris C, Cris B, Patri, Esther, Magda, María y Lena, sin ningún tipo de orden, es maravilloso teneros conoceros. Gracias también al descubridor del café, que parece ser (según Wikipedia,

claro) un pastor de la actual Etiopía llamado Kaldi, por haberme dado la capacidad de trabajar a jornada completa y acabar esta investigación.

A Álvaro y Marta, sois indispensables y podemos con todo, ya lo sabéis. A Isa, por ser tan clara como el agua y más buena que el pan. A Elena, gracias por haber decidido que parte de tu destino era cruzar el Atlántico y venir a Sevilla. Eres, sin duda, mi mayor orgullo de este Máster, una de mis personas favoritas en el mundo entero y una comunicadora de diez. Tu vida va a ser increíble, agradezco ser tu amiga y que la podamos compartir. A Lorena, gracias por ser mi amiga desde el primer día de guardería, por quererme con mis errores, ser mi lectora número uno y mi *sister from another mister*, mi hermana. Por muchos años más y siempre mejores. A Lore 2, Pepa, Ana, Óscar, Samy, Marina, Lau, Kai, Javi, va por vosotros y todos los que no he puesto, pero sabéis que os quiero. Todos los que han pasado por mi vida tienen su huella aquí.

Estoy muy agradecida a mi familia en el sentido más gigante de la palabra. Abuela Lina, gracias especialmente a ti, por ser tú y por la inversión que has hecho en mí y mi futuro. Prometo estar a la altura. Ahora viene el turno de los Nutella, incluyendo a Gato y Gata. Papá, Mamá y Enano. Y no tengo palabras. Todos los días aprendo algo nuevo de vosotros y no estaría aquí de no ser por el tiempo y el esfuerzo que habéis dedicado a mí. Papoto, espero que tu capacidad de lucha, tu humor y tu fuerza sean contagiosos. Mamuchi, eres madre y amiga, un alma joven, un tesoro. Estoy orgullosa de ser vuestra hija. Álvaro, tato, eres mi persona favorita (aunque te odiara cuando naciste). Esta investigación es un regalo para ti, para que veas que cuando nos lo proponemos, podemos con todo. Tu futuro es tan brillante como tú y pienso hacer todo lo que esté en mi mano por que consigas todo lo que te propongas. Te quiero.

Finalmente, gracias a ti. Ya sea por obligación o interés, estás a punto de dedicar parte de tu tiempo a leerme y eso es, en esencia, lo que toda persona que escribe desea. Y gracias a mi misma, por haberme aguantado.

*A mi hermano,
por ser más mi amigo que mi hermano.*

RESUMEN

La Bella y la Bestia de Disney data del año 1991 y con ella la empresa presenta por primera vez a una mujer que no desea casarse con un príncipe, sino es vivir aventuras. En 2017, veinticinco años después, Disney ha vuelto a hacer *La Bella y la Bestia*, esta vez a modo de *Life Action Movie*, con actores reales. Con la presente investigación se pretende comprender cómo se han construido las personalidades de los personajes de la película de 2017 en contraposición con los de 1991 y observar qué se ha decidido mantener intacto y qué se ha cambiado en el nuevo filme. Para ello, se profundiza en las bases del postfeminismo, el remake y la narrativa audiovisual y se realiza, mediante un análisis del discurso, un desglose de los cambios y las diferencias entre ambos y sus posibles causas, comprobando además el nivel de feminismo de ambas películas mediante el Test de Bedchel. Finalmente, se llega a la conclusión de que Disney ha recreado a personajes que resultan icónicos añadiéndoles complejidad se han corregido las escenas poco verosímiles. Además observaremos que las características del *Girl Power*, el postfeminismo y la pérdida de masculinidad se encuentran en el nuevo filme, concluyendo que, efectivamente, *La Bella y la Bestia* de 2017 se trata de una película más feminista.

PALABRAS CLAVE

La Bella y la Bestia, Disney, feminismo, postfeminismo, cine, remake, narrativa fílmica.

INDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	7-14
1.1 Justificación del tema y objeto de estudio.....	7-8
1.2 Estado de la cuestión.....	9-12
1.3 Hipótesis y objetivos.....	13-14
1.4 Limitaciones de la investigación.....	14-15
2. MARCO TEÓRICO.....	16-39
2.1. Feminismo en el cine.....	16-25
2.1.1. El feminismo como teoría	16-21
2.1.2. La pérdida de masculinidad	21-22
2.1.3. Feminismo fílmico.....	22-25
2.2. Narrativa.....	25-32
2.2.1. El lenguaje musical en el cine Disney.....	28-30
2.2.2. El cine y el cuento clásico.....	30-32
2.3. Remake.....	33-39
3. MARCO HISTÓRICO.....	40-51
3.1. El cuento de “La Bella y la Bestia”.....	40-44
3.2. “La Bella y la Bestia” en el cine.....	44-47
3.3. “La Bella y la Bestia” y las series	47-48
3.4. El mundo Disney sin Walt	48-51
4. MATERIAL Y MÉTODO.....	52-59
5. RESULTADOS: Un análisis narrativo y discursivo de <i>La Bella y la Bestia</i> desde el postfeminismo.....	60- 95
1. El remake para el público que ha crecido.....	60-72
1.1. La música.....	60-64
1.2. La estética.....	64-65
1.3. La serialidad.....	65-72
2. Bella, la heroína que lee.....	72-79
3. Una Bestia que habla de sus sentimientos.....	79-81
4. Gastón, el villano: De caricatura a psicópata.....	81-83
5. El protagonismo de un secundario.....	83-85
6. De William Shakespeare a William Sharp: Qué se leen la Bella y la Bestia.....	85-89
7. Se puede amar sólo cuando se es libre.....	89-93

7.1.Madres muertas, padres influyentes.....	89-91
7.2.La felicidad del ser libre.....	91-93
8. La participación de las mujeres en la producción de La Bella y la Bestia...	93-94
9. La Bella y la Bestia a prueba: El test de Bedchel.....	94-95
6. CONCLUSIONES.....	96-99
7. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	100-108
8. APÉNDICES.....	109-110

1. INTRODUCCIÓN

1.1. JUSTIFICACIÓN DEL TEMA Y OBJETO DE ESTUDIO

El interés por realizar esta investigación surge en enero de 2015, a raíz de la aparición en prensa de numerosos artículos periodísticos¹ en torno a la figura de la actriz Emma Watson y su reciente aceptación del papel de protagonista del remake con actores reales o, como Disney lo llama, *Life Action Movie* de *La Bella y la Bestia*. La factoría Disney ya había realizado otras películas de esta índole, como son *Maléfica (2014)* y *Cenicienta (2015)*, pero no generaron tanta expectación. Veinticinco años separarán al filme animado original de esta nueva película y, ante la confirmación de que el argumento será el mismo en ambas nos surge una duda: ¿Será dicho argumento realmente el mismo o se adaptará la identidad de los personajes a un público que, tras más de dos décadas, es distinto?

En un análisis preliminar desde el desconocimiento de la materia audiovisual, todavía sin tener siquiera en mente la realización de este Máster, nos damos cuenta de que los contenidos sobre *La Bella y la Bestia* no se componen únicamente de un cuento que posteriormente Disney versiona, sino que muchos antes de Disney se sintieron atraídos por la historia de amor entre una joven y un monstruo, que va más allá del aspecto físico del segundo. Teniendo en cuenta además el hecho de que vivimos en una sociedad en la que la imagen parece poseer un gran peso resulta, cuanto menos, enternecedor, la recuperación de una narración que en su propio tema principal postula que “la belleza está en el interior”.

Pero *La Bella y la Bestia* siempre ha tenido matices que resultan incómodos para una mujer. Si observamos bien, se trata de una película que sale a la luz en 1991, en pleno florecer del *Girl Power* en el feminismo y ofrece una narración en la que en esencia, una joven a la que su pueblo considera bella a la par que extraña renuncia a su sueño de viajar y vivir aventuras por el amor de un monstruo – príncipe que además ha sido su captor. Es por tanto un cuento cuya banda sonora, colores y llamativos personajes

¹ Un ejemplo de esta confirmación de Emma Watson como Bella lo encontramos en la revista *Fotogramas*, el 26 de enero de 2015. En él se remiten a un tweet de la propia actriz en el que, “ilusionada”, comenta que va a empezar a tomar clases de canto para estar a la altura de la banda sonora. Recuperado de: <http://www.fotogramas.es/Noticias-cine/Emma-Watson-protagonizara-una-nueva-version-de-La-Bella-y-la-Bestia> .

pueden resultar atractivos, pero que sometido a una visión más profunda desde una perspectiva más adulta, deja un sabor agrisado. Aun así, *La Bella y la Bestia* pertenece a una generación distinta a la de sus predecesoras *Blancanieves* o *Cenicienta*, en la que la mujer tiene pasiones más allá de la limpieza de su hogar y cantar.

Resulta intrigante entonces por qué una mujer como Emma Watson, declarada feminista y embajadora de la ONU en términos de igualdad mediante la campaña mundial *HeForShe*², haya aceptado ese papel³. Sólo se nos ocurre una razón de peso y es que, en términos desconocidos para nosotros pero conocidos por la actriz, los personajes del filme vayan a cambiar para que tras siglos de rodaje, Bella deje de sufrir el Síndrome de Estocolmo. Decidimos, por tanto, intentar comprobar si Bella, Bestia y el resto de personajes del filme animado, además del propio guión de la película, cambian desde 1991 a 2017.

Y es que Disney ha sido acusado en reiteradas ocasiones de propiciar una imagen machista⁴ de la mujer en sus películas, afirmación que parecen haber intentado corregir con las princesas de las películas *Tiana y el sapo* (2010), *Enredados* (2011), *Brave* (2012) y especialmente *Frozen* (2013). Cabe preguntarse, por tanto, si esta nueva serie de películas *Life Action Movie*, remake de los clásicos de Disney, siguen esta misma línea renovadora o se limitan a dar vida real a los conocidos personajes animados.

² *HeForShe* defiende la igualdad en voz de hombres y mujeres para propiciar lo que ellos llaman una “humanidad compartida”, un mundo igualitario. Recuperado de: <http://www.heforshe.org/es/our-mission>

³ Las dudas sobre las razones que lleven a Emma Watson a personificar a Bella son recogidas por medios de diversos países. Recuperamos el artículo del *Huffington Post* sobre la materia. Recuperado de: http://www.huffingtonpost.es/2017/03/16/es-bella-un-personaje-a-la-altura-del-feminismo-de-emma-watson_a_21879118/

⁴ Existe una ingente cantidad de artículos sobre la cualidad sexista de las películas Disney, y más concretamente sobre sus princesas. Una selección de ellos han nutrido esta investigación y se encuentran, por tanto, citadas en el Estado de la cuestión, el Marco Teórico y en la Bibliografía.

1.2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Los artículos citados a continuación son una selección del amplio espectro analizado para la realización de esta investigación. Somos conscientes de que temáticas como Disney, el cine y el feminismo proporcionan una bibliografía casi ilimitada, pero hemos de centrarnos en los que más nutren la elaboración de nuestro trabajo.

Numerosos estudios han versado su temática en Disney, centrándose en aspectos de lo más variados. Muchos tratan sobre su influencia en el público infantil, sobre sus métodos de marketing, su relación con Pixar o sus estructuras narrativas, otros se sitúan en la línea del feminismo, como el nuestro.

En el caso de los estudios sobre las princesas Disney y el feminismo encontramos dos grandes ramas. Existen por un lado estudios posicionados críticamente ante estos personajes y, por otro, estudios que los alaban, coincidiendo normalmente los primeros con las princesas más antiguas y los segundos con las más actuales⁵. Estas ramas suelen combinarse para realizar observaciones generales sobre la visión de la figura femenina en el marco de la compañía Disney.

Entre ellas, primer lugar, es interesante citar la pequeña investigación cuantitativa llamada *A Quantitative Analysis of Gendered Compliments in Disney Princess Films* (Fought y Eisenhauer, 2016) sobre los emisores y receptores de halagos en el marco de las películas Disney, desde *Blancanieves* hasta *Frozen*. En ella se observa la cantidad y tipología de cumplido, además del número de ellos, concluyendo, entre otras cosas, que son los hombres los que normalmente emiten el cumplido hacia la mujer, un cumplido basado en general en la apariencia física, pero que sufre ciertas mejoras conforme los años pasan. Asegura, por tanto, que existen diferentes etapas fílmicas en el mundo de la princesa Disney pero que el machismo está presente en ellas sin excepción. También en *Happily Ever After- Construction of family in the Disney Princess* (Hetch, 2011) observamos que se da un extenso análisis sobre cómo las princesas viven en sus mundos

⁵ Coloquialmente se considera que las princesas Disney están agrupadas en tres categorías ordenadas cronológicamente. En primer lugar las princesas clásicas, propias de la época de Walt Disney (1937-1959) son Blancanieves, Cenicienta y La Bella Durmiente; en segundo lugar encontramos la etapa intermedia, propia de la época del resurgir de Disney como empresa de animación (1989 - 1997) con Ariel, Bella, Jasmine, Pocahontas y Mulán y finalmente consideraríamos como las nuevas princesas a las de tinte novedoso (2009 - Actualidad), es decir, Tiana, Rapunzel, Mérida, Elsa, Ana y Moana (Vaiana en español). Otros consideran que en vez de tres grupos existen dos, estableciendo la línea divisoria en Mulán.

y reaccionan a las pruebas que encuentran en su camino, pero esta vez más relacionado con los núcleos familiares en los que conviven. Encontramos en la misma línea *De Blancanieves, Cenicienta y Aurora a Tiana, Rapunzel y Elsa: ¿Qué imagen de la mujer transmite Disney?* (Míguez, 2015) que considera que la imagen de la mujer Disney ha evolucionado con el paso del tiempo, pero también que es demasiado optimista decir que las últimas princesas son feministas. Resalta también en esta investigación la inclusión de las partes musicales en el análisis, siendo consideradas parte de la trama argumental. *¿Se ha vuelto Disney feminista? Un nuevo modelo de princesas empoderadas* (Aguado y Martínez, 2015) expone un análisis cualitativo de las protagonistas de las películas de la factoría Disney para descubrir qué características tienen las nuevas princesas que no tengan las clásicas y, entre sus conclusiones encontramos que la rebeldía, el trabajo en equipo y la fraternidad son, entre otras muchas, cualidades que hacen de estas mujeres personas más libres. *La fémina Disney: análisis y evolución del personaje femenino en cuatro películas de la factoría Disney* (López y de Miguel, 2013) se encuentra en una línea cercana a las anteriormente citadas, solo que este artículo pretende enlazar las características de cuatro princesas con la evolución en el tiempo de la factoría Disney. *The Evolution of Gender Roles and Women's Linguistic Features in the Language of Disney* (Itmeizeh, 2017) analiza las construcciones orales de las películas *Blancanieves* y *Brave* para comprobar si conversan de forma distinta y si los argumentos que proporcionan están mejor contruidos y nutridos con el paso de los años. Observa una mejora en cómo las princesas se retratan al hablar, pero como las demás considera que aún existen problemas. *Damsels and Heroines: The conundrum of the post-feminist Disney princess* (Stover, 2013) analiza cronológicamente la correlación entre las princesas Disney y las mujeres del tiempo en el que las películas se emitieron, centrándose especialmente en las más novedosas (desde Ariel en adelante). Su análisis utiliza el postfeminismo para comprender qué tipos de mujeres (y niñas) visionan Disney y, no sólo eso, sino quiénes compran sus productos y qué imagen dan con ellos. Por su parte, *Frozen in Time: How Disney Gender-Stereotypes Its Most Powerful Princess* (Streiff y Dundes, 2017) explora el uso postfeminista de la independencia y el poder como sustituto del romance en el caso de la princesa Elsa en *Frozen: El reino de hielo.*)

Estos artículos, junto con muchos otros, tienen en común el hecho de comparar las princesas de etapas distintas para establecer un patrón evolutivo en el proceso de

creación de estas y muchos de ellos analizan además sus efectos en la sociedad. Las conclusiones, por otro lado, son variadas. Es cierto que observan cambios, pero también características que se mantienen en los más de 80 años que tiene la empresa por lo que son reacios a afirmar categóricamente la existencia de cambios.

Por otro lado, ya centrándonos en *La Bella y la Bestia*, mencionar en primer lugar el artículo *De bestias, monstruos y príncipes encantados: Una mirada cultural a la adaptación cinematográfica del cuento de la Bella y la Bestia* (Rodríguez, 2015) en el que se realiza una línea histórica del cuento, desde sus orígenes históricos hasta la película de Disney de 1991. Como bien indica su título, se trata de una mirada cultural y por ello profundiza en los aspectos sociales de cada versión. En una línea parecida se encuentra *La novia de un monstruo: El cuento de Eros y Psyque y La Bella y la Bestia* (Álvarez, 1999), pues estudia las similitudes entre el cuento clásico de *La Bella y la Bestia* y el mito de *Eros y Psyque* ayudándose del método de análisis estructural de cuentos otorgado de Propp⁶. *Beauty and the Beast fairytales as narratives of othering* (Griffin, 2009) analiza comparativamente la versión clásica del cuento y los cuentos de Angela Carter⁷, basados en *La Bella y la Bestia*, para medir la alterización (capacidad de ser otro) y observar cómo evolucionan los personajes. Por su parte, *The Mask of Beauty: Masquerade Theory and Disney's Beauty and the Beast* (Sumera, 2009) proporciona una lectura feminista de la película en torno a la teoría de las máscaras de Mary Anne Doane⁸, pensando que en las numerosas transformaciones de la película (Bestia en príncipe, los objetos en personas, la anciana en hechicera) Bella es la más “decepcionante” (2009, p.8) al pasar de mujer independiente a dependiente. En cuanto a *¿Que libros lee Bella?: el pseudofeminismo de la factoría Disney* (Martínez, 2012) destacaremos la interesante descripción de Bella como lectora únicamente de cuentos de hadas.

Por último en cuanto a *La Bella y la Bestia*, ejemplificando la influencia de esta historia en el imaginario colectivo, citaremos *Beauty and the beautiful Beast: Stephenie Meyer's Twilight Saga and the Quest for a Transgressive Female Desire* (Diamond, 2011) que

⁶ Disponible en Propp, Vladimir., (1985) *Morfología del cuento*. Fuenlabrada, Madrid. Ediciones Akal.

⁷ Angela Carter escribe *The courtship of Mr. Lyon* y *The tiger's Bride*, ambos recogidos en *The Bloody chamber and other stories* (1976), una publicación que contiene relatos basados en cuentos de hadas.

⁸ El artículo *Film and the masquerade: Theorising the female spectator* (Doane, 1982) introduce la teoría de las máscaras en contraposición al texto de Laura Mulvey de *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1976)

compara la saga literaria y fílmica adolescente de temática vapírica *Crepúsculo* con *La Bella y la Bestia*.

En cuanto a estudios de caso que recurran a técnicas parecidas a las que nosotros utilizamos, podemos destacar en primer lugar *De los Grimm a Disney. Un estudio narratológico de la adaptación de Blancanieves* (Sánchez, 2014) porque nos demuestra que la narrativa es de gran importancia en el marco del análisis de este tipo de cine basado en cuentos, y se encuentra ejemplificado, además, con una película Disney. Por su parte, la tesis *Cine como espejo social: el análisis de la narrativa de la película La casa de las dagas voladoras de Zhang Yimouen* (Wang, 2012) utiliza la narrativa para conectar el producto cinematográfico con el constructo social al que va dirigido. En el caso del remake cabe señalar a *La recuela: entre el remake y la secuela. El caso de Jurassic World* (Raya, 2017) porque ahonda en los términos remake y secuela recurriendo a la comparación narratológica de dos películas que conectan de un modo parecido al de las películas de nuestro caso.

En cuanto al concepto del feminismo y su conexión con el cine, además de los artículos previamente expuestos que ya contenía al movimiento, destacaremos en primer lugar Perspectivas teóricas en torno a la representación de las mujeres en el cine: una breve aproximación histórica (Binimelis, 2015) por su carácter sintetizador y por otro lado *Elisabeth Bennet y Bridget Jones: del profeminismo al postfeminismo* (Valero, 2013) por conectar el postfeminismo con la novela *Chick Lit* y realizar una comparación entre dos personajes cuya conexión radica en que uno ha inspirado la creación del otro. Otros artículos también tratan la conexión de la literatura con el género y el cine mediante El Diario de Bridget Jones, como *La adaptación cinematográfica desde una perspectiva de género: Bridget Jones's Diary* (López, 2015). Finalmente cerraremos con el estudio de la figura de Coraline en *Los mundos [teóricos] de Coraline: Psicoanálisis, Postfeminismo y Postmodernismo en el cine de animación* por su similitud a nuestra investigación, al tratar dentro del panorama postfeminista a un personaje del cine de animación.

1.3. HIPÓTESIS Y OBJETIVOS

Al comenzar esta investigación nos propusimos centrar el análisis únicamente en las dos versiones cinematográficas de BATB proporcionadas por Disney separadas entre sí por veinticinco años. Aun así, se han tenido en cuenta otros contenidos fílmicos (siendo estos tanto películas⁹ como series de televisión¹⁰) ajenos a Disney, que versan sobre la misma narración, sin olvidar tampoco al cuento original.

Se planteó, por tanto, la siguiente hipótesis:

- Con *La Bella y la Bestia* (2017), remake de la película de animación estrenada en 1991, Disney introduce cambios en las personalidad de los personajes principales con el objetivo de integrar su discurso en el marco del postfeminismo.

A partir de la hipótesis inicial, surgieron tres subhipótesis:

- En comparación con la película original de 1991, remake de *La Bella y la Bestia* profundiza en el perfil de una Bella heroína y una Bestia humanizada con la intención de que resulten personajes más adaptados a la actualidad.
- *La Bella y la Bestia* (2017) incluye a nuevos personajes secundarios que aportan complejidad a la trama del filme.
- *La versión de 2017* corrige situaciones del argumento original para conseguir una historia de amor con más profundidad que la creada en 1991.

Además, una vez generada la hipótesis y seleccionado el grueso de la investigación, se plantearon los objetivos de la investigación, siendo estos los siguientes:

⁹ Hemos visionado las películas *La Belle et la Bete* (1946) de Cocteau, la primera película realizada sobre el cuento; *La Bella y la Bestia* (1976) de Fielder Cook; *La Bella y la Bestia* (2014), que se nutre también del cuento clásico pero utiliza los medios cinematográficos actuales para dinamizar el discurso y también *La Bella y la Bestia II: Una navidad Encantada* (1997) y *La Bella y la Bestia III: El mundo mágico de Bella* (1998), ambas continuaciones de la película 1991 de la compañía Disney y finalmente *La Bella y La Bestia* (2014) de Christophe Gans, que se define como la versión fiel del cuento clásico.

¹⁰ Además hemos visionado el capítulo de *Fairy Tales Theatre* de *La Bella y La Bestia* (1984) el piloto de la serie *La Bella y La bestia* (1987) cuya trama tiene lugar en la modernidad; el piloto de la serie *La Bella y la Bestia* (2012), cuyos protagonistas resuelven crímenes en un mundo fantástico actual y la miniserie de dos capítulos *La Bella y la Bestia* (2014), una producción hispano italiana que pretende alejarse de la fantasía para crear un cuento algo más contextualizado en su época.

- Objetivo general: Analizar distintas escenas de la película de *La Bella y la Bestia* de 1991 y su remake de 2017 para observar si se dan cambios en los personajes y el argumento.
- Objetivos específicos:
 - Aplicar el análisis del cuento de Propp para encontrar las diferencias y similitudes de estructura en la trama de ambas películas.
 - Utilizar el los conocimientos de Genette en el estudio del narrador y la propia narración para completar el análisis de la estructura de Propp.
 - Comprender cómo se han construido los personajes de las películas mediante el estudio de los personajes Seger.
 - Profundizaren torno a la construcción de las relaciones amorosas mediante los conocimientos de Barthes en la cuestión.
 - Determinar si se da un giro hacia el postfeminismo en la trama de *La Bella y La Bestia* (2017) en comparación con la película de animación de 1991
 - Fijar las características que hacen a *La Bella y la Bestia* (2017) un remake de la anterior (1991)

1.4. LIMITACIONES DE LA INVESTIGACIÓN

Esta investigación cuenta, en primer lugar, con las limitaciones propias del investigador novel. La corta experiencia como investigador puede resaltar, y probablemente resalte, en algunas partes de la obra. Se ha intentado subsanar mediante la lectura de otras investigaciones en torno a materias parecidas y la aplicación de técnicas que se conocen, que ya se han probado y que se sabe que son eficaces.

Por otro lado, somos conscientes de que el hecho de que el trabajo gire en torno a una metodología cualitativa puede ser considerado un problema. La extracción de datos por parte de un investigador de corta experiencia puede ser más deficiente que la de un investigador con largos años de trabajo y desarrollo de su técnica. Pretendemos que este sea el primer paso para convertirnos en investigadores versados en nuestra materia y sabemos que revisaremos esta investigación en el futuro, ofreciéndole las mejoras que podamos.

No debemos olvidar que el material disponible sobre un producto tan conocido como es *La Bella y la Bestia* y Disney es casi interminable. Tuvimos que ponernos un límite en cuanto a la bibliografía y probablemente nos dejáramos atrás muchas obras importantes, pero el tiempo era un factor a tener en cuenta. Aun así, estamos orgullosos del producto final que ofrecemos y del proceso de elaboración de este.

Debemos reconocer que el proyecto ha ido menguando conforme el camino avanzaba, puesto que en un principio pretendíamos contar con entrevistas a los creadores del contenido, pero fueron canceladas. Con esas entrevistas en profundidad, habríamos comprendido de forma más profunda el proceso creativo de la primera y la segunda película. Al prescindir de ella, sólo podemos inferir las respuestas a nuestras preguntas mediante las entrevistas realizadas por otros profesionales de la comunicación.

En el transcurso de este Máster, nos han repetido que nuestra investigación debía ser una buena representación de sus fuertes y limitaciones, que incluso en el caso de tratarse de un texto excelentemente elaborado, se trataría de un grano de arena en la enorme playa de la investigación en Ciencias Sociales. Hemos mantenido esta idea en mente durante toda la investigación y por ello hemos tratado de contestar a la mayoría de las preguntas que nos hacíamos, pero sabemos que aún quedan muchas por contestar

2. MARCO TEÓRICO

El presente capítulo tiene como razón de ser la descripción exhaustiva de la mirada teórica sobre la que se sustenta esta investigación. En primer lugar, hemos de centrarnos en las teorías feministas y su relación con el cine, para así ser capaces de identificar si han influido en el remake. Para encontrar, definir y analizar con fiabilidad las características que nos dan a entender que los dos filmes son similares, pero a causa del tiempo que las separan son además distintas, es necesario conocer la teoría de la narrativa audiovisual. Por otro lado debemos considerar las teorías fílmicas relacionadas con el concepto de remake, al ser nuestro ejemplo principal una película producida veinticinco años después de su predecesora, y estar ambas en el marco de la misma compañía cinematográfica.

2.1. El feminismo y el cine:

*“It is fatal to be a man or woman pure and simple:
one must be a woman manly,
or a man womanly.”*

Virginia Woolf, 1928

Profundizar en el concepto de feminismo siempre ha sido complicado por diversas razones. La realidad es que se trata de un concepto que funciona como el océano: el grueso de la población tiene una idea equivocada de lo que es, se mueve mediante mareas y los que se sumergen en él son tratados, para bien o para mal, como iguales.

El feminismo en la sociedad tiene lugar en forma de olas. La primera de estas tuvo lugar en el marco de la Revolución Francesa y se considera el origen del feminismo. En segundo lugar encontramos el resurgimiento del movimiento en el siglo XIX, alargándose hasta principios del siglo XX, muy conocido a causa de las sufragistas. Posteriormente, en la década de los 60 tendría lugar la tercera ola en la que el movimiento se actualiza y se torna inclusivo. Y aunque en principio esta división resulta muy encorsetada, existencia de estas tres oleadas no exime al movimiento de existir fuera de ellas.

2.1.1. El feminismo como teoría

Como ya decíamos en la introducción del apartado, el feminismo consta de tres olas. En el contexto de esta investigación hemos de centrarnos en la tercera oleada, y más concretamente en el postfeminismo, al ser estas en las que tienen lugar las películas.

En *Los feminismos* (2000) observamos que algunos teóricos utilizan la tercera ola del feminismo para referirse al feminismo centrado en la diversidad de la mujer. Se trata de un feminismo que critica la generalización de la palabra mujer, al considerarla simplificada. Propone por tanto que avancemos hacia esa pluralidad en su aspecto más amplio. Esto quiere decir que la raza, la etnia, la preferencia sexual o el propio género son incluidos en las teorías feministas sin perder su carácter identitario (de Miguel, 2000, p.27). Al hablar de etnicidades, sexualidades y raza conecta y se nutre de fuertes movimientos sociales, por lo que se abre el abanico de influencia del movimiento. Y es que la palabra feminismo a menudo provoca reacciones adversas, quizás por alguna de sus connotaciones “caducas o sesgadas” (González¹¹, 2010, p. 57) y en los últimos años, el término postfeminismo ha sido tenido más en cuenta. No nos posicionemos ante la cuestión de la necesidad o no de la aparición de esta denominación, pero encontramos autores en ambas corrientes. Se argumenta que, en su sentido clásico, el postfeminismo es considerado una regresión a las etapas universalistas e inclusistas del feminismo. (p. 58)

Por su parte, el libro *Postfeminism: Cultural texts and theories* de Genz y Brabon (2009) condensa las vertientes del postfeminismo de forma clara y sistemática. En el término resulta interesante, en primer lugar, la inclusión de un prefijo en pro de la creación de un nuevo movimiento separado del feminismo. Genz y Brabon (2009, p.4). razonan que “(...) postfeminism signals the ‘past of feminism – or, at any rate the end of a particular stage in feminist histories- and a generational shift in understanding the relationships between men and woman and, for that matter, between women themselves” Estas nuevas generaciones feministas no consideran que formen parte del movimiento de segunda ola feminista, por ello se da un cambio en la terminología en

¹¹ Este artículo proporciona una visión clara y en profundidad de la alteridad y cómo el feminismo responde ante ella. Artículo original: González Marín, Carmen. “Dos dogmas del feminismo”. *Feminismo/s*. N. 15 (jun. 2010), p. 55-74

busca de un feminismo más inclusivo, buscando un giro del feminismo hacia la igualdad.

En relación con la propuesta de superación del feminismo clásico nos parece necesario citar *The new feminism* en la que la segunda ola feminista es descrita como un grupo elitista que tiende a imponer ciertas conductas a sus miembros para poder formar parte del “club”. Añade que “even worse, the image that feminism has-‘man hating’, ‘intolerant’, angry rather than optimistic’, ‘whingeing rather than buoyant’, ‘negative rather than positive’- often alienates younger women who do not want to become feminist outsider [s]” (Walter, 1998, p.36). El feminismo se convierte casi en una palabra malsonante y, en contraposición a este, se propone un nuevo feminismo en el que sus integrantes deciden alejarse de ese término que consideran que posee tendencias victimistas o agresivas en pro del empoderamiento femenino y la positividad.

Este nuevo feminismo tiene en cuenta el rol de los hombres y las mujeres trabajando juntos por unas relaciones de género en las que la comprensión mutua vaya de la mano del reconocimiento del privilegio masculino (Bhana y Mthethwa- Sommers, 2011, p.4). A esta afirmación añaden una observación interesante, en la que dicen que,

“Part of the challenge for feminisms today is to work with transgressive gender and racialised performances, critiquing the fixity of gender relations and the public-private domain. Building alliances to enhance the feminist political Project remains important.” (Bhana y Mthethwa- Sommers, 2011, p.7)

En esta línea feminista más actual Genz y Brabon (2009, p. 77) explican además el concepto de *Girl Power*, nacido en los años noventa y que tiene por embajadoras a la conocida *girl band Spice Girls*. Se trata de una respuesta a la crítica propugnada por la segunda ola feminista en la que se denota la feminidad, atribuyéndole el valor de ‘producción masculina’ y por tanto artificial y sin poder real. El *Girl Power*, por tanto, reclama “elements of femininity and girliness in fashion and style, *Girl Power* discards the notions that feminism is necessarily anti-feminine and anti-popular and that femininity is always sexist and oppressive. Instead, Girlies are convinced that feminist and feminine characteristics can be blended in a new, improved mix”. Añaden a esto además que la feminidad no es una jaula para el feminismo, sino un instrumento de control dentro de la cultura del consumo, de hecho se propone su uso para propiciar la construcción de una imagen positiva y propia de lo femenino.

El *Girl Power* se trata por tanto de un movimiento social enmarcado en el postfeminismo que tiene como premisa la amistad por encima de las relaciones amorosas, de ahí que el éxito *Wannabe* del grupo *Spice Girls* se convierta casi en un himno para el movimiento. (Griffin, 2006, p.4). En él, las mujeres pueden sentirse libres y únicas en el marco del compañerismo, la frescura y la diversión. El dilema surge en el momento en el que, para crearse una identidad independiente, el movimiento se posiciona la realidad social mediante el consumismo. (Griffin, 2006, p.5)

Esta idea se mantiene hasta hoy en día, y numerosas firmas utilizan el fenómeno, ahora más apagado, del *Girl Power* como propaganda. En la actualidad el *Girl Power* está en una fase positiva para el movimiento, puesto que internet y las redes sociales lo hacen accesible para muchas jóvenes. Un ejemplo de ello es la revista para adolescentes de difusión via *Tumblr* de Tavi Gevinson, llamada *Rookie*¹². *Rookie* es interesante porque “Gevinson’s public identification as a feminist, promotion of girls’ communities and progressive *Rookie* articles that make feminism relevant to teenage girls (...) and are a significant deviation from the apolitical media for girls primarily created by adults.” (Keller, 2015, p.275). Esa es la forma de revivir el *Girl Power* y acercarlo a un público joven al que los años 90 son casi *vintage*: crear contenidos adaptados a ellos, en medios adaptados a ellos. Se trata de un discurso postfeminista del *Girl Power*, en el que el uso de redes acerca el discurso a unas juventudes mayormente consideradas apolíticas. Al tener un espacio en el fenómeno que consideran propio, se apropian de la idea.

En relación con el *Girl Power*, pero más en contacto con la literatura, encontramos el género *Chick Lit*. Ryan (2010) lo define como un “género contemporáneo de ficción protagonizado por mujeres que se encuentran entre la veintena y la treintena y que van abriéndose camino, enfrentándose a los obstáculos que se encuentran, desde encontrar a Míster Perfecto (o, por lo menos, a Míster Quizás) a encontrar el trabajo o los zapatos perfectos, junto con todas las cosas intermedias, todo ello contado en un tono cómico y de autocrítica.” (2010, p.72)

La novela o el cine dentro del marco del *Chick Lit* tienen entonces, como característica especial, el uso de la sátira y el humor. (López, 2015, p.36) Muchos autores consideran que es heredera de la literatura tradicional femenina, entendiendo esta como las novelas

¹² *Rookie Magazine* se define como revista adolescente, pero también publica libros anualmente, en los que condensa la información de la revista. Utiliza un estilo artístico, casi de cuaderno de arte y condensa temáticas como la moda y la tecnología (propias de una revista de temática adolescente general) junto a poesía y entrevistas a figuras femeninas. Recuperado de: www.rookiemag.com

ligeras de amor. El ejemplo clave de este estilo es la novela *El Diario de Bridget Jones* de Helen Fielding, en el que la mujer, el humor y el amor son los grandes protagonistas. Estas obras suelen tener a personajes cuyas características les convertirían en parte de su *target* o público, que suelen acompañar a la protagonista en su epopeya de libros de autoayuda, revistas del corazón y hombres con miedo al compromiso, pero el sobreponerse a estos acompañantes también forma parte de la novela *Chick Lit*.

“Through their narrative structure and their depictions of discerning female readers and consumers, chick lit authors create fictionalized instructional guides that problematize the ideologies offered by the advice manuals their characters read.” (Smith, 2007, p.6)

Evidentemente, tanto el *Girl Power* como el *Chick Lit* tienen sus críticas, principalmente centradas en la idea de que la imagen construida por los movimientos tienen demasiadas similitudes con la imagen clásica de belleza femenina y, por lo tanto, no supone un cambio. Por otro lado, también se critica su relación con el consumismo, considerándose un distanciamiento del círculo teórico.

Además, es necesaria una lectura muy profunda para comprender que al hablar se está produciendo una crítica de mujeres cosmopolitas que se encuentran inmersas en una sociedad que no las acepta como son, por mucho que ellas quieran encajar.

Debemos hacer además una breve mención al *Do-Me feminism*, o el feminismo que utiliza el cuerpo femenino y la apariencia física como empoderamiento. Está fuertemente relacionado con la mujer portada de magazine, que se siente a gusto con su cuerpo y no tiene por qué relacionar la belleza con la sexualización. Se encuentra también relacionado con el *self-branding* postfeminista, es decir, la utilización de tu propia persona como marca. El *self-branding* se define (Hearn, 2008, p.198) como “self-conscious construction of a meta-narrative and meta-image of self through the use of cultural meanings and images drawn from the narrative and visual codes of the mainstream culture industries”. Puede ser que de entrada, este término no parezca tener mucha relación con el contenido de una película Disney, pero va muy en relación con la figura de Emma Watson, además de la construcción de la propia Bella, por lo tanto es un concepto que debemos tener en cuenta superficialmente.

2.1.2. Pérdida de masculinidad

Muy en relación con el feminismo se encuentra el término pérdida de masculinidad. En el marco de nuestra investigación es interesante profundizar en este término puesto que el grueso de los protagonistas de *La Bella y la Bestia* son hombres. Armengol (2008) habla de que las nociones de masculinidad se ven reforzadas por las prácticas comunicativas, dotando a la ficción de gran importancia. Él considera que las obras de ficción no son “monolíticas”, es decir, que el hecho de que un texto esté acabado no significa que este esté cerrado, siempre hay un espacio para la negociación y el entendimiento en ellos. (2008, p.5) El lector, el espectador, o como queramos llamarlo es el que lo reescribe al interpretarlo y, según el autor, el receptor cambia con el propio texto. Entonces, ¿sería la masculinidad algo interpretado y, por lo tanto, algo reinterpretable? ¿Hay posibilidad de feminizar la masculinidad?

En masculinidad y feminidad: ¿De qué estamos hablando? se analiza la postura clásica del hombre y entre líneas se vislumbra el encorsetamiento con el que lidian a diario, al tener que demostrar su masculinidad para ser reconocidos. Se trata de una discriminación positiva que realmente no es tal, pues al tratar a todos los hombres como iguales entre si se cae en el mismo error que con las mujeres. No es discriminación positiva, es tan sólo discriminación.

La sociedad patriarcal define al hombre como un ser potente con mandato y autoridad, con la mayoría de aprobación de sus actos, sean de carácter positivo o negativo, se le ha otorgado la dirección y el mandato como algo propio de su vida cotidiana, se le da el poder sobre el resto de las personas haciéndoles creer que son los dueños del poder y del conocimiento. (2012, p.5)

Que la capacidad de dirigir o la autoridad sean características inherentes a cualquier hombre es razonablemente dudable, pero eso no nos incumbe. Lo que nos resulta importante es la presión a la que se somete a los seres humanos, sean hombres o mujeres, por encajar dentro de un molde establecido.

Aunque el hombre ha tenido sus papeles en el feminismo desde su nacimiento, es ahora cuando se le está dando cierta importancia. Armengol (2008, p.134) indica que “several feminists are increasingly acknowledging and welcoming men’s participation in the struggle for gender equality, which they consider of utmost importance for several reasons. On the one hand, feminism seeks justice and (gender) equality, so it can and should be embraced by both women and men.”

La pérdida de masculinidad lucha, precisamente, contra ese ser cuyos actos son aprobados sin tener en cuenta el carácter de estos. El hombre se encuentra, por tanto, en plena etapa de cambio hacia una zona gris en la que el poder va en relación con el esfuerzo y no con el género.

2.1.3. El feminismo fílmico

El cine siempre ha sido una herramienta para descubrir los entresijos de la sociedad en la que se halla. Casetti (1994) realiza una línea temporal en relación con el cine y el feminismo, separándolos según los cambios que la línea de estudios sufría. Las estudiosas de la *Feminist Film Theory* de los años 70 se centran en las desigualdades en el campo, en la marginalidad de la mujer en los procesos creativos; en los 80 se centran, más que en la denuncia, en la integración de la mujer en el espacio social; en los 90 comienzan a intentar fundirse con la *Film Theory*, al mezclar el feminismo con otros intereses como la política o la literatura. Siempre es importante tener como punto de partida del cine feminista al festival de cine *New York International Festival of Women's Film* (1972), porque el hecho de que se creara un festival de cine en torno a la mujer le dio visibilidad a un discurso emergente.

En esa misma época, Mulvey estudia la relación entre el cine y la mujer. *En placer visual y cine narrativo* (1972). Utiliza el psicoanálisis para analizar la fascinación que el cine posee en torno a la figura femenina. Su postura, perteneciente más a la segunda ola del feminismo, nos interesa como paso introductorio y forma de visualizar a la mujer en el marco del cine estándar.

“La mujer permanece, entonces, en la cultura patriarcal como significante para el otro del macho, prisionera de un orden simbólico en el que el hombre puede vivir sus fantasías y obsesiones a través del mandato lingüístico imponiéndolo sobre la imagen silenciosa de la mujer vinculada permanentemente a su lugar como portadora del sentido, no como constructora del mismo” (p.2, 1975)

Mulvey considera que en el cine la mujer solo es portadora de significado o un mero objeto que hace fluir la trama pero que no tiene presencia propia. Afirma que la mujer sólo ha tenido dos niveles de funcionamiento en el cine: uno es como objeto erótico para los personajes y el otro es como objeto erótico para los espectadores. (p.10, 1975) Esta premisa es consecuencia del cine clásico estadounidense, en el que en muy pocos

casos se encontraba a una mujer protagonista que no cumpliera uno (si no ambos) niveles y ejemplo de ello son películas como las de Alfred Hitchcock.

Como señala Casetti (1994), Mulvey introduce en el marco cinematográfico “la *escopofilia*, ligada a la presencia de un objeto como fuente de excitación; y el *narcisismo*, ligado a la presencia de un objeto como fuente de identificación.” (p.255) añadiendo posteriormente que las estructuras de ambos conceptos son divergentes. Por un lado, la *escopofilia* necesita que exista una distancia entre la “realidad” deseada y quien lo desea y, por su parte, el *narcisismo* se trata más de una fusión con esa realidad que se desea hasta el ensimismamiento. Mulvey se criticaría a sí misma en *After Thoughts (1989)* al darse cuenta de que ella misma cosificaba al espectador, convirtiéndolo en un mero consumidor de erotismo.

Existe en estas primeras épocas del cine otro tipo de mujer interesante: La *femme fatale*, la mujer fatal. “Se trata del primer modelo de representación que muestra una mujer que a pesar de estar de antemano condenada a la fatalidad, es una mujer transgresora, que aunque limitadas, ofrece nuevas posibilidades de identificación”(Castejón, 2004, p.307) pero es criticada igualmente por las feministas, al tratarse aún de una mujer encasillada en la *escopofilia*.

La mujer, en estas primera etapa de estudio de su figura, tiene en el cine un papel secundario, a veces rodeado de niveles intensos de sufrimiento y llegando incluso al maltrato¹³. Parrondo¹⁴ (1995, p.2) habla de que las feministas distinguían entre dos tipos de mujer:

- La mujer buena, cuyo terreno de acción es el hogar y su dedicación son sus hijos y su marido, que desprende poca carga erótica. Se construye mediante la escasez de maquillaje, vestuario poco llamativo y pelo recogido.
- La mujer mala, la *femme-fatale*, una mujer que es un digna de mirar, pero que solo tiene dos opciones: convertirse en buena mediante el amor de un marido o ser castigada por su “maldad”, muchas veces hasta la muerte.

¹³ *From reverence to rape* de Moly Haskel (1975) es un ejemplo de esta idea. Se trata de un libro venerado entre las estudiosas del feminismo, una crítica al cine de Hollywood en su tendencia cabalresca y en la del hombre agresivo con la mujer. Puesto que trata al cine que tiene lugar en plena segunda ola del feminismo, la autora concluye que lo que subyace bajo la agresividad en el cine es un sentimiento antifeminista.

¹⁴ *Feminismo y cine: Notas sobre treinta años de historia* de Eva Parrondo Copel (1995) proporciona una visión global del movimiento feminista en el cine, además de reunir en un solo texto a muchas de las grandes voces de estos estudios.

Es en ese momento en el que nos damos cuenta de que, tanto autores como Laura Mulvey como directores como Hitchcock¹⁵ están centrándose únicamente en la apariencia femenina. Temáticamente, “el binomio sujeto-objeto” (Castro, 2002, p. 24) siempre está presente y no se abandona el aspecto visual. La palabra de una mujer tiene aún poco peso en pantalla. Incluso en la actualidad, ocurre que el cine de dirección femenina ha de tener una apariencia específica, un cierto tono e imagen alternativos. Al final, nos encontramos en una tesitura en la que la imagen de la mujer y el cine están altamente relacionados. Como dice De Lauretis,

“Si a la pregunta acerca de las películas de estas mujeres (las mujeres cineastas): ‘¿qué señales formales, estilísticas o temáticas apuntan a una presencia femenina detrás de la cámara?’ respondemos para generalizar y universalizar ‘así se ve y se oye el cine de mujeres, este es su lenguaje’, estamos finalmente condescendiendo y aceptando una cierta definición de arte, cine y cultura, y además mostramos con complacencia que las mujeres pueden ‘contribuir’ y de hecho ‘contribuyen’ y ‘pagan su tributo’ a la ‘sociedad’. Dicho de otro, preguntar si hay una estética femenina o mujeril o un lenguaje específico del cine de mujeres, significa permanecer atrapado en la casa del señor (...)” (1992, p. 260)

Es por eso por lo que cuando esta misma autora habla de que la verdadera búsqueda del cine feminista no es la de existir como una tipología de cine separada del resto en la que reina la “des-estetización” (1992, p. 281) de la figura física o psíquica femenina, de las narraciones clásicas, nos hace pensar que el cine feminista puede encontrarse ahora, años después de este escrito, en una etapa en la que la estética no sea des-estética. Doane (1982) aporta a este contexto de la mujer objeto un rayo de luz al considerar que si se considera la feminidad con una máscara, la posición de la mujer que aparece en la pantalla no tiene que ser pasiva, sino que esa feminidad puede ser su escudo.

En los años noventa se realizan numerosos estudios en torno al cuerpo, principalmente el femenino. Es en ese contexto en el que surge el término de Plantocracia de Hollywood, de Foster (recogido e interpretado por Castro) en el que se habla de que las propias estrellas de cine se encuentran atrapadas en su construida identidad de actriz, y esto ocurre con actrices de cualquier sexualidad, raza, etnia o edad.

¹⁵ En el caso de querer profundizar sobre la figura de Hitchcock y su tipo de cine en relación con el feminismo, la obra de Tania Moldeski *The women who knew too much: Hitchcock and Feminist Theory* (1988) es un clásico en este ámbito.

“Sus imágenes (de las actrices) forman parte de ese acervo cautivo por las megaempresas mediáticas, quienes deciden cuáles se reciclan, cuáles se emulan o cuáles están destinadas al olvido. Ayer como hoy, la cautividad de los actores y las actrices se expresa en su estereotipación, en su encasillamiento hacia ciertos roles, hacia una personalidad ficticia, demandada tanto por los medios de producción como por el público mismo.” (Castro, 2002, p. 34)

Posteriormente, gracias a los *Queer Studies* algunas voces del feminismo podrán por fin ponerle nombre a sus estudios. Son los estudios sobre lesbianismo los que rompen con la binariedad entre lo masculino y lo femenino y, por lo tanto, revisan y dan una vuelta de tuerca a lo que Mulvey o Haskel dijeron. Conscientes de la dominancia del discurso binario, deciden observarlo de cerca, dándose cuenta de que “si bien, la corriente más fuerte es la que sirve para reafirmar la dominación masculina, es necesario evaluar el cambio que genera en el público la aparición a cuadro de otro tipo de relaciones y estilos de vida basados en el apoyo y la empatía (2002, p. 42). Esto abre la puerta a estudios que aborden otras sexualidades en el cine, ha nutrido tramas clásicas y sobre todo, ha democratizado los discursos.

Es complejo, por lo tanto, distinguir el nivel de compromiso de un filme con el feminismo y todas sus subcorrientes. Con el paso de los años se han utilizado diversos modos de mediación, de comprobación de fiabilidad, como el test de Bedchel (1986) con tres reglas que han de cumplirse para que una película sea mínimamente feminista, los modelos de personajes como los de Greimas (1990) y Casetti y di Chio (1991) o el test óptico de Walter Benjamin (2010) para comprender la mirada del espectador. Mediante estas técnicas podemos darnos cuenta de cómo una película se ha construido, cómo se ha creado a sus personajes y cómo lo pueden interpretar los espectadores.

2.2. Narrativa audiovisual:

Audiences change because life changes. Countries change geographically, climatically, socially and morally. Many things happen, and cinema, in a sense, reflects what's happening in the world.

Amitabh Bachchan

Canet y Prósper (2009) proponen que un texto narrativo se defina de forma simple, por ello dicen que este se identifica como “aquel que narra una historia” (p.18, 2009). Este estudio se sitúa en el marco de la narrativa es necesario conocerla. Se trata de una teoría sustentada sobre todo en el formalismo, pero también en el estructuralismo y la semiótica, puesto que busca estructuras en los procesos de una historia en relación con el lenguaje específico del cine. La narrativa es el punto de unión entre todas las teorías que la preceden, evidencia esa situación en la que los filmes confluyen con la sociedad en la que se crean y se retroalimenta de ella.

A modo sintético introduciremos los inicios del estudio de la narrativa. Los formalistas rusos son conocidos como los primeros estudiosos de la materia. Autores como Propp, Chlovski o Tomachevski diferencian, de una forma menos desarrollada a la actual, el discurso y la historia. Con el uso de los términos fábula y sujeto, establecen una relación entre los hechos que tendrán lugar y cómo el espectador los interpretará. Esta idea sería retomada posteriormente por los formalistas como Barthes, Todorov y Genette. Este último añadiría al discurso e historia otro término, la narración, como el acto de contar.

Canet y Prósper (2009), analizando la clasificación de Genette, distinguen por tanto entre, “*historia*, que constituye los contenidos, es decir la materia prima que la narración moldea para darle forma relato; *narración*, que representa el proceso a través del cual se enuncian los contenidos de la historia del relato; *relato*, como resultado del proceso narrativo” Por tanto, hemos de tener en cuenta los tres conceptos y las subvariables que los forman para conocer en profundidad, en nuestro caso, una película.

Pero además, debemos ser conscientes de que el relato se encuentra siempre conectado con la persona que lo decodifica y el entorno que rodea a este receptor. Los relatos tienen la capacidad de conseguir que el lector se haga una idea del mundo en el que se encuentra, por extrapolación del mundo ficticio que ha observado. Casetti (1994, p.298) dice que “esto es así porque el relato activa “arquetipos”, y estos constituyen siempre una clave de interpretación de los fenómenos.” Esto nos demuestra que el cine es una industria que está viva y que nos influye de forma más profunda de lo que parece. Esta influencia se da de forma leve, mediante la reflexión del mundo en el que vivimos o de forma más profunda que se da cuando el consumidor participa de forma directa en el relato y no solo decodifica, sino que también desarrolla consciencia del papel que él tiene en el relato. (1994, p.144)

En el marco de esta industria cambiante que es el cine, en la que los contenidos originales conviven con los basados en creaciones previas, una persona que desee hacer nuevos productos se encuentra en una tesitura complicada. Castillo considera que el autor perfecto para las películas basadas en otras películas o narraciones, es decir, las creaciones interdisciplinarias y los remakes, es el llamado “creador cinético”. Se trata de una persona que debe mediar entre el producto, el texto y su propio estilo de creación. La autora trata esta mediación bajo el término de infidelidad, pues considera que en el momento en el que, por ejemplo, una nueva película es fiel a la antigua sin dejar nuevas huellas de los modos creativos de su nuevo director, es infiel. Por lo tanto es el autor el que debe ser capaz de nivelar lo que ha tomado prestado y lo añadido. Considerando que “la fidelidad posee una aguda dimensión moral en franco conflicto con la libertad creativa, el mayor imperativo estético del cine. Un cine que se ha alimentado de otras artes narrativas amén de la literatura.” (Castillo, 2004, p.14)

Castillo (2004, p.14) se da cuenta de lo complicado que es mantenerse en la delgada línea entre la recreación y el plagio de contenidos, así que matiza que “el respeto al autor literario se calibra en la delicadeza de esa sensibilidad artística y en el modo de acercarse a la obra de referencia, no en el parecido que una reproducción ha logrado con respecto al original, que es máxima del copista, y no del creador.”

Acudimos entonces a Chatman, puesto que condensa la estructura narrativa de la novela y el cine en conjunto. Chatman (2013, p. 57) afirma que los sucesos que tienen lugar en una historia son capaces de convertirse en trama gracias al discurso, es decir, al modo en el que se ofrece la narración. Por tanto, cuando se producen saltos en la presentación, ya sea en el modo en el que una escena sigue a otra, saltos temporales o espaciales, etc., se está dando o quitando énfasis a unos u otros sucesos. Esta labor es también obra del autor y es la razón por la que una misma historia puede dar un número ilimitado de tramas¹⁶.

Chatman divide los contenidos de la narración entre sucesos y existentes. Los sucesos, como estamos viendo, pueden ser acciones pero también acontecimientos. Los existentes son los personajes y los escenarios en los que se desenvuelven.

¹⁶ En el caso de *La Bella y la Bestia*, nos sirve de ejemplo de esta idea la obra *Por una rosa* (Gallego, Ruescas y Taibo, 2017, editorial Montena) en la que, fijándose en aspectos distintos de la historia original, se construyen tramas completamente distintas, como una conversación entre Bestia y un zorro mágico o una Bella y la Bestia postapocalíptica con un robot y un humano como Bella y Bestia.

La narración clásica de Aristóteles consistía en una relación causa efecto de sucesos. Unos sucesos llevan a otros hasta que el final, más que una consecuencia de decisiones, parece un hecho inevitable. Este principio se denomina causalidad y clásicamente se creía que así debían regirse las narraciones. Los autores más modernos (Mckee y Casetti y Chio entre otros), por su parte, consideraban que más que por causalidad, la narración debía regirse por el termino de contingencia, en el que una acción y reacción no solo dependen del hecho en sí, sino también de la disposición de la persona que comprende y decodifica el texto, de qué le resulta más importante y qué le ha resaltado el autor. (2013, p. 63-65)

Uno suscesos son, por tanto, más importantes que otros en la trama y Barthes (lo ilustra al hablar de sucesos importantes en la trama o *nucleos* y sucesos de relleno o *satélite* los primeros no se pueden extraer de la narración sin alterarla, mientras que los segundos sí. Chatman entiende por suceso la transición de un personaje de un estado a otro, y añade a la cuestión el término acontecimiento (Canet, Prósper, 2009) en el que el personaje sufre un cambio, pero su actitud en dicho cambio es pasiva. Por lo tanto, podríamos decir que en los sucesos los personajes están activos y en los acontecimientos, pasivos. Chatman, junto con Propp, Seger y otros autores, nos proporcionarán claves sobre la construcción y forma de desenvolverse de los personajes en el marco de una trama específica, más concretamente la trama de *La Bella y la Bestia*. Con sus características sobre los personajes es posible analizar las diferencias que se hayan creado en un mismo ser, en dos películas distintas.

2.2.1. El lenguaje musical en el cine Disney

Es necesario tener en cuenta que en la factoría Disney, la música es de gran importancia, por tanto, es indispensable conocer su papel y características para ser capaces de analizar las partes musicales correctamente.

Román (p.59, 2008), escribe su obra como una guía para comprender el papel de la música en relación con la representación visual. En primer lugar, introduce que “no existe un lenguaje musical ‘universal’, y la música no lo constituye, pero sí hay diferentes ‘lenguas’ o ‘idiomas’ musicales: los estilos”

La música en el cine tiene diversos papeles. En el caso de *La Bella y la Bestia* encontramos que la música acompaña al espectador en todo momento. Román (p.84, 2008) define el lenguaje *musivisual* como “un lenguaje específico de la música situado

en el cine y desde el cine, entendido no solo desde su punto de vista estructural, rítmico y sonoro-material, sino también desde las relaciones semióticas y de significado en relación con la interacción que establece con la imagen y el argumento”

Blanco (2010) aporta luz a una cuestión muy interesante de la relación de la música con la escena cine y el espectador:

“Si un mismo segmento musical aparece en dos momentos diferentes del relato se establece una relación entre ellos. A partir de ahora comparten su significado, el uno recuerda al otro y cuanto mayor sea su analogía más importancia adquirirán sus diferencias. Se ha producido una transversalidad; el significado se ha enriquecido con una metaforización, el pasado da significado al presente.”
(p.3, 2010)

Este lenguaje posee unas características específicas, que sirven para observar el funcionamiento de la música en cualquier film. Román explica que la música aporta verosimilitud a lo que ocurre en la pantalla, además de aportar plasticidad al tiempo filmico y completar los “silencios” del film. Realmente, la música es la que consigue terminar de unir al espectador con la película, acompañando al montaje de esta de forma armoniosa. Finalmente, pero no menos importante, no debemos olvidar que el contenido musical de una película, es, en sí, una aportación artística.

Pero además, la música establece una relación con el resto de los integrantes de un film, no funciona separada de ellos, porque forma parte de la narración. Román (p.224, 2008) se da cuenta de que “además de servir a la propia narración, a su estructura, a sus puntos climáticos por medio de la producción de afectos y emociones, la música dramática también es elaboradora del significado de las secuencias. Cuando la música muestra el dolor que un personaje siente en la pantalla por la pérdida de un ser querido, el espectador, por ‘empatía emocional’, percibe ese dolor en carne propia, pero, a su vez, la música aporta la información o el significado que ese dolor tiene para el personaje”

Tanto Román (2008) como Blanco (2010) señalan que la división más común de la música en el cine es entre *diegética*, que se trata de la música que se integra en el film y su estructura narrativa y *no diegética*, o la música que produce ambientación, contribuye al recuerdo de una escena, etc.

En la antología de investigaciones sobre la música y el cine llamada *Fronteras reales, fronteras imaginadas* de Bornay, Romero, Ruiz y Vera (2015) encontramos el artículo de Montoya (p.357, 2014) *Mickey marcando el territorio al son de la música. La banda*

sonora como límite para el contacto cultural, el cual supone uno de los pocos análisis musicales que se han realizado sobre los cortometrajes de Mickey Mouse. En él encontramos alusiones a un conocido efecto que lleva el nombre del famoso ratón. Montoya comenta que “(...) ha surgido una de las pocas convenciones asumidas por todos los teóricos de la música de cine: el concepto de *mickeymousing* para retratar los movimientos milimétricamente coordinados entre la imagen y el sonido.” Añadiendo poco después que “(...) aquello que no suele plasmarse por medio de las imágenes puede penetrar por los sonidos, lo cual lo hace fructificar de un modo mucho más duradero. La conversión de estos convencionalismos en clichés ha hecho perpetuar determinadas características que sirven para forjar límites entre personajes que tratan de identificarse con el espectador y otros que son el enemigo necesario para la trama argumental.” (p.357, 2014)

Nos muestra, entonces, que la música y el cine de animación de la factoría Disney no sólo son conocidos, sino que además poseen su propio lenguaje. El *mickeymousing* es un término tratado por numerosos autores que muestra el amplio bagaje de Disney de la mano de la música.

2.2.2. El cine y el cuento clásico

Castillo (p.79, 2013), a la que ya hemos leído en el apartado de narrativa, comenta ampliamente todas las variables relacionadas con el cuento clásico y el cine. En primer lugar, nos sitúa el concepto históricamente al indicar que el origen del cuento tiene una base oral, causado por el interés del hombre por todo lo que considera noticiable. “Pero, con respecto al cuento tradicional, supone una evolución que implica una elaboración artística y una estilización muy acusada, así como una individualización y una autonomización con respecto a otros géneros artísticos próximos. Con la llegada de la edad contemporánea, el cuento se convierte en un producto artístico enormemente elaborado; (...) el cuento contemporáneo se configura como una obra de arte diferenciada del resto de los cuentos del escritor.”

Por su parte, Cantillo que nos hace comprender por qué ha perdurado con el paso de los siglos y por qué, incluso en la edad adulta, los cuentos siguen formando parte de nuestra realidad de uno u otro modo. Considera que “la principal característica de estas narraciones es su capacidad para transmitir valores. Los cuentos clásicos contienen una

moraleja que permite una mejor asimilación de las enseñanzas. Los relatos y sus personajes tienen tal autoridad en sus argumentos que cualquier explicación externa queda desplazada en el esquema mental de las criaturas. Personajes estereotipados y simples (princesas y hadas buenas frente a brujas y monstruos malvados) son mensajeros que trascienden las ideas del bien y del mal para que, en una primera etapa evolutiva, se logren aprehender los conceptos y valores que forjarán la identidad adulta. (Cantillo, 2015, p.62)

Cantillo y Castillo nos dejan clara una visión del cuento clásico y de su capacidad de perdurar en nuestra memoria, pero no todos los cuentos pasan ese corte. Entonces, ¿por qué *La Bella y la Bestia* sí lo ha conseguido? ¿Por qué no sólo es tratado como un cuento clásico, sino que además hemos decidido modificarlo una y otra vez?

Zapata considera que una de las características que hacen de los cuentos historias que perduran en el tiempo es su cualidad mágica. Dice que “esa confianza humana de la magia que nos hace ser obstinados ante la dicha, ante la felicidad, ante los sueños, nos seduce. Estos son los elementos pioneros y luminosos de la magia (...) en los cuentos de hadas” (p.49, 2007)¹⁷.

El cuento puede ser una de las narraciones más adaptadas al cine. La razón por la cual se hace una y otra vez es simple: nos acompañan desde hace siglos, siempre cambiando pero siempre manteniéndose, forman parte de nuestra identidad social. Castillo (p.108, 2013) sostiene que el cuento y el cine son géneros diegéticos, “que cuentan una historia valiéndose, eso sí, de los medios de expresión que les son propios, pero los dos provocan una ilusión de manifestaría en una momentánea suspensión del tiempo del mundo real y una sustitución de la realidad primera (o realidad ambiente) por esa realidad segunda (que la historia nos hace vivir) mediante el recurso a las imágenes mentales o a las construidas externamente por el aparato proyector de cine”. Con esta afirmación somos conscientes de que la regularidad con la que el cine adapta los cuentos se debe, en parte, a sus similitudes estructurales

¹⁷ Realiza una mención a los rituales mágicos y hechizos en el marco de los cuentos de hadas, pues cree que mediante la magia y su uso está unido a la propia identidad del ser humano, por eso desde el hombre primitivo existen historias sobre manifestaciones mágicas. Diferencia tres tipos de rituales mágicos: ritos en los que el elemento dominante sirve para expresar una emoción, ritos en que los actos que se realizan imitan el resultado deseado y ritos simples en los que hay una aplicación inmediata del poder de la magia (Zapata, 2007, p.51-55)

Pero, por otro lado, también nos explica que es la propia temática del cuento es la que lo hace especial al decir que se encuentra “pivotando en torno a ejes básicos, amor y muerte, en torno a los que el cuento describe su particular periplo de aproximación o lejanía (tales son los movimientos de búsqueda o de pérdida, por ejemplo), poco importa el color local de las historias si no es para diferenciar unas de otras en superficie. Pero el sustrato nunca cambia. El cuento es la transfiguración de una substancia mágica, que pone al descubierto la relación del hombre con el mito.” (p. 15, 2013)

La clave sobre la fructífera relación entre cine y cuentos también la da poco después al afirmar que los cuentos atraen a un cine narrativo que se encuentra en una constante renovación mediante los efectos especiales y por eso siempre se encuentra buscando contenidos originales. Añade que,

“para abrir un respiradero en este callejón sin salida, los cuentos se ofrecen como una de las más inteligentes y fecundas vías de regeneración. El cuento, ese *género chico* cuya pequeñez sólo se refiere al número de palabras o extensión objetiva, posee tanta vitalidad como antaño; ello explica en gran medida por qué el cineasta, de un tiempo a esta parte, se decanta por el breve formato intenso antes que por cualquier otro.” (p.17, 2013)

El cuento, por tanto, se trata del género perfecto para la adaptación al cine. Y adaptar, además, no es hacer una copia exacta, es transmitir lo que el cineasta desea resaltar. “No es necesario (ni, según lo dicho, siquiera posible) calcar los diálogos o las escenas, ni mostrarse literal en las formas, pues la apertura de miras, la fusión de intertextos, el toque personal del cineasta, pueden recrear absolutamente la obra y el mensaje que en ésta se contiene y que es, en esencia, aquello que el escritor desea transmitir o que transmite inconscientemente, entre líneas.” (Castillo, 2013, p.27)

El problema dentro de la narrativa, según esta misma autora, no es el cuento, sino la imagen fílmica. ¿Hasta qué punto es la imagen puramente una demostración y cuando es capaz de convertirse en narración? Nos ejemplifica su pensamiento sobre el lenguaje audiovisual mediante un pequeño análisis de la protagonista de *Lo que el viento se llevó*.

“Lo visual, desde el fotograma al plano, habla con distintas voces al mismo tiempo, proporcionando simultáneamente informaciones diversas; lo que es más, utiliza un lenguaje altamente complejo de naturaleza sintética, que contiene de alguna manera al texto y lo desborda. ¿Cuántas palabras son necesarias para describir, por ejemplo, el gesto de Scarlett O’Hara mientras levanta su puño contra el horizonte y jura su famosa frase? En cambio, una sola

imagen nos devuelve su sombra recortada, con la voz rota por la banda musical al pie de la página sonora”(p.64, 2013)

La narración fílmica no consiste únicamente en calcar unas palabras mediante una cámara, sino que es un modo más de escribir: “(...) considera a la recreación fílmica como forma de reescritura. Se trataría de una maniobra de apropiación de un texto primero, cuyo resultado implicaría un nuevo texto, en el sentido amplio del término, sobre el que operaría una transferencia de sentido intermediada por una lectura personal de la obra de referencia, que llevaría a otra nueva completamente original, sobre la que el autor plasmaría sus propios condicionantes ideológicos y estéticos” (Castillo, p. 74, 2013) Se añade posteriormente una idea que nos interesa, pues se afirma que la reescritura no ha de darse necesariamente entre literatura y cine, sino que también, por ejemplo, puede ocurrir dentro del propio cine. Esto enlaza directamente con nuestra investigación y con el concepto de remake que extenderemos posteriormente.

2.3. El remake:

“If a remake is not good, no one wants to see it and, again, it doesn't hurt the original”

Sam Raimi

Raya (p.48, 2017) infiere que “la realización de nuevas versiones o *remakes* suele ser una fuente argumental prolífica en el mercado cinematográfico porque se reutilizan personajes, espacios y relatos conocidos por el público actualizando su representación.”. Raya consigue presentarnos el remake como un género cinematográfico con capacidad para reciclar algo conocido para así actualizarlo a los tiempos en los que la nueva película se sitúa.

Casetti (1994) por su parte, argumenta, en relación con los estudios de Tinazzi en la década de 1980, que los remakes y las secuelas son filmes que parecen obedecer sólo a una lógica industrial, no encuentra en ellos una intención actualizadora. Considera que la repetición en el cine remite a los propios orígenes de este arte, en el que la fascinación por él se daba más en relación a los avances técnicos que a los argumentos. Podríamos decir, por tanto, que Casetti considera que los remakes son más actualizaciones técnicas, muy relacionadas con los rápidos avances en tecnología y el mercado. (1994, p. 310)

Pero no se olvida de que el remake y la secuela tienen una dimensión narrativa, que subsiste mediante el recurso de “historias siempre iguales, pero siempre distintas” (1994, p.310) y así consiguen aportar nueva luz a argumentos conocidos, algo que considera beneficioso.

La afirmación de Casetti nos resulta interesante puesto que, al igual que nuestra investigación relaciona la narrativa con el cine y el remake y resalta la capacidad que tiene este pseudo-género de realizar actualizaciones (o, como el lo llama, “reajustes”) en el mensaje para dotarlo de una nueva luz y, por tanto, actualizarlo. Además vuelve a nombrar la capacidad de multilectura de los espectadores ante historias que se repiten y que a la vez son distintas.

Si el remake es un género o un pseudo género es algo que varía entre autores. Algunos de ellos, como Forrest y Koos (2002) coinciden con Casetti en el tratamiento crítico al remake en relación a su carácter comercial. Consideran que desde los años cincuenta en adelante el remake ha sido tratado como “poco respetable” y muy americanizado, utilizando esta palabra en el sentido mercantil de esa sociedad. Consideran que remake no se trata de un fenómeno americano, es algo bastante extendido. El problema está en que es el único tipo de remake que se critica. A modo de síntesis sobre esta idea, podríamos resaltar esta afirmación:

“The perception of Hollywood as exclusively a commercial enterprise makes its recourse to the remake reflect the worst in Western capitalist production, a type of production where catering to the tastes of a mass public entails forfeiting on film substance.” (p. 3, 2002).

Por lo tanto, el remake, como cualquier otra producción fílmica, siempre ha estado relacionado con cuestiones monetarias y ejemplo de ello son las producciones del Oeste. Podría decirse que muchas de las películas del Oeste comparten gran parte de sus giros de trama entre sí y sin embargo no suelen ser tratados del mismo modo que el remake.

Bien es cierto que somos conscientes de algunas producciones “rehechas” se construyen con la intención única del provecho económico, pero como señalan los autores, esa característica no es inherente sólo a los remakes, sino que estos la comparten con producciones originales. La realidad que exponen es que los remakes, al igual que el cine como tal, tienen diferentes características y por ello, no todos ellos tendrían, necesariamente, como cualidad primordial, el ser comerciales.

Leitch (2002, p.37) argumenta también sobre este tema. Califica a la industria hollywoodiense de ente con un “apetito voraz”¹⁸, incluyendo en este marco tanto a las producciones originales como a los remakes. Aunque, sobre estos últimos, señala la importancia de su capacidad de conseguir contar relatos una y otra vez sin convertirse en análogo. Esta es una característica que consideramos importante en el remake bien realizado, la capacidad de repetir un argumento ya fijado y sin embargo ser capaz de retener al espectador.

Forrest y Koos (2002) le otorgan un espacio a las nuevas tecnologías en relación con esta capacidad de encantar al espectador, puesto que creen que en muchos casos es el motor que impulsa a un autor a realizar un remake. Resulta llamativo además el hecho de que tengan en cuenta al género musical como uno de los que se relacionan con el remake, puesto que nuestra investigación se enmarca en parte en ese ámbito. Ellos argumentan que “the influence of technological innovations- some would say advances- such as sound, color film, special effects (especially as concerns some genre films like the Western, the musical and the horror film), and computer digitalization, are often the reason behind testing new (and often expensive) ground with pretested stories and storyboard breakdown.” (Forrest y Koos p. 5, 2002)

Aun así, son capaces de observar un *modus operandi* de la industria hollywoodiense, al comentar “Hollywood has always had recourse to canned projects that promised to ensure stable audience attendance more than new and riskier projects. Equally important was the major studios’ investment in story properties and the desire to maximize their results” (Forrest y Koos, 2002 p.7) Esto es una conducta que venimos viendo casi desde los comienzos de las grandes superproducciones y las corporaciones, puesto que en algunos momentos resulta más tranquilizador acudir a proyectos propios que ya tienen un público afianzado que buscar nuevas y arriesgadas ideas. Otras veces es más cuestión del propio director y su “deseo por visitar o volver a trabajar” en una trama que ya ofreció al público. (Forrest y Koos, 2002, p.9) Esto puede deberse a causas de avances tecnológicos como ya introdujimos previamente, pero también puede ser porque el director se encuentre en una etapa creativa distinta o la obtención de nuevos presupuestos (2002, p.11)

¹⁸ En la cita original de Leitch se afirma que “the film industry does not have a logical monopoly on remakes, since a given story, for instance, can inspire two or more dramatic adaptations, but the industry’s, and specially Hollywood’s, voracious appetite for material has produced a series of utterly characteristic twice-told tales with no close analogue in or outside the movies.” (p.37, 2002)

Existen, entonces, un gran número de películas de producción americana que beben de una o más historias que ya se conocen previamente. Muchas veces no somos conscientes de las historias que han inspirado una nueva película, a menos que el autor lo desvele. Estamos por tanto rodeados de películas inspiradas por otras películas, libros, cuentos, historias reales o la propia historia que beben unos de otros y se retroalimentan.

Raya por su parte, profundiza más en la forma de actuar del propio remake. Se da cuenta de que “en ocasiones, el objetivo de esas nuevas versiones no es imitar el producto original, sino que se produce una reinención del concepto primigenio, conservando solo algunos detalles clave de la antigua trama. Estos remakes construyen con los mismos elementos de partida un texto divergente al primigenio, entrando en el terreno del reimagining o, más popular en el ámbito cinematográfico, el reboot.” (p. 49, 2017).

Balló y Pérez presentan el concepto de serialidad en la ecuación. Se trata de la repetición de estructuras narrativas y Balló y Pérez creen que es el resultado de una especie de pacto entre el creador y el receptor (2005, p.10). Piensa que el receptor de los productos audiovisuales acaba convirtiéndose en fuente de creatividad al producir retroalimentación. En la actualidad esta afirmación tiene un gran peso a causa de internet y las redes sociales y la facilidad con la que autores y productores pueden acudir a feedback del público, muchas veces incluso aunque pretendan desconocerlo. *En la obra Yo ya he estado aquí: Ficciones de la repetición* se nos proporciona un material muy útil, al sintetizarse en él a modo de antología las estructuras que el autor considera que más se repiten en el cine. Por razones de interés, sólo recurriremos a las que encajan con el tema de nuestra investigación, omitiendo el resto.

➤ Las visitas inesperadas:

En *Yo ya he estado aquí* se dedica un apartado¹⁹ al forastero, el visitante cuya presencia produce “un cambio no deseado, una ocupación territorial que produce un cambio no deseado (2005, p.49). Comentan que estos intrusos pueden traer problemas (entendiendo como problema la alteración de la rutina) sin haberlo deseado, por su propia identidad de intruso.

¹⁹ El forastero es ocupante se centra en la conquista de espacios por parte de los visitantes, propiciando cambios no deseados para el protagonista.

Esta presencia, por tanto, debe de tener una estancia extendida y no ser un mero visitante, pues son estos los que realmente producen estragos. Como consecuencia, la bondad del protagonista puede quedar reforzada, pero también puede alterarse la armonía que reine en el espacio. (p. 49)

Los agentes externos para los autores son en esencia propiciadores de cambio, ya sea deseado o no por ambas partes.

- La fórmula del amor:

En cuanto al amor, Balló y Pérez lo introducen de diversas formas, pero nos interesa en primer lugar cómo habla del *amor fou* o amor universal, un amor que “se visualiza en las dificultades y que busca una sola cristalización” (2005, p.55) Historias como la de *Romeo y Julieta* o la propia película de *La Bella y la Bestia* se repiten en el cine y la historia suele quedarse siempre en las primeras etapas de relación, eludiendo la parte que denominan la “vida conyugal”.

Pero centrándonos en las etapas previas al amor²⁰ y en el hombre de una relación heterosexual, en primer lugar, resalta que en el cine podemos encontrar a un hombre que evita el contacto con mujeres porque le distrae de sus metas o tareas profesionales (p.62). Nos podemos encontrar con la opción opuesta, el personaje que compagina sus metas con unas acompañantes que pueden tener o no importancia en la trama argumental, pero que desfilan en la vida de éste sin dejar huella visible (p.65), como es el caso de *James Bond* en cualquiera de sus versiones. Aun así, a ambos el amor puede perseguirles “como un fantasma” (p.63) y golpear en el momento necesario, con la persona más esperada para el público, pero menos para el personaje en cuestión.

En relación con este hombre con tendencias donjuanescas, encontramos que en ocasiones este personajes puede pasar por lo que Balló y Pérez llaman “el viaje hacia la maduración”, un momento en el que el seductor decide “matizar” su promiscuidad en el momento en el que encuentra a la mujer que le resulta ser la última.

Los personajes en el proceso amoroso, tras conocerse y establecer contacto (positivo o negativo) pueden pasar por una fase de lo que los autores denominan “tensión sexual no

²⁰ Jordi Balló y Xavier Pérez organizan el amor en torno a diversas vertientes, como la infidelidad, los amores del pasado que vuelven, el celibato o la soltería indómita entre otros. En la investigación recurrimos a ciertas partes de todos ellos, elaborando un discurso que nutra nuestra narración.

resuelta”, a pero nosotros prescindiríamos del adjetivo sexual, pues creemos que con él sólo se consigue reducir la influencia de la afirmación. En esta tensión no resuelta se da una “emergencia tímida del amor y de la atracción (...) de los protagonistas, dominada finalmente por la resistencia del deseo: la amistad y el amor al fin se homogeneizan” (p.69). Con ello, nos proponen un encuentro progresivo y contenido de dos personajes que sienten una atracción el uno por el otro, pero también amistad. Consideran que con esta fórmula ambos personajes conservan su carisma a la vez que propician la complicidad entre ellos.

Pero no es este el único tipo de amor que se trata en el libro. Aunque no únicamente centrados en este punto, los autores explican que recurriendo a familias históricas como los Medici o a las tragedias clásicas, explican la existencia de argumentos en los que las intrigas familiares son fuente de una interminable cantidad de contenido (p.84).

- La identidad voluble:

Partiendo de la base de que un personaje comienza el filme con una identidad concreta, debemos entender que el comportamiento que profese vendrá dado por dicha identidad. En el momento en el que se produce un cambio de costumbres un personaje puede percibirlo como una amenaza, un peligro (p.102), como observamos al hablar de agentes externos. La tensión producida por el cambio puede llevarle a sufrir transformaciones²¹ en sus costumbres, por la propia naturaleza voluble del ser humano. En el libro nos señalan diversas formas mediante las cuales el protagonista se enfrenta a esa transformación, nosotros dedicaremos sólo unas líneas a la llamada “la máscara del rey”(p.122). En ella el personaje se carnaliza para convertirse en una exhibición y destaca en ella la utilización del humor como medio conductor. (p. 122-124)

- La muerte de los espacios, la muerte de los personajes:

En primer lugar, centrándonos en la muerte de los espacios, debemos tener en cuenta que la escena en la que los actores se desenvuelven es de gran importancia. Por ello, si un espacio sufre transformaciones durante el trascurso del filme, estamos ante un

²¹ En el libro de Balló y Pérez(2005) encontramos que los argumentos de cambio causados por agentes externos se centran especialmente en la locura del hombre cuando se siente atacado, la amenaza y la suplantación. Por otro lado encontramos la transformación en la que nosotros nos centraremos, el cambio hacia la maduración en diferentes vertientes.

cambio en la trama. Balló y Pérez creen que puede implicar “la desaparición de las esperanzas del héroe, (...) pérdida irreversible de la mujer a la que ama” (p.52-53) y que inequívocamente se trata de una metamorfosis, un fin de ciclo.

Por su parte, podemos encontrarnos con que la muerte de uno o más personajes ha sido predicha desde el comienzo del filme. La muerte por tanto, puede ser tratada como un agente que puede tener incluso forma física (p.131) y el conocimiento de la muerte por parte del personaje proporciona solidez y fuerza a la realidad que está viviendo y la duración de esta. Además hace que el espectador se pregunte cómo será el mundo sin el protagonista (p.137)

Dicho esto, también debemos tener en cuenta que la muerte está tan en conexión con la serialidad como la resurrección. Balló y Pérez creen que la resurrección de los personajes en la serialidad y el remake están inspirados en los comics, pues es una técnica utilizada con regularidad. Se utiliza como revitalización, y es que “la muerte anunciada era solo una apariencia, porque un mínimo sentido de la verosimilitud obligaba a justificar que, siempre que un personaje regresaba victorioso al mundo de los vivos (...) era través de una muerte sólo aparente.

3. MARCO HISTÓRICO

3.1. El cuento de *la Bella y la Bestia*

La Bella y la Bestia es un cuento fácilmente rastreable. Sus orígenes, según el conocimiento general, se encuentran en el siglo XVII. En 1537, Petrus Gonsalvus fue traído al mundo en Tenerife, bajo el nombre de Pedro González. Petrus había nacido con una rara condición médica, llamada el Síndrome de Ambras, el Síndrome del Hombre Lobo o Hipertrichosis. Esta enfermedad tiene como principal característica el crecimiento anormal de un vello lanugo por todo el cuerpo, que puede llegar a medir 15cm. Petrus fue el primer hombre con esta condición que la historia haya documentado, y apenas han sido confirmados media centena más desde entonces. Petrus fue llevado a Francia a la edad de diez años para vivir con su familia francesa. Allí fue un tratado cual bestia por sus allegados, a causa de su condición, pero el propio rey Enrique II, con sus conocimientos de español, conversó con él y pasó a formar parte de la corte, se cree que probablemente como ayudante del panadero real. Aunque su aspecto encajaba con las historias de monstruos, en alza a causa del desconocimiento sobre el nuevo mundo, sus buenos modales hacían de él algo más que una bestia. Fue instruido en latín, humanidades y costumbres reales y gracias a ello escaló posiciones, teniendo incluso el rango suficiente como para poder elegir esposa.

La propia Catalina de Medici fue su casamentera, supuestamente intrigada por si alguien como él poseería la capacidad tener hijos. En 1573, una parisina llamada Catherine, dama de compañía de Catalina, fue elegida para tales nupcias. La joven, como era usual en la época, jamás había visto a su prometido y, según se cree, quedó horrorizada al conocer la apariencia de su marido. La historia de cuento, propiamente dicha, comienza una vez casados Petrus y Catherine, pues se cuenta que conmovida por el carácter de su marido, Catherine se enamoró de él perdidamente y tuvieron seis hijos, cuatro de ellos con la misma condición que su padre. Sus últimos días los pasaría alejado del bullicio en Italia, con sus hijos repartidos por las cortes europeas a causa de lo llamativo de su condición.



Figura 1: Acuarela con bordes de oro de Petrus y Catherine Gonsalvus, fechada entre 1575 y 1580. National Gallery of Art, Washington DC. Recuperado de: <https://www.nga.gov/Collection/art-object-page.69680.html>

Catherine y Petrus pueden ser el origen real de una de las historias ficcionadas más conocidas del mundo, pero evidentemente, no son la única versión. En primer, debemos tener en cuenta al cuento clásico de *La Bella y la Bestia*. Como todos los cuentos de esta índole, antes de ser una obra escrita tuvo presencia oral. Sus orígenes textuales son varios, pero destacan la historia clásica de Heros y Psyque, el cuento tradicional europeo incluido en la famosa obra de Lucio Apuleyo, *El Asno de Oro* y las versiones de Barbot de Villeneuve y de Leprince de Beaumont. Existen incluso fuentes que señalan el parecido razonable entre *La Bella y la Bestia* y el cuento clásico de *La Planchatantra*, que traducido al español significaría “La mujer que se casó con la Serpiente” (Griswold, 2004, p.12- 15).

En 1740 Gabrielle-Suzanne Barbot de Villeneuve escribió un relato de extensión media muy parecido a *La Bella y la Bestia*, incluido en una antología narrada por una mujer de edad avanzada en viaje en barco llamada *La jeune américaine, et les contes marins*. Barbot de Villeneuve escribió *La Belle et la Bête* con intención de entretener a sus allegados, pero la narración se hizo tan conocida que Madame Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, una

aristócrata versada en el arte de las letras redactó la versión clásica del cuento²², más corta y menos oscura que la propuesta por su predecesora. Finalmente sería esta obra la que se haría famosa y se conocería como cuento clásico.

En la creación de *Leprince de Beaumont*, Bella es la más joven de los seis hijos de un rico mercader, la más atractiva y desde el principio, se la conoce como la favorita. Su carácter es dulce y bondadoso y, al contrario que sus hermanas que adoran pasar el tiempo entre bailes y reuniones, ella aprecia la lectura. Por azares del destino, el mercader pierde sus bienes, quedándole sólo una casa de campo en la que su familia tendría que trabajar como campesinos. Las dos hermanas de Bella no están dispuestas a bajar de rango en la escala social, por lo que en el campo, la vida de unas y la otra contrastaba notablemente, siendo Bella la encargada de trabajar. Los hermanos, por su parte, labraban el campo junto a su padre, que sabía perfectamente cuáles eran las cualidades de cada uno de sus hijos y, por eso quizás, tuviera una preferida.

Tras un año en el campo, una de las antiguas mercancías del padre fue encontrada y la familia se sintió esperanzada. Decide partir a la ciudad en su busca y las dos hermanas, deseosas de volver a la ciudad con una imagen renovada, piden al padre mil regalos. Este, por su parte, sólo desea saber qué es lo que su hija menor desea de la ciudad, a lo que esta pide una rosa, porque añora su belleza. La desventura comienza en el momento en el que el padre no consigue obtener dinero de las mercancías y, devastado, vuelve al campo. Atrapado en una tormenta de nieve, consigue encontrar un palacio iluminado en el que se refugia. En el interior encuentra un festín, y se siente cuidado, aunque en ningún momento ve a nadie en él. Cuando a la mañana siguiente marcha hacia casa agradecido por el trato, encuentra que en el jardín del palacio hay un bello rosal blanco y se acuerda de su hija más joven. En el instante en el que se acerca a por una de ellas, un monstruo que parece ser el dueño del castillo le acusa de ladrón y le da dos opciones. Enviarle a una de sus hijas al castillo o acudir él y morir. El mercader elige sacrificarse y le son concedidos tres meses para despedirse de sus hijos y un cofre de oro para no dejarles en la miseria.

Al llegar al hogar, el mercader comparte sus desventuras con sus hijos y regala la rosa a su hija menor. Las hermanas mayores se vuelven contra ella y la culpan de la pérdida que van a sufrir, pero Bella anuncia que será ella quien ocupe el lugar de su padre, pues para ella

²² La versión del cuento que narraremos a continuación es una síntesis de elaboración propia. Para consultar la versión original completa, acudir a *Leprince de Beaumont, J. M, (2013) La Bella y la Bestia*, Barcelona, Zorro Rojo

era la rosa. Los hermanos mayores consideran que nadie debe volver junto a la Bestia, pues lo mejor que pueden hacer es asesinar al monstruo, pero es imposible convencer a Bella, quien además pide que el cofre de oro se dedique a la dote de sus hermanas.

Al tiempo, Bella y su padre acuden al castillo de la Bestia para saldar la deuda que les atañe. Ante el inmenso festín que les espera, la Bestia hace al padre marchar y trata a Bella con dulzura, agradeciendo su bondad por acudir al castillo. Esa misma noche la joven sueña con una dama, que también aclama su bondad, añadiendo que tendrá recompensa.

Cuando amanece, la joven cree que será prontamente devorada por el monstruo, pero sus ideas cambian al encontrar los maravillosos aposentos que han sido preparados para ella. Al visitar la biblioteca, encuentra en ella un libro dorado que le mostrará lo que ella desea y así consigue ver a su triste padre de vuelta a casa. No será hasta la cena cuando vuelva a ver a la Bestia, que le pregunta si ella le considera feo, a lo que la joven responde que sí, pero que también le parece bueno. Conversan sobre la bondad de corazón y la bestialidad del hombre y Bella, poco a poco, pierde el miedo a la Bestia. Aun así, cuando al final de la noche la Bestia le pide matrimonio, ella le rechaza.

Durante meses, cada día Bella es tratada como una reina en el castillo y cada cena descubre nuevas partes de la personalidad de Bestia, pero nunca accede a casarse con él. Una noche, Bella sabe que su padre está enfermo y la Bestia le regala ocho días con él, diciéndole que si no regresa dejando su sortija en la mesita de noche, morirá de pena. Bella vuelve a casa con aspecto de princesa y semblante feliz y sus hermanas, celosas e infelizmente casadas, deciden tratar a su hermana con dulzura para conseguir que no regrese a ese sitio que la hace tan feliz.

Tras diez días, Bella siente que ha sido egoísta y que no puede dejar a Bestia morir, puesto que su fealdad y su corta inteligencia no deslucen su buen corazón. Deja su sortija en la mesita y regresa, pero no le encuentra por el castillo. Finalmente en el jardín, encuentra a la Bestia que, sujeto a la vida por un hilo, feliz, se despide de ella en sus brazos. Desconsolada, Bella se da cuenta de que lo que siente por Bestia no es amistad y es entonces cuando un príncipe aparece en lugar de Bestia. Le cuenta que una hechicera es la que le privó de su belleza e inteligencia hasta que una joven fuera capaz de ver su buen corazón. Transportados al reino del príncipe, Bella se reúne con su familia y dicha hechicera, que viendo la maldad de sus hermanas decide convertirlas en estatuas que

observarán la feliz vida de Bella hasta que se arrepientan de su actitud. Bella se convertiría en reina, y junto a la Bestia viviría feliz.

3.2. *La Bella y la Bestia* y el cine

El cuento de *La Bella y la Bestia* ha sido llevado al cine en numerosas ocasiones. *La Belle et la Bête* fue presentada en el Festival de Cannes de 1946 y es la primera de las adaptaciones a la gran pantalla. La revista Empire²³ *100 mejores películas del cine mundial*. Su autor, Joan Cocteau, crea una versión ejemplar del cuento de Leprince de Beaumont en forma de un medimetro con una duración de noventa y tres minutos. Jean Marais, conocido por ser el gran muso de Cocteau, es el encargado de darle vida a la primera Bestia de la pantalla, pero también es escogido para Avenant, el considerado equivalente al Gastón de Disney y un personaje que hasta ahora no había tenido relevancia en la narrativa del cuento. Por su parte, Bella es interpretada por Josette Day, que plasma a la mujer fuerte, inteligente y bondadosa que Bella es, pero de menor peso argumental en su película que la Bella de Disney.

Se trata de una película accidentada desde el principio (Pedraza, 2016, p.210).en primer lugar, se rodó poco después de acabar la Segunda Guerra Mundial y la situación económica e infraestructural era inestable. El propio director²⁴ tampoco pasaba por su mejor momento a causa de una enfermedad, pero *La Bella y la Bestia* es un cuento que había disfrutado en su infancia y pensaba acabar la película. El argumento es fiel al cuento infantil, coincidiendo incluso muchos de los diálogos de ambas composiciones. Cocteau opta por otorgarle al filme una atmósfera oscura y melancólica en la que la niebla y el humo están muy presentes.

Además, teniendo en cuenta la época de su creación, esta película tiene un gran uso de los efectos especiales. Encontramos el uso de cámara lenta para mostrar la confusión de Bella al entrar y recorrer el castillo o el uso del desvanecimiento ante la cámara para simular el teletransporte. También observamos que el modo de demostrar que el castillo

²³ La revista Empire es conocida, entre otras razones, por las críticas de películas en modo lista o ranking. En junio de 2010 realizaron una llamada "The 100 Best Films of World Cinema" con *La Belle et la Bête* (1946) situada en el número 26 de esta. La lista se actualiza cada año en caso de ser necesario, y en ella encontramos una pequeña crítica a la película, una justificación del merecimiento de encontrarse en esta. Afirman que la película trasciende el cuento infantil, engrandeciéndolo y que la química de los actores en la pantalla es palpable. Además alaban su atmósfera melancólica. <https://www.empireonline.com/movies/features/100-greatest-world-cinema-films/>

²⁴ Pilar Pedraza escribe *Jean Cocteau. El gran ilusionista*. Se trata de un repaso profundo sobre la figura del autor como cineasta, sus películas y las técnicas comunes entre ellas.

está encantado es el uso de brazos humanos que sirven vino o mueven los candelabros al paso de los actores, estatuas que los siguen con la mirada y puertas o espejos que hablan con voz en off, sin olvidarnos de la cama de Bella, que se hace sola. Además, como señala Pedraza (2016, p.214) se utiliza una luz distinta si Bella se encuentra en su casa o si está en el castillo, siendo la primera más clara y nítida que la segunda, dominada por lo difuso y la neblina.

La Belle et la Bête es un filme que marcó al público desde sus inicios. En publicaciones²⁵ de la época ya se alaba la belleza de los vestuarios de Bella y su actuación (aunque no tanto su belleza en sí, pues algunos la consideran mayor para el papel). Por su parte, la actuación de Bestia es tratada de formas varias, considerándose desde “cursi” hasta “brillante”. Todas ellas, aun así, confluyen en relatar la capacidad de Jean Cocteau de unificar²⁶ las artes plásticas con el cine y la literatura, por crear un puente entre mundos artísticos.

Análisis posteriores del filme lo califican de melancólico. Existen nuevas publicaciones sobre esta película tras la nueva versión de Disney. Algunos creen que la versión de Cocteau proporciona una mirada hacia el amor y la realidad imperan sobre la magia (Azar, 2017) y, al priorizar lo humano, los espectadores son más conscientes de las difíciles vidas de los personajes. Bella, que adora a su padre, sufre enormemente cuando se da cuenta de que está enfermo, pues en su pasado ha sido capaz de negarse a contraer matrimonio con el hombre al que amaba sólo por acompañar a su padre. Bestia se ve dominado por unos instintos animales que le alejan de su humanidad y, aunque la mirada de Bella le quema, literalmente, no puede alejarse de ella. Es una historia compleja y profunda.

En cuanto a Jean Marais, su interpretación doble (si no triple, si contamos con su transformación en príncipe como un tercer personaje) resulta importante.

“Representa el triple amor de la Bella hacia lo masculino: amor a la hermosura y la potencia varonil, amor a la inocencia animal y amor al esplendor y la sabiduría del príncipe” (Pedraza, 2016, p. 212)

²⁵ En 1948 encontramos una publicación mexicana llamada *Clavileño*, en la que Arturo Souto escribe una crítica a página completa sobre la película de Cocteau.

²⁶ En el periódico ABC se narra su estreno en España en 1950 y se realiza un análisis exhaustivo del filme. El archivo se puede localizar en su hemeroteca en la página veintinueve del día veintiocho de febrero.

Cabe mencionar que en la actuación de Marais como Avenant (“Amable”), es el mejor amigo de uno de los hermanos de Bella y su pretendiente. Se trata de un personaje al que no se le conoce profesión, que dedica gran parte de su tiempo en el filme a beber en la taberna. Se sabe además que está enamorado de Bella, pues le pide matrimonio al comienzo de la película, pero ella le rechaza al querer pasar su vida cuidando de su padre. De carácter duro y dominante, recurre a la violencia en varias ocasiones, normalmente cuando no consigue lo que se propone.

El vestuario también es digno de mención, pues como nos aclara Pedraza, está lleno de simbolismo (p.218). El de las hermanas de Bella es recargado y “presuntuoso”, frente al de la protagonista, que se enriquece conforme pasan los minutos, al igual que sus peinados. La Bestia es carnívora y muy arraigada en su condición animal. Esto se observa cuando no es capaz de mantener una conversación con Bella porque ha localizado una presa o cuando bebe de una poza como un animal, cosa que a Bella atormenta y desagrada. (p.219)

Por otro lado es interesante que en la película de Cocteau se prescindiera de la presencia física del hada que hechiza a Bestia. Pedraza cree que su presencia moralizante no es necesaria gracias a la introducción de la película, escrita a mano por el autor y no es necesario añadir más magia al conjunto fílmico. (p. 214)

La Belle et la Bête es la primera representación fílmica del cuento clásico, pero no es la única²⁷. En 1976 se estrena *La Bella y la Bestia* de Fielder Cook, que se nutre de muchas de las técnicas de Cocteau, como por ejemplo el uso de los brazos que sostienen candelabros. En ella, Trish Van Devere personifica a Bella y Georges C. Scott a Bestia. Coincidimos con Rodríguez (2015, p. 54-56) en que lo más llamativo de esta versión es el momento en el que la Bestia narra a la Bella una historia sobre un unicornio que se enamora de una doncella. En él encontramos que la doncella, conmovida por la dulzura del animal, le trata con tal cariño que éste se domestica para quedarse a su lado. Posteriormente la doncella traicionará al unicornio y lo llevará a la muerte, pero es un símbolo de la desprotección que la Bestia siente ante los sentimientos que profesa hacia Bella.

²⁷ En el artículo *De Bestias, Monstruos y Príncipes Encantados: Una mirada cultural a la adaptación cinematográfica de la Bella y La Bestia* de Ángela María Rodríguez Marroquín (2015) se introducen cronológicamente gran parte de la filmografía y seriegrafía del cuento.

Por supuesto, teniendo en cuenta nuestro desarrollo cronológico, es el momento de nombrar *La Bella y la Bestia* de Disney, que ve la luz en 1991 y de la que se producen dos secuelas: *La Bella y la Bestia 2: Una Navidad encantada* (1997) y *El mundo mágico de Bella* (1998). La primera se trata de un cuento de Navidad que tiene lugar en el periodo de acercamiento entre Bella y Bestia, antes de la transformación. Narran que Bestia prohibió la Navidad al ser convertido en esa época del año y, puesto que Chip no recuerda en que consiste la fiesta, Bella decide celebrarlo a pesar de la objeción de su captor. El segundo filme consta de cuatro mini historias sobre la rutina de Bella, Bestia y el personal del castillo, y cómo la relación entre los protagonistas se comienza a construir.

Ya en 2014 se estrena la versión de *La Bella y La Bestia* de Christophe Gans. El autor la construye como un relato fiel al cuento clásico, pero encontramos en él puntos en los que divergen del cuento clásico de de Villeneuve, como por ejemplo que al final, en vez de transformar a las hermanas en esculturas de piedra que tendrán que ver a Bella feliz el resto de su vida, los transformados son los hermanos de esta, o que en el jardín de rosas donde el padre de Bella encuentra el regalo para su hija yace la primera esposa de Bestia, la cual él mata en un malentendido.

3.3. *La Bella y la Bestia* en las series de televisión.

La aparición de este cuento en series televisivas nos interesa como enriquecedora de las narrativas fílmicas, es decir, como fuente de inspiración de las películas que nos incumben.

La primera vez que *La Bella y la Bestia* aparece en la serie *Fairy Tales Theatre*, que en 1984 dedica un capítulo al cuento *La Bella y la Bestia*. De estética sumamente evocadora de la película de Cocteau y con Susan Sarandon en el papel de Bella, nos interesa rescatar de ella la explicación de Bestia sobre su maleficio. Cuenta que a causa de que sus padres no creían en las hadas, al igual que con la película de Cocteau, Bestia es castigado. Se trata de una transformación causada por unos padres que en la narración se considerarían negligentes, no por las elecciones de la Bestia.

En cuanto a las series de 1987 y 2012, ambas se dan en el presente, utilizan los mismos nombres para los protagonistas y conservan el componente fantástico que caracteriza al cuento. En la primera, producción de la CBS, Bella se llama Catherine y es asistente de un abogado y, tras ser salvada de una paliza en Central Park por Bestia, llamado

Vincent, descubre que Nueva York tiene un mundo fantástico bajo él y decide ayudarlos a la par que mantenerlo en secreto. En cuanto a la segunda, de la CW, Catherine presencia como si madre es asesinada y no sufre el mismo destino porque un ser desconocido le salva. Se trata de Vincent, un ex soldado dado por muerto en Afganistán, que vive las consecuencias de un experimento fallido.

Finalmente debemos hablar de la producción italo-española de dos capítulos *La Bella y la Bestia*, con Blanca Suárez y Alessandro Preziosi como Bella y Bestia. Esta versión presenta una valiente Bella que defiende a su padre ante un príncipe déspota y traumatizado por la muerte de su mujer en un incendio que además deforma su cara. Es una de las últimas apariciones del cuento en la pequeña pantalla y presenta una historia sin acontecimientos mágicos, una vía realista a la narración.

3.4. El mundo Disney sin Walt Disney:

“Movies can and do have tremendous influence in shaping young lives in the realm of entertainment towards the ideals and objectives of normal adulthood.”

Walt Disney

En 1939, la Factoría Disney lleva a la gran pantalla su primer largometraje basado en un cuento. El éxito en taquilla de *Blancanieves* es tal que demuestran a la empresa dos premisas: la animación de cuentos infantiles es un mercado que puede aportarles grandes beneficios, al igual que las princesas como protagonistas femeninas.

Desde el estreno de *Blancanieves* hasta la muerte de Walt a causa de un cáncer de pulmón en 1966 la empresa pasó por diversos estadios²⁸, algunos muy positivos como la macroexpansión, creación de parques temáticos, emisión de largometrajes de éxito y otros no tanto, como las huelgas producidas a causa de los bajos salarios de sus dibujantes, los tiempos de guerra y la crisis de desconfianza hacia los sindicatos. Nosotros debemos centrarnos en la industria Disney tras el fallecimiento de Walt puesto que su ausencia cambia a la empresa notablemente. En un primer momento, Roy Disney se hizo cargo de la compañía y casi cierra el estudio de animación, pues pensaba que no

²⁸ Para ampliar sobre los conocimientos sobre los años de trabajo de Walt Disney podemos acudir a una amplia bibliografía. Los propios sitios web de Disney Company tienen dossiers sobre su creador, podemos además consultar el libro *Conversaciones con Walt Disney*, de Roman Gubern, para una visión más íntima de su labor.

funcionaría correctamente sin Walt, pero tras el éxito de El libro de la Selva esta idea se abandona. Con la muerte de Roy Disney en 1973 la compañía sufre una enorme división interna²⁹ que deriva en una crisis económica a finales de los años setenta.

Disney se encontraba bajo el mandato de Carl Walker, un hombre alejado de la parte creativa de la empresa y se encuentran por tanto en una tesitura en la que no se corren riesgos cinematográficos. Ejemplo de ello es la decisión de no producir *La Guerra de las Galaxias* o la rápida caída de las visitas al *Disneyworld*, al no invertirse en ella. Walker pasó una década intentando salvar Disney, tanto empresarial como familiarmente. Las disputas entre Roy E. Disney y Ron Miller, sobrino y yerno de Walt respectivamente, combinada con la mala gestión del conglomerado, llevan a que en 1984 inversores externos comiencen a tener grandes porcentajes de las acciones. En septiembre de ese mismo año Ron Miller dimite de su cargo en la Junta de Accionistas, presionado por no haber protegido la empresa y haber causado grandes pérdidas.

La situación insostenible de la compañía Disney solo verá la luz con la aparición de Michael Eisner en la ecuación. Productor de películas como *Fiebre del sábado noche* o *Flashdance* fue elegido junto a Frank Wells para reactivar el binomio creatividad-finanzas que funcionaba en Disney. Eisner suele ser definido como una persona inteligente (Fonte, 2001, p. 20) por lo que contrata su amigo, de los años de Paramount Pictures, para controlar el departamento cinematográfico. Bajo el ala de Jeffrey Katzenberg se realizan serios cambios. En el plano financiero redujeron la plantilla de mil cuatrocientos empleados a unas mil en menos de dos meses y adquirieron personal conocido de la Paramount, publicitaron los parques y subieron el precio de las entradas, además de crear nuevas atracciones y hoteles. Por su parte, en el plano creativo se centraron en las películas. A principios de los años noventa se crean los éxitos *La sirenita*, *La Bella y la Bestia* y *El Rey León*, pero no solo eso, la filial adolescente de Disney, Touchstone, también cosecha éxitos tales como *El club de los poetas muertos* o *Cariño, he encogido a los niños*.

Disney aumentará su plantilla y con los avances tecnológicos³⁰ de Pixar, en los 90 las dos compañías deciden crear juntas Toy Story, un gran éxito para ambas. Junto con la

²⁹ La división interna del equipo de Disney Co. se bifurcó entre los *hombres de Walt*, grupo formado por los artistas, dibujantes y creativos de la compañía y los *hombres de Roy*, empleados económicos y corporativos. (Fonte, 2001, p.14) Esta lucha tuvo como consecuencia cambios en la dirección de departamentos y gran inestabilidad en la empresa.

compra en 1995 de Capital Cities/ ABC, Disney consigue por 19 millones de dólares una cadena de prestigio, ocho emisoras de televisión y 21 de radio, siete periódicos, varias revistas y otras empresas (Fonte, 2001, p. 25).

En los primeros años del nuevo milenio, Disney sigue haciendo grandes números, pero empresas como Warner o DreamWorks también crean contenidos de animación, por lo que el beneficio se ve reducido. La empresa comienza a ser consciente de que, aunque Eisner es un gran empresario, carece de la creatividad de Walt, por lo que cualquier empresa puede crear contenidos de animación si tienen el capital necesario, y la competencia aumenta. Es entonces cuando Disney se reúne con SquareEnix para la creación de *Kingdom Hearts*, un videojuego que reúne a los clásicos dentro de una nueva narración y que supone un éxito en una plataforma poco explorada por la empresa.

En 2003, Roy Disney renuncia a la dirección del estudio de animación y exige externamente la renuncia de Eisner. Este es el mismo año del estreno de *Piratas del Caribe: La maldición de la Perla Negra*, un nuevo éxito que no salva a Eisner, pues en 2004, con la agresiva oferta de compra de Comcast sobre la mesa, Eisner es reemplazado por Robert Iger. Esa oferta supone para Disney un símbolo de debilidad, un recordatorio de la necesidad de constante cambio.

En 2006 Disney comprará también Pixar, pero Steve Jobs no sale de la ecuación, sino que se convierte en accionista mayoritario. Ese mismo año, Disney Channel estrenará sus mayores éxitos: *High School Musical*, *Hannah Montana* y *Camp Rock*, que cosecharán grandes éxitos. En 2009 se realiza otra compra: *Marvel* pasa a formar parte de The Walt Disney Company por un precio de 4.000 millones de dólares, y en 2012 adquirieron *Lucasfilm*. Nos encontramos además en el momento en el que se crea a las nuevas princesas Disney: Desde la primera princesa afroamericana, *Tiana* (2009), hasta *Moana* (2016), la más actual, se considera que el modus operandi de las mujeres de Disney ha evolucionado, pero aún hay voces que lo dudan.

Con Robert Iger como director general, Disney consigue alcanzar a un público joven y adulto. La saga *Avengers* de *Marvel* y las nuevas películas de *Star Wars* de *Lucasfilm* la

³⁰ Avances tecnológicos como CAPS (Computer Animations Production System), creado por el Pixar propiedad de Steve Jobs y George Lucas, permitieron que la escena de baile de La Bella y la Bestia tuvieran lugar.

saga *Piratas del Caribe*, entre otros, proporcionan enormes beneficios³¹ a la compañía, en términos monetarios, pero también cerraron el círculo en cuanto al público al que alcanzar. Con producciones para un público infantil, joven y adulto en cine, televisión, radio, prensa, los lucrativos parques temáticos y el siempre creciente merchandising, Disney sólo tiene, a nuestro entender, otro gran obstáculo que salvar, y es la imagen de la figura femenina que proporciona en sus contenidos.

Disney Company se encuentra en el puesto número 13 de las empresas más poderosas de la revista Forbes, con un patrimonio de 19 billones de dólares que actualmente³² lo forman, entre otros, Walt Disney Estudios, Walt Disney Resorts, Walt Disney Parks, la cadena y productora ABC, Disney Marvel, Disney Pixar, Lucasfilm, Disney Channel, la cadena de deportes ESPN, parte de la plataforma de streaming Hulu y sus numerosos productores de contenido editorial y de merchandising.

³¹ Estos datos son accesibles en la web de información sobre ganancias en taquilla Box Office Mojo: <http://www.boxofficemojo.com>

³² Consultado en: https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_assets_owned_by_Disney y <https://www.zacks.com/stock/news/273610/your-complete-guide-to-all-the-things-owned-by-disney>

4. MATERIAL Y MÉTODO

En primer lugar, hemos de aclarar que esta investigación se centra en el feminismo fílmico en relación con un remake, y por tanto no se trata de un estudio que proponga técnicas nuevas de investigación, sino que utiliza y combina algunas ya propuestas con anterioridad. Además, la observación y la inducción son partes clave del proceso, pero no consideramos que su uso cause pérdida de rigor alguna al producto final ni al proceso. Finalmente, somos conscientes de que el método que se utiliza no es el único que ofrecería una respuesta a nuestra hipótesis y objetivos, pero justificamos su utilización al afirmar que ofrece una interpretación de una realidad sin desligarla de su contexto, abriendo además la opción a un abanico de nuevas investigaciones.

El método de investigación mediante el cual hemos abordado esta obra es el análisis del discurso, situado en un marco cualitativo. Sánchez (2005, p. 213) considera que el análisis de contenido discursivo, es la aplicación sistemática de “unas reglas fijadas previamente que sirvan para medir la frecuencia con la que aparecen unos elementos de interés en el conjunto de una masa de información que hemos seleccionado previamente para estudiar algunos de los aspectos que nos parecen útiles conforme a los propósitos de nuestra investigación. Por ello, consideramos que esta investigación se sitúa en un marco cualitativo, puesto que “la lógica cualitativa se basa en la inducción. La inducción implica que se trata de entender un fenómeno social a través del campo social y mediante la observación” (Soler, 2011, p. 191) Por lo tanto, reconociendo que toda investigación tiene un enfoque subjetivo proporcionado por el autor y su contexto, debemos tener en cuenta que esta investigación no escapa a esta premisa, pero no se trata de una cualidad que reste eficacia al contenido.

Con este marco, pretendemos observar dentro de un contenido audiovisual lo “qué se dice y cómo se dice (...), tanto el contenido manifiesto del texto, como el contenido latente del mensaje, su significado, de manera que se encuentren claves para su interpretación” (Velázquez, 2011, p. 237) y por ello, en primer lugar, debemos centrarnos en el proceso mediante el cual sistematizaremos la extracción de datos. Y es que, como de Miguel (2005) nos aclara, “la observación debe ser sistemática, es decir debe realizarse siguiendo un procedimiento.” (p.51).

Según Sierra Bravo (1999) nos encontramos ante una investigación social básica, puesto que con ella pretendemos comprender y exponer una realidad social. Al igual que otros podrían apoyarse en un periódico, nosotros nos centramos en un contenido audiovisual. Se trata además de una investigación descriptiva, porque busca exponer una realidad: que Disney emite mensajes postfeministas mediante el remake de sus princesas clásicas. Además, podemos considerarla una investigación explicativa, porque desglosamos la realidad que describimos y marcamos un patrón. Si, como Krippendorf (1990, p.28), consideramos que el análisis del discurso es “una técnica de investigación destinada a formular, a partir de ciertos datos, inferencias reproducibles y válidas que puedan aplicarse a su contexto” no debemos centrarnos tanto en crear unas tablas aplicables a unos escenarios como en qué es lo que queremos subrayar de cada escenario teniendo en cuenta los trabajos de los autores que hemos elegido como guía.

El corpus principal está compuesto por las dos películas de Disney de *La Bella y la Bestia*, de 1991 y 2017. Se utilizarán en ambos casos las ediciones de coleccionista, por la inclusión de contenidos extras como entrevistas y escenas eliminadas que también serán consultadas y forman parte de la investigación. Además, se utilizará el libro *Tales as Old as Time*, de Charles Solomon, que consta de dos ediciones. Nosotros nos centraremos en su edición de 2017, pues se trata de un compendio de historias y datos de las dos películas ya citadas. Finalmente, contaremos con entrevistas a los actores y actrices principales, al director y al creador de la banda sonora, para comprender cómo realizaron el trabajo y con qué propósito.

La razón por la que se han elegido estas películas y no otras es, precisamente, por su carácter de producto de masa. Si, como dice Santander, “se lee un discurso, para leer una realidad social” (2011, p. 209) al “leer” las dos *Bella y la Bestia* de Disney, producidas por la misma compañía, con 25 años de diferencia entre ellas, quizás podamos ser capaces de observar si los existe un cambio en los valores que la compañía Disney quiere transmitir y, por tanto, se ven reflejados en el producto creado.

Realizaremos un análisis de las películas al completo, pero, puesto que algunas escenas son de especial interés, son esas las que se tratarán de forma exhaustiva. Dichas escenas se agrupan en siete escenarios y tienen lugar, a menos que se indique lo contrario, en ambas películas. La música en Disney tiene una gran importancia en el marco de la transmisión de un mensaje, por lo que algunas escenas de las que se analizarán

contienen canciones. Ambas películas se analizarán en inglés, porque es así cómo se construyeron y nuestra investigación se construye en torno a la comprensión de lo que subyace en un mensaje, por lo que queremos observar ese mensaje tal cual se emitió.

- Escenario 1. El maleficio de Bestia: En el caso de la película animada, analizaremos la escena cuya técnica de dibujo se asemeja a las vidrieras. Su equivalente en el remake es el comienzo de la película en el que se presenta al príncipe en un baile.

- Escenario 2. Introducción a Bella mediante la canción “Belle” y “Belle: Reprise”. En ambas películas analizaremos los cinco minutos en los que se introduce al personaje de Bella mientras pasea por su aldea. Añadimos la canción *Belle: Reprise* porque en ella, mediante el monólogo, Bella explica qué clase de vida desea llevar.

- Escenario 3. Bella, Bestia, la lectura y la canción “Something there”. La lectura es un tema recurrente en la película y consideramos que mediante los libros, dos personas pueden forjar un vínculo. Bella y Bestia utilizan la lectura en varios puntos de la película para conversar. Analizaremos esas ocasiones y veremos qué leen y cómo lo leen. Además, incluimos “*Something there*” en este apartado puesto que es una canción que muestra un punto de inflexión en la relación de ambos personajes.

- Escenario 4. Bella y Bestia se despiden. Incluida la canción “Evermore” en el caso de la película de 2017. Tras la icónica escena del baile y el vestido amarillo, Bella se marcha del castillo en ambos filmes. Analizaremos la conversación de ambos protagonistas desde el momento en el que salen al balcón hasta que Bella se marcha en busca de su padre, la conversación posterior con los criados del castillo y además incluiremos la canción *Evermore*, de la película de 2017, cantada únicamente por la Bestia.

- Escenario 5. Contextos familiares de Bella y Bestia: Como observaremos en la ficha sobre personajes de Linda Seger, el contexto del personaje es clave para construir su psicología. Por ello recopilaremos y analizaremos las escenas en las que los personajes principales se relacionen con sus familiares directos.

- Escenario 6: Lucha en el castillo: Es una escena necesaria puesto que se trata del mayor conflicto de la película. En ella se puede observar cómo se desenvuelven los personajes bajo presión.

- Escenario 7. Se rompe el encantamiento y final de los filmes. Analizaremos la culminación de la película desde la muerte de Bestia hasta el final de los dos filmes.

La elección de los escenarios se debe a que suponen un resumen de la película y de cómo se labra la relación entre los personajes que forman la narración de la película.

Centrándonos entonces en el análisis de contenido, debemos citar a Bremond porque considera que el estudio de los contenidos narrativos se puede realizar de dos modos: mediante el análisis de las técnicas de narración o mediante la investigación de las leyes del universo que se narra (1982, p. 87). Bremond recurre a Propp y a su modo de análisis del cuento para comprender las posibilidades de un relato. Nosotros también utilizamos a Propp (1985) porque establece un análisis segmentado no sólo en escenas, sino en torno a las decisiones que los personajes del cuento toman y en relación a su papel. Lo combinaremos con Genette (1989), que también expone un desglose de las posibilidades de un relato en torno a la voz de los personajes, la trama y el narrador. Combinando a Propp y Genette obtenemos del primero un buen sustento en materia de personajes y del segundo de la trama, el tiempo y el espacio. Aplicaremos las técnicas de análisis de ambos para realizar líneas del tiempo que sustenten y resalten las similitudes y diferencias de la misma escena en la película original y el remake. Propp basa sus análisis en la toma de decisiones y nosotros debemos hacer lo mismo. En *La Bella y la Bestia* de 1991 y 2017, al igual que en la gran mayoría de los filmes, unas

decisiones tomadas por personajes, llevan a consecuencias que desembocan en un gran final. Por ello seleccionaremos las decisiones y consecuencias de los escenarios elegidos en los filmes y los analizaremos teniendo en cuenta quiénes tomaron la decisión. En cuanto a Genette, tendremos en cuenta su tratamiento del tiempo en el relato, el tipo de narrador y su relación con la narración. Necesitamos sus conocimientos para proporcionar una visión completa de cómo se presenta la película.

Somos conscientes de que ambos autores centraron sus métodos en torno a obras literarias, ya fueran cuentos o novelas, y que nosotros estudiamos una película. Por ello Barthes (1977) Seger (2000) completan la investigación en el marco fílmico.

Para realizar el análisis sobre las 7 escenas, decidimos en primer lugar, crear unas fichas sobre los personajes principales y secundarios, en las cuales nos nutrimos de la obra de Seger (2000). Este libro, originalmente, está pensado para la construcción de personajes nuevos en cine y literatura, pero nosotros aplicaremos los consejos del libro a personajes que ya existen para identificar sus fortalezas y debilidades.

- En primer lugar se proponen las categorías básicas de nombre, edad y género, a las que añadimos una breve descripción física del personaje y el valor actancial de Greimas que se le atribuye.
- Contexto del personaje:
 - Periodo histórico: determinar, si es posible, el momento histórico en el que el personaje se desenvuelve.
 - Influencias culturales: observar si el personaje y su periodo histórico tienen relación, si el personaje es propio de su tiempo.
 - Lugar en el que habita: Puesto que no es lo mismo vivir en una ciudad que vivir en un pueblo, o en la calle y esta es una de las características que moldea un carácter, es necesario conocer el hábitat del personaje a analizar.
 - Profesión: parte de la personalidad de un personaje también se encuentra reflejada en la profesión que se le da, en caso de que tenga una.
- Coherencias y paradojas:
 - La esencia del personaje: Mediante la adjetivación, definir las características más llamativas del personaje analizado.

- Valores, actitudes, emociones: Relacionar acciones en las que el personaje expone sus características con la escena en la que las hace nos ayuda a observar si han sido creados de forma coherente.
- Personaje estereotipado: En primer lugar se debe contestar positiva o negativamente. Posteriormente se razona en qué puntos concretos encontramos estereotipos y en qué consisten.
- Background:
 - Marcas del pasado: Un personaje bien construido debe tener una historia previa a la que comparten con el espectador, puesto que eso le da profundidad. Si en el filme encontramos alusiones del personaje a su pasado, es un signo positivo.
- Relación con otros personajes:
 - Actitud ante el conflicto: Entre todas las formas mediante las cuales un personaje puede relacionarse con otro, nos interesa saber cómo reaccionan ante el conflicto puesto que nos encontramos en el marco de una investigación sobre el feminismo, y, por lo tanto, debemos observar cómo se trata a la mujer en momentos conflictivos y cómo estas reaccionan.

Análisis de Personajes mediante la tabla creada con el libro de Seger (2000)

- | | |
|----------------------------------|---|
| ○ <u>Nombre</u> | ○ <u>Coherencias y paradojas:</u> |
| ○ <u>Edad</u> | • La esencia del personaje |
| ○ <u>Género</u> | • Valores, actitudes, emociones: |
| ○ <u>Valor actancial</u> | • Personaje estereotipado: |
| ○ <u>Contexto del personaje:</u> | ○ <u>Background:</u> |
| • Periodo histórico | • Marcas del pasado: |
| • Influencias culturales | ○ <u>Relación con otros personajes:</u> |
| • Lugar en el que habita | • Actitud ante el conflicto: |
| • Profesión | |

Tabla 1: Sumarización de la tabla de análisis de personajes

Una vez construidos los personajes, debemos aplicar las reglas de análisis de contenido del cuento de Propp y de Genette para observar si esta historia está construida como un cuento clásico para observar qué las hace iguales a la par de qué las hace distintas. Seremos capaces de observarlo mediante la comparación de los escenarios seleccionados, como hemos introducido anteriormente.

Además, debemos señalar que Barthes (1977) nos completará la investigación en torno al tratamiento científico de las relaciones amorosas y los conceptos a utilizar en la descripción de los contenidos analizados.

Finalmente, para completar las conclusiones que obtengamos sobre el postfeminismo, hemos decidido realizar la comprobación del funcionamiento feminista de ambas películas se aplicará, además, el Test de Bedchel. Es un test de rápida aplicación, puesto que consiste en tres reglas simples:

1. Que en el filme analizado existan mujeres y estas tengan nombre.
2. Que dos de las mujeres hablen entre sí.
3. Que la conversación en cuestión no gire en torno a la figura de un hombre.

Este test nació a raíz de una tira cómica de 1985 que aplicaba “The rule”, la regla anteriormente citada. Nahuel, Rosenzvit y Muller (2016) afirman que al menos el 40% de las películas actuales fallan el test, pero consideramos que hay que tratarlo con cuidado. El test no ha sufrido actualizaciones desde los años 80 y contestar tan sólo a tres preguntas no refleja la profundidad con la que una película se construye, por lo tanto no pasar el test no implica necesariamente que la película no sea aceptable en cuanto a su participación femenina. Nos resulta incómodo el hecho de que una sola conversación sea la que puede definir el grado de fuerza de los personajes femeninos en una película. Por lo que a esta versión del test respecta, el resto de diálogos pueden ser tan machistas como se pueda si hay uno entre dos mujeres que no sea sobre un hombre. Por eso decidimos quedarnos con la aplicación extendida de Nahuel, Rosenzvit y Muller (2016) en la que:

1. Primero identificamos los personajes y los clasificamos en femeninos y masculinos, estableciendo si hay al menos dos femeninos
2. En segundo lugar observamos si hay al menos alguna conversación entre dos personajes femeninos
3. Para todas las conversaciones entre personajes femeninos, identificamos si hay o no una referencia a un hombre.

Establecen que el término conversación se da en el momento en que dos mujeres intervienen más de dos veces seguidas. Consideran además que las películas que pasan por el test pueden ser clasificadas con un valor de 0, 1, 2 o 3 según el grado de

cumplimiento del test, siendo 0 el incumplimiento de todas las premisas y 3 el cumplimiento de todas.

5. RESULTADOS³³³⁴

8.1. El remake para el público que ha crecido

La Bella y la Bestia en su versión de 1991 fue la primera película de Disney cuyo guión lo escribió una mujer. En este caso fue Linda Woolberton quien recogió el proyecto que Walt Disney siempre quiso hacer, pero nunca comenzó. La compañía Disney intentó llevar a cabo el filme con anterioridad de la mano de Phil Nibbelink y Steven E. Gordon, dos animadores de la nueva generación de la compañía. Su inspiración nace de la frase “Loneliness can change a man into a beast, and true love can change him back” (Solomon, 2017, p.34), una idea que resume el argumento de la película, pero que nunca llegó a realizarse. Esta película pretendía basarse en la versión de Cocteau, situándose en el siglo XV y teniendo una estética versallesca. Aunque la idea interesaba a los artistas, pronto se dieron cuenta de que la historia tal y como la estaban desarrollando no tendría gran aceptación entre el público estadounidense.

Linda Woolverton fue la encargada de realizar una reescritura de guión, situando la obra en el siglo XVIII, concretamente en 1709, porque consideraba que la moda de las grandes pelucas propias de Luis XIV estaba en decadencia y dejaba margen de acción a los dibujantes para crear un estilo más aceptado por el público. Todos los dibujantes

³³ Las observaciones sobre pre producción y primeros momentos del filme han sido obtenidas del libro de Tale as Old as Time. Solomon, C., (2017): *Tale as Old as Time: The art of making of Beauty and the Beast*. California, USA. Disney Editions.

³⁴ Las entrevistas que han completado los conocimientos sobre el filme de 2017 se encuentran a continuación:

- Harkings Theatre. (17 de marzo de 2017). Emma Watson talks with Harkins Behind the Screens [Archivo de vídeo] Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=1tc45FzIIGw>
- MoviemaniacsDE [moviemaniacsDE]. (21 de febrero de 2017). Beauty and the Beast - full press conference Paris (2017) – Emma Watson. [Archivo de vídeo]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=s74sIq2E7a0>
- ABC News. [ABCNews]. (11 de marzo de 2017). Cast of live-action 'Beauty and the Beast' dish on playing classic characters | ABC News.[Archivo de vídeo]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=sfp-coYCuM0>
- FilmIsNow MovieBloopers and Extras. (7 de marzo de 2017). Beauty and the Beast. World Premiere with cast interview. [Archivo de vídeo] Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=YM_0eGEZ3p4
- Totally Emma Watson. Facebook (7 de marzo de 2017). Beauty and the Beast cast live Q&A on [Archivo de vídeo] Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=4h_YIIMIUkc

recorrieron Francia y encontraron en los pequeños pueblos del Valle del Loira el lugar perfecto en el que basar el pueblo en el que Bella vivía.

En cuanto a los personajes que habitan el castillo fueron cambiando desde las primeras etapas de la película³⁵ la magia tenía un estilo más propio de Cocteau que de Disney Estudios, pero se decidió que un equipo de criados transformados en objetos del castillo proporcionaban un espacio cómico que la hasta ahora oscura y seria *Bella y la Bestia* necesitaba.

La película de animación de 1991 es un filme que tenía como target a un público infantil. Aun así, se evidencia que el público adulto también fue tenido en cuenta en contestaciones como la de Clogsworth el reloj de péndulo (Tic Toc en su versión española) a Bestia cuando le pregunta cómo compensar a Bella por curar sus heridas:

“Well, there’s the usual things... Chocolate, flowers, promises you don’t intend to keep...”

Se trata de una frase que pasa desapercibida para los niños, pero que despierta el interés en los adultos y los hace reír. Disney es consciente de que los niños van al cine acompañados de sus padres y que, al hacer la película amena para ellos, el beneficio aumenta. Este uso del humor adulto encubierto lo encontramos también en el momento en el que Lumière el candelabro y Plumette el plumero tienen abiertamente contacto físico por los pasillos del castillo. Es un comportamiento abierto en torno a las relaciones sexuales que no encontramos en Disney hasta la aparición de esta película.

Los personajes Bella y Bestia, por su parte, son también precursores de una nueva forma de la compañía Disney de mostrar el amor. Hasta ahora, las princesas se enamoraban a primera vista de un apuesto hombre que iba a su encuentro. Bella se enamora de un hombre cuya forma física es horrenda y que, además, no parece ser mucho mejor en el interior. Considerado en los primeros minutos de la película como el villano, Bestia es un príncipe malcriado, pero que poco a poco se revela como alguien con buen corazón. Su amargura, causada por su maldición por la sensación de que nunca volverá a ser humano se exterioriza en forma de crueldad e ira. Bella siempre fue bella, Bestia es horrendo, pero ninguno de los dos siente interés por el otro hasta que no

³⁵ Ejemplo de ello es Chip, el niño convertido en taza de té, era inicialmente una caja de música y apenas tenía líneas. Cuando se diseñó la estrecha relación madre hijo entre Mrs. Potts y Chip, se comprendió que la dulzura infantil de Chip enriquecía los primeros momentos de relación entre Bella y Bestia.

se conocen y los puntos que tienen en común les hacen especiales. Pasar tiempo juntos en la nieve, cenar o leer libros construye una relación. Puede considerarse que esta es la primera vez que Disney construye las relaciones amorosas de forma paulatina y madura. Y es que Bella podría haber elegido a Gastón, el hombre guapo y exitoso en su aldea, que además se muestra más que interesado en su belleza, hasta el punto de pedirle matrimonio, pero ella sabe que no tienen nada en común y no desea pasar su vida en ese pequeño espacio de Francia que ya conoce.

La Bella y la Bestia fue la primera película de animación nominada a mejor película en los Óscars en la época en la que aún no existía una categoría para las películas animadas, lo que es símbolo de su aceptación entre el público adulto. Al rehacer la película veinticinco años después, esta vez con personajes de carne y hueso había que tener en cuenta que las personas que fueron al cine a ver la primera versión se encontraban ahora en la adultez y esto actuaba a la vez a modo de beneficio y hándicap. Por ello, realizar lo que Casetti (1994) llamaba *ajustes* se convierte en una necesidad para que el filme funcione de nuevo, teniendo en cuenta que su público había cambiado.

8.1.1. La música

La banda sonora de *La Bella y la Bestia* (1991) fue compuesta por Howard Ashman como letrista y Alan Menken a cargo de la música. Ashman murió el mismo año en el que la película se estrenó, pero sus letras en *La Bella y la Bestia*, *la Sirenita* o *Aladdin* llevarían su huella, un estilo entre el cine clásico y los musicales modernos³⁶. Tanto Menken como Ashman trabajaron juntos en la producción de musicales de Broadway y es ese estilo el que transmiten en las películas de animación de principios de los años noventa.

Las canciones actúan como separadores entre escenas, pero no son únicamente eso, poseen y aportan contenido. Dos ejemplos de ello, entre muchos otros, podrían ser la canción de *Belle*, en la que se presenta al personaje de Bella de dos formas: por parte de los aldeanos es una chica extraña, mientras que ella se define a sí misma en la misma canción como alguien que quiere más de lo que tiene. En *Something there*, los dos protagonistas ponen palabras a la confusión que les crea el cambio de opinión que sufren el uno por el otro.

³⁶ Afirmación extraída del análisis de los contenidos extras del DVD de *La Bella y la Bestia*, 2017.

Por otro lado, se trata de canciones que forman parte del imaginario colectivo desde hace más de dos décadas, por lo que resultan conocidas para muchos y, por lo tanto, debían ser tenidas en cuenta como un significativo más en la producción de la película³⁷.

Durante los primeros momentos de producción, y teniendo en cuenta los precedentes de Disney en *Life Action Movies*, se tomó la decisión de no incluir las canciones en la nueva *Bella y la Bestia*, pero finalmente la idea se desechó. Se tornaba complejo presentar a Bella como la joven inadaptada y adicta a la lectura, o comenzar a forjar su amistad con los habitantes del castillo sin música, además de que la icónica escena del baile no tendría cabida. Finalmente, se construye el filme de forma distinta a sus predecesores y se incluye la banda sonora, añadiendo además tres canciones nuevas llamadas *How does a moment last forever*, *Days in the Sun* y *Evermore* las cuales tienen de nuevo como productor a Alan Menken.

La Bella y la Bestia 1991	La Bella y la Bestia 2017
1. Belle	1. Belle
2. Belle (reprise)	2. <i>How does a moment last forever</i>
3. Gastón	3. Belle (reprise)
4. <i>Gastón (reprise)</i>	4. Gastón
5. Be Our Guest	5. Be Our Guest
6. Something There	6. <i>Days in the sun</i>
7. Beauty and the Beast	7. Something There
8. The Mob Song	8. <i>How does a moment last forever (Belle)</i>
9. Beauty and the Beast (reprise)	9. Beauty and the Beast
	10. <i>Evermore</i>
	11. The Mob Song
	12. Beauty and the Beast (reprise)

Tabla 2: Canciones de *La Bella y la Bestia* de 1991 y 2017. En rojo, canciones eliminadas. En verde, canciones añadidas.

En vez de eliminar las canciones, se añadieron tres que aportaban más contenido a la trama, causando el mismo efecto que las canciones conocidas de la película de 1991, y se elimina el *reprise* (cuya traducción literal significa vuelta, es decir, la repetición de la

³⁷ Existen, por supuesto, excepciones. Ewan McGregor, el actor que encarna a Lumière en la *Life Action Movie*, admitió en los ensayos que nunca había escuchado *Be Our Guest*, canción principal de su personaje, hasta que tuvo que trabajar en ella.

melodía con una letra distinta) de la canción de Gastón. A modo de resumen, podríamos decir que *How does a moment last forever* refleja la añoranza de Maurice, el padre de Bella, al recordar a su mujer mientras trabaja; *Days in the sun*, también melancólica, nos enseña cómo creció Bestia y cómo el resto de habitantes del castillo recuerdan los días en los que el sol bañaba el castillo; la más importante de todas, *Evermore*, es la canción monólogo de Bestia tras dejar marchar a Bella. Se trata de canciones que aportan musicalidad, pero su importancia reside en que hacen que proporcionan información sobre el carácter de los personajes que las cantan, información que no se tendría de no ser por esas canciones.

En cuanto al resto de canciones, las propias de 1991, sufrieron cambios en la melodía y se adaptaron a las voces de los actores que las interpretaron. Ejemplo de ello es *Gastón*, que al ser cantada principalmente por Josh Gad, cuya voz es algo más teatral que la de su predecesor en el papel de voz de Lefou, el compañero de Gastón, adquiere mayor complejidad musical.

8.1.2. La tecnología

La tecnología juega un papel fundamental en la elaboración de la película de *La Bella y la Bestia* de 1991. Recordemos que durante la producción de la película se completa la compra de Pixar por parte de Disney, y eso propicia el uso de la tecnología CAPS (*Computer Animations Production System*), creada por Steve Jobs, George Lucas y un equipo de informáticos. Esta tecnología proporciona a *La Bella y la Bestia* la conocida escena del salón de baile, en la que suena *Beauty and the Beast* y en la que, por fin, los personajes son capaces de mostrar su cercanía y agrado el uno por el otro.

Pero, aunque en el caso de *La Bella y la Bestia* existan los avances tecnológicos desde su primera versión, dentro de las características de los remakes encontramos el uso de la tecnología como agente que propicia su creación, y en este caso es una regla que se cumple.

El cambio más llamativo y complejo es la creación de Bestia, pues pasar de un dibujo conocido a un personaje de actitud humana y complejidad semi-animal debió de ser un reto. La bestia de 2017 está creada mediante la técnica de “*mo-cap*”, *motion capture*. Para que los movimientos fueran lo más reales posibles y no se perdiera la conexión entre los personajes mediante una creación meramente digital, Dan Stevens, el actor que interpreta a Bestia, llevaba en todas sus escenas un traje que captura el movimiento, del

tamaño de Bestia. Con él grababa las escenas con Bella, pero además, realizaba un segundo proceso de grabación en el que todos los puntos de captura de movimiento se centraban en su rostro, a causa de la necesidad de crear realismo en el rostro de una bestia que se comunica y que debe transmitir sus sentimientos mediante el gesto en una conversación.

Por supuesto, la película tiene detalles que también reflejan la actualización de las técnicas del cine, como son la grabación completa de la banda sonora o la creación de todos los personajes secundarios de la película. Desde Ms Potts hasta el perrito del castillo, todos los objetos vivos se encuentran menos caricaturizados y, realmente, aparentan ser objetos.



Figura 1: Dan Stevens junto a Emma Watson rodando la escena del baile enfundado en su traje de motion capture. (2017)

En términos de producción esta película hace confluír una producción clásica con las tecnologías de última generación. Los sets se construyeron casi en su totalidad, incluyendo muebles y complementos. Las escenas de bailes grupales no contenían personajes hechos digitalmente, se trataba de personas reales bailando al unísono. Frente a esto, encontramos que se crearon gestos y emociones en caras moldeadas por ordenador, que pertenecían a objetos y a un monstruo.

5.2.3. La estética

Otra de las características que tienen los remakes es que tienen que mantener escenas y gestos icónicos, pero a la vez realizar cambios superfluos para que la imagen parezca a la par distinta e igual. Encontramos muchos casos de esta índole en la relación de los Escenarios de ambos filmes.

- El Escenario 1 contempla la maldición de Bestia desde dos perspectivas. En la película de 1991 Frank Lloyds Wright creó los diseños de las icónicas vidrieras que explican la maldición de Bestia, una construcción visual separada completamente del resto de la película, exceptuando la vidriera final en la que aparecen Bella y Bestia. Es una narración estática compuesta de 13 vidrieras que narran cómo el príncipe rechaza a la hechicera y es maldecido en consecuencia. Por otro lado, en 2017 la película ambienta el Escenario 1 en torno a una imagen del rococó clásico francés. Hay primeros planos del príncipe maquillándose de blanco, posteriormente baila con varias princesas que se encuentran en el castillo para su divertimento y es interrumpido por la hechicera.

La transformación de la hechicera es un buen ejemplo de como dos escenas pueden parecerse y a la vez ser radicalmente distintas entre si, pues la construcción es la misma: el príncipe ruega perdón a la hermosa hechicera de rodillas, mientras ella, flotando frente a él y rodeada de luz, se transforma. Visualmente, se asemejan, pero a la vez sus diferencias son evidentes.



Figura 2: El príncipe muestra su arrepentimiento a la hechicera. (1991)



Figura 3: El príncipe muestra su arrepentimiento a la hechicera. (2017)

- Bella y Bestia acercan posturas en la versión de 1991 mediante una serie de escenas en las que se les muestra comiendo juntos o disfrutando de la nieve durante un día de sol. Estas escenas son necesarias para el correcto desarrollo del vínculo que une a los dos protagonistas y se repiten en ambos filmes con poca diferencia. Encontramos que los libros tienen más peso en la relación entre ambos, pero en esencia la estructura es parecida. Por su parte, la escena en la que ambos personajes juegan en la nieve sí sufre cambios, añadiendo humor a la ecuación cuando Bella lanza una bola de nieve a Bestia y Bestia responde con una bola mayor que hace que Bella caiga al suelo. Son las pequeñas diferencias en el argumento las que aportan credibilidad y profundidad a la relación entre dos personajes que todos conocen como animados, pero que ahora ya no lo son.
- En de la escena de baile observamos que se presta más atención a la creación del icónico vestido (a sabiendas de su importancia para quienes conocen la versión de 1991) mediante añadidos de oro, la escena mantiene la bajada por las escaleras y el baile al son de *Beauty and the Beast*, puesto que hay escenas que deben mantenerse tal y como son para no pecar de demasiado innovadores en la creación de un remake.

5.1.4. La serialidad

Tal y como apuntan Balló y Pérez (2005), en ocasiones existe una especie de pacto entre emisores y receptores que propicia que una historia que funciona sea repetida hasta la saciedad. Hemos visto ejemplos de la repetición del cuento *La Bella y la Bestia* desde su versión más conocida de Leprince de Beaumont, siempre con pequeños matices que hacían a la historia algo distinta. El caso de la *Life Action Movie* de Disney no puede ser menos, pero además contiene un concepto interesante que forma parte de esa la serialidad de Balló y Pérez: las correcciones de guión, propias de esa retroalimentación pactada con el espectador.

La Bella y la Bestia de 1991 ha sido visionada por muchos adultos más incluso de lo que habrían ellos habrían deseado, pues los niños tienden a consumir contenidos audiovisuales en bucle. Eso lleva a que las pequeñas incongruencias que pasan desapercibidas en el contenido hayan formado parte de internet desde que existen las listas de datos curiosos en las revistas online. Pondremos varios ejemplos:

- Una de las grandes incógnitas sobre el filme animado ha sido siempre la cercanía física entre la aldea y el castillo de Bestia y lo que ello conlleva. Si tan cercanos

están, resulta extraño que nadie sepa de su existencia. Teniendo un castillo tan cerca, probablemente muchos de los criados vivieran o visitaran con frecuencia la aldea. Además, se desconoce el tiempo que Bestia sufre la maldición, pero debió de ser lo suficiente para hacer que alguien pierda la esperanza como Bestia hizo. En el nuevo filme, tras finalizar la introducción del Escenario 1, la narradora (cuya voz es de la propia Hechicera) explica que el hechizo afectó al pueblo, haciéndoles olvidar la existencia de todos los que habitaban en el castillo durante los diez años que llevaban congelados. El caso con el que se explica el olvido es mediante la figura de Monsieur Jean, un hombre olvidadizo, dueño de la taberna del pueblo con el que Bella habla durante el Escenario 2. Al deshacerse la maldición, se explica su problema: Jean olvida las cosas porque ha olvidado las cosas más importantes de su vida: Su mujer y su hijo, que son Ms Potts y Chip, habitantes del castillo.

- En la pausa musical que hay entre la primera y la segunda estrofa de la canción *Belle* (1991) encontramos que Bella entra a una librería a devolver un libro y el librero, asombrado porque ya se lo haya acabado y no sea la primera vez que se lo lee, se lo acaba regalando. Es interesante, en primer lugar, que exista una librería de ese tamaño en una pequeña aldea de Francia que considera extravagante a una mujer que pasea con libros. Además, los libros tenían un alto precio en la época en la que se ambienta la historia pero el librero presta a Bella sus productos de forma habitual, en vez de instarla a comprarlos. El caso de la película de 2017 también ocurre durante la pausa de *Belle*, y esta vez no tenemos librero, sino un párroco llamado Père Robert. Él es el encargado de prestar a Bella los libros de su pequeña biblioteca y Bella no parece pretender quedárselos, sino que continuaría pidiéndolos prestados a la persona que comprende su afán por la lectura y la única con la que consigue comentarlos hasta ahora. El párroco pregunta a Bella a dónde ha viajado esa semana, refiriéndose a ella con el apodo de “*the only bookworm in town*”, la única adicta a la lectura del pueblo. Ella le habla de su viaje literario a dos ciudades al norte de Italia y pregunta rápidamente por otros lugares que visitar, es decir, nuevas lecturas. Père Robert no tiene nuevos libros, así que ella escoge uno de los conocidos de su colección, que es notablemente más pequeña que la del librero de la versión de 1991. Además, argumentalmente tiene más sentido que sea un párroco el que posea libros en una aldea que la existencia de una librería.



Figura 4: Bella en la librería (1991)



Figura 5: Bella consultando la biblioteca de Père Robert (2017)

- En torno a la maldición de Bestia en 1991 encontramos varias incógnitas. En primer lugar, se trata de un príncipe con un gran número de criados, pero es él quien abre la puerta de su propio castillo en vez de tener un ama de llaves, y es ahí cuando se encuentra con la anciana que resulta ser una hechicera. En la versión de 2017 la maldición tiene lugar en un salón de baile y no se da la escena de la puerta, por su falta de verosimilitud. Por otro lado, ¿por qué a causa de un príncipe déspota, todo un castillo sufre una maldición? ¿No debería haber sufrido dicha maldición sólo Bestia y no las personas que sufrían su mal carácter? Es una pregunta que obtiene respuesta antes de la canción *Days in the Sun*, en la que Bella plantea esa misma pregunta a Ms Potts y esta le cuenta cómo Bestia fue un niño dulce que su padre decidió moldear a su imagen y semejanza y convirtió en el joven príncipe autoritario que se presenta en el filme. La tetera hace comprender a Bella que, a veces, son tan culpables las personas déspotas como los que consienten su actitud y que, por esa razón, los criados merecen la maldición.



Figura 6: Ms Potts conversando con Bella sobre el pasado. (2017)

- En la escena en la que Bella se escapa del castillo con su caballo y Bestia la protege de una jauría de lobos, Bestia resulta herido en ambas películas. La reacción de Bella en ambos casos es, tras un momento de reflexión, es llevara la bestia herida de vuelta a su castillo en vez de abandonarlo a su suerte en la nieve aun sabiendo que eso significa renunciar a su libertad, probablemente para siempre. Pero hay un detalle que se nos escapa en la versión de 1991. ¿Cómo es Bella capaz de levantar a una Bestia que dobla o triplica su peso y montarla en su caballo? En 2017 solucionan este hueco argumental mediante la petición de Bella de que le ayude a llevarlo a casa poniéndose de pie, puesto que sabe que ella no puede cargar con él.



Figura 7: Bella pidiendo ayuda a Bestia en la nieve. (2017)

- Finalmente, nos centraremos en el personaje de Lumière y dos características sobre su construcción identitaria. Lumière es un personaje inteligente que maquina alrededor de Bella y Bestia para, poco a poco, hacer que se sientan interesados el uno por el otro y que, además, tiene una relación con Plumette (física en el caso de 1991 y amorosa en 2017). Cuando Bella es trasladada a su habitación y rechaza ir a cenar con Bestia, lo que en sí, es un hecho radicalmente contrario a cualquier otra versión del cuento realizada hasta ahora, Lumière decide organizar una cena con espectáculo para Bella, en ambas películas. Llama la atención que Lumière sea tan osado y, en contra de las ordenes de su señor, divierta a la prisionera del castillo. Comprendemos que la razón es que desea hacer que Bella se sienta cómoda en un espacio extraño, pero, aun así, es peligroso. En la versión de 2017, Lumière también monta una cena con espectáculo para Bella, pero no desobedece a su señor. Bella no prueba la comida en ningún punto de la canción *Be Our Guest*, y los personajes utilizan la actuación y la música para entretenerla sin dejar que pruebe bocado. Por otro lado, ya decíamos que Lumière y Plumette tienen una relación. En el caso de la película de 1991 encontramos que un candelabro y un plumero son capaces de llegar a un punto físico sin que la segunda salga ardiendo. En la versión de 2017 dulcifican su relación y añaden a la ecuación el hecho de que Plumette y Lumière no son capaces de tocarse porque las plumas de Plumette arderían. Es a la par un buen uso del amor contenido (propio de Genette) , en el que no se puede tocar al ser amado, y un aumento de la coherencia argumental en torno a dos personajes fantásticos.



Figura 8: Bella probando una tarta durante la canción *Be Our Guest*. (1991)



Figura 9: Bella viendo como apartan su *fillet mignon* en la mesa durante la canción *Be Our Guest*. (2017)

Existen, por supuesto, otros cambios en la película, pero hemos decidido destacar estos porque surgen a causa de partes del filme de 1991 que podían narrarse de forma más efectiva, no son cambios relacionados con las características de la personalidad de los personajes. Esos casos se encuentran explicados en los próximos epígrafes.

5.2. Bella, la heroína que lee

Bella es un personaje que rompió barreras y consiguió que Disney presentara a una joven que es madura para su edad, pero que no quiere crecer demasiado rápido. Con 17 años de edad, la Bella animada es una joven instruida, hija de un inventor y amante de la lectura. Pero sus aficiones no impiden que cumpla con sus tareas, puesto que la vemos acudiendo a comprar al pueblo o alimentando a las gallinas. Al igual que en sus predecesoras, es conocida en la zona por su belleza, pero en el caso de la versión de Disney, la joven es una inadaptada a la que no comprenden por su enorme interés por los libros, que siempre la acompañan. Esta situación provoca que sea una atracción para el pueblo, pero que la única relación que encontremos con ellos es con el librero local.

Estéticamente, se trata de una joven de ojos castaños y un largo pelo del mismo color, que suele llevar recogido en una coleta baja. Su complexión es delgada y su gesto amable. Durante la película, Bella cambia su vestuario en cuatro ocasiones, cosa que no suele ocurrir con las princesas clásicas. Comienza el filme con el conocido vestido azul, camisa blanca y zapatos de bailarina, prosiguiendo con un vestido más largo, verde y de apariencia más sofisticada, con el que Bestia le enseña la biblioteca del castillo. En la escena de la nieve lleva un vestido de manga corta rosa que acompaña con una capa roja

y que es el mismo que lleva en las escenas cotidianas con Bestia. Finalmente, para el baile lleva un vestido amarillo de vuelo y un peinado distinto al del resto de la película.

Lo más llamativo sobre Bella es su rebeldía. Al comienzo del filme, Bella es sólo una joven que nunca deja de leer, pero en sus palabras se intuye que la rutina de su pueblo no es suficiente para ella.

“Little town, it’s a quiet village, everyday like the one before

Little town for a little people, waking up to say...”

Bella no encuentra su lugar en su pueblo y su pueblo no considera que sea enteramente parte de él. En su relación con su padre es dulce y atenta, siempre a su disposición, aunque Maurice sea algo caótico. Es interesante que el padre se preocupe por ella y pregunte si tiene interés por el hombre guapo que la corteja, Gastón. Ella es capaz de responder de forma sincera sobre su opinión de Gastón, afirmando desde el principio que no es su tipo de hombre y que la belleza no lo es todo.

Es en su relación con Bestia en la que vemos el carácter de Bella con más claridad. Muestra valentía en numerosas ocasiones, desde el momento en el que decide enfrentarse a un monstruo desconocido, hasta cuando le planta cara a Bestia y le pide que controle su genio o lucha contra los lobos. También desinteresada, al decidir quedarse en el castillo en lugar de su padre. Se observa su curiosidad cuando explora el ala oeste del castillo y su capacidad de cambiar de opinión en torno a la figura de Bestia. Y este es un punto interesante, pues durante el Escenario 3 y la canción *Something There*, Bella es capaz de analizar lo que ella pensaba de Bestia en contraposición a lo que ve ahora y sentir intriga sobre su cambio de opinión. Esto nos hace pensar que se trata de un personaje con capacidad de autoanálisis, una cualidad que se sale de la regla propia de Disney, en la que una mujer es dulce, buena y sonriente.

Por su parte, la Bella de 2017 es una versión más compleja que su predecesora, como expondremos a continuación. Físicamente, la actriz Emma Watson encaja en la descripción física de su homónima. En el filme, lleva su pelo castaño recogido en una cola baja, tiene los ojos castaños y una figura delgada similar. Ella tiene, además, pecas en la cara, que es un rasgo físico que no comparte con la Bella animada, cuya tez es blanca y lisa.



Figura 10: de izquierda a derecha encontramos a Bella en su aldea (1991), Bella en su aldea (2017), Bella en la colina (2017) y Bella en el castillo (2017)



Figura 11: Bella (1991 y 2017) en la nieve



Figura 12: Bella (1991 y 2017) antes de comenzar el baile con el vestido amarillo.

En cuanto a su ropa, sigue la regla que ya establecimos con los remakes: es similar, mantiene la estética ya conocida por el filme anterior, pero a la vez es distinta. En el vestido azul se observa que se añaden una serie de bolsillos en tonos rojizos y con patrones floreados en los que Bella guarda la barra de pan que compra y que también se utilizan para guardar libros. Además, en la versión animada, se observa que bella, si lleva enaguas, son en forma de falda. En cuanto a la Bella de la *Life Action Movie*, se trata de unas en forma de pantalón. El cambio se debe, probablemente a la misma razón por la que los zapatos de bailarina se sustituyen por unas botas. Esta Bella no está tan construida en torno a su belleza, sino que han querido darle un toque práctico y realista. Se trata de una joven que monta a caballo, trabaja en su huerto, corre por el campo. Cuando pasea por su pueblo, suele ir leyendo, pero a la vez debe atender a sus tareas. Por ello, necesita bolsillos en vez de una cesta, para poder tener el libro en las manos, necesita zapatos fuertes para aguantar su ajetreada vida y necesita, además, que su vestido se pueda recoger, para que no interrumpa sus labores.

En el propio vestido encontramos además añadidos de chaquetas para evidenciar el paso del tiempo a la vez que, evidentemente, proporcionar calor a un personaje que recorre un pueblo de Francia, con un clima cambiante. En la Ilustración 11 encontramos los distintos cambios del vestido azul, siendo además visible la similitud entre el modo en el que se dibujó el pueblo y el propio set de la película.

En cuanto al estilismo en torno al vestido de la nieve, la similitud es mayor. Aunque los vestidos de Bella en su versión animada tienen colores lisos y en la versión de carne y hueso se juega con las texturas, lo que nos resulta interesante en esta investigación es que a la estética se le añadan funcionalidades que encajan con el carácter del personaje. Por ello, los cambios del vestido amarillo también resultan interesantes. Se renuncia a gran parte del vuelo del vestido para darle ligereza mediante capas de seda que se mueven al bailar. Eso ayuda a darle agilidad visual a la escena en la que los dos personajes principales se encuentran físicamente más cerca. Para mostrar el vestido, además, se construye toda una escena a su alrededor, en la que se le añaden apliques de flores en oro y se realizan primeros planos en torno a los complementos en el cuello, la oreja y el pelo. En el escenario 6, Bella viste tan sólo una camisola con bordados que, en teoría, sería su ropa interior, al encontrarse debajo del vestido amarillo. Es más ligero y ayuda a su movilidad en su camino de vuelta al castillo para salvar a Bestia de Gastón. Además, desaparece el vestido con el que Bella descubre la biblioteca, pero, en la

escena final, en vez de vestir de nuevo su traje amarillo la joven portará un nuevo traje blanco con bordados de flores silvestres. Como Doane (1982) afirmaba, paulatinamente puede darse la situación en la que la estética correctamente elaborada no sea enemiga del feminismo. Pero, lo más llamativo de Bella es el giro que se ha realizado en la construcción de su carácter. Encontramos cambios, pero también fidelidad a su esencia:

- Mientras que en el filme de 1991 Bella era la hija de un inventor, en esta película Maurice construye cajas de música (un guiño a los primeros momentos de la película de animación y a Chip) y es Bella la que resulta ser una inventora ahora. Para poder continuar su lectura a la vez que completa sus tareas, ella crea una lavadora rústica en la que la tracción animal hace girar un torno que provoca que una barrica de vino que contiene el jabón y la ropa gire sobre si misma dentro de una fuente.
- Justo después de haber inventado la lavadora, Bella insta a una de las niñas del pueblo a que se una a ella, y le enseña a leer. El profesor del pueblo le increpa por enseñar a “otra” niña a leer y poco después, toda su colada acaba en el barro. Bella intenta cambiar el mundo que le rodea, intenta mejorar la vida de las niñas de su pueblo, pero lo único que consigue es parecer aún más extraña.
- Bella es más honesta ahora. Gastón sigue pretendiendo a Bella en torno a su propia imagen, pero ahora además utiliza el chantaje y afirma que si su padre muere, ella acabará en la calle. Bella es tajante y, cerrando la puerta (no sin dificultad) a Gastón, le dice *“I’m never going to marry you, Gaston”* en vez de su contestación de 1991, más sarcástica, en la que dice *“I don’t deserve you”*
- Bella sabe exactamente quién es ella. Al afirmar *“I may be a farmer, but I am not simple”*, intenta hacer comprender a Gastón que, aunque viven en el mismo lugar, son personas distintas.
- Es una mujer que sigue siendo valiente, pero además ahora es luchadora. Decide quedarse atrapada en el castillo, pero no asume su nueva realidad como la joven animada. En cuanto es trasladada a su habitación, intenta escaparse mediante la conocida técnica de anudar telas para hacer una cuerda y poder huir por la ventana.
- Además, sigue plantando cara a su captor, esta vez ocurre en más ocasiones que en la película de 1991. Ante una Bestia que le invita a cenar con él, ella responde *“You’re taking me as your prisoner and now you want to have dinner with me? Are you insane?”* añadiendo, tras un momento de conversación acalorada, *“I’ll starve*

before I ever eat with you". Se enfrenta a su captor, del cual no sabe nada exceptuando que es una bestia y lo vuelve a hacer varias veces más a lo largo de la película.

- En esa misma habitación en la que Bella discute por primera vez con Bestia, debemos subrayar otra situación que nos ayuda a conocer a la joven francesa. Su armario, Madame Garderobe, intenta vestirla como una princesa, llena de pomposidad. Es interesante como Bella, en un primerísimo plano de su cara, dice con gesto de extrañeza y rechazo "*But I am not a princess*". Esta nueva Bella no es una princesa, no es su deseo parecerlo. Se encuentra cómoda con quien es, aunque sea una incomprendida.
- Bella piensa rápido, toma decisiones importantes en pocos segundos. Al descubrir que su padre va a ser internado en un psiquiátrico, se deshace del elegante vestido amarillo cuando sabe que va a ralentizarla en su vuelta a casa a lomos de su caballo. Utiliza el gancho que sujeta el adorno de su pelo para liberarse de la celda y salvar a Bestia. En el Escenario 6, Bella roba a Gastón las flechas de su bolsa y las rompe, protegiendo a Bestia.

Esta figura de mujer valiente, divertida y osada conecta con el espíritu del *Girl Power*. Una estética cuidada no está reñida con esta rama del postfeminismo, en el que la feminidad se utiliza como una forma más de empoderamiento. Bella viste en cada momento como desea. En su hogar, su ropa es cómoda y útil, el cambio de las bailarinas a las botas implica reflexión sobre la ejecución de su personaje. Mencionaremos de nuevo la escena en la que se monta en el caballo y lanza el vestido amarillo, porque muestra a Bella como la heroína de esta historia, la mujer que se mancha las manos, que sí, tiene gran belleza física, pero no se encierra y limita en ella. En su Viaje del Héroe personal, Bella comienza siendo una joven con ansias de aprender y viajar, que se siente limitada por el espacio físico en el que vive. Su valentía la lleva a ponerse en el lugar de su padre ante una condena de por vida y es su carácter y no su belleza lo que hace de esa condena una salvación. Compartir pasiones con Bestia, aprender de él al igual que él aprende de ella es la forma en la que Bella crece y decide quién quiere ser en la vida. Y es que, como vimos en el postfeminismo, en la igualdad siempre debe haber lugar para el hombre y esta historia muestra que el diálogo y la comprensión hacen que dos personas aparentemente dispares se den cuenta de que en realidad no lo son. Y eso es otro de los grandes puntos de unión entre *La Bella y la Bestia* y el *Girl Power*. Bella y

Bestia construyen una amistad, una convivencia, y acaban enamorados. En esta nueva película se ahonda más en el nexo de unión entre Bella y Bestia y cómo ambos se comprenden y discuten más como amigos que como una pareja de amantes.

Haremos también una breve mención al *Chick Lit*, puesto que encontramos una conexión entre la construcción de las novelas y películas de este estilo y la que a nosotros nos incumbe. La mujer es la protagonista en este estilo, que también se dirigen a un público femenino. Dos hombres están junto a ella, ambos atractivos, pero uno no le conviene en absoluto y el otro se construye personificando a la idea del hombre ideal, pero ideal concretamente para la protagonista. Bella, Gastón y Bestia podrían ser un trío clásico del *Chick Lit* de no ser porque Bella nunca considera que Gastón sea interesante. Aunque reconoce su atractivo, este personaje supera el *Chick Lit* al no encontrarse indecisa en ningún momento entre dos hombres (como si pasaba, por ejemplo, en la película de Cocteau) y no sentirse físicamente atraída por Gastón. Lo que sí que comparte con el *Chick Lit* es el uso del humor como medio de transmisión de ideas más profundas. Lo observaremos en torno al epígrafe 5 y 6 de los resultados de la investigación.

Finalmente, debemos mencionar que las similitudes entre Bella y la actriz que le ha dado vida, Emma Watson, son sustanciales. Emma Watson ha sido considerada un ícono feminista desde sus inicios en el cine con la saga Harry Potter, en la que es Hermione, la chica de un trío de estudiantes de una escuela de magia. Hermione proporciona soluciones rápidas a las problemáticas que deben resolver durante ocho filmes, y lo hace mediante los recursos aprendidos en los libros. De Emma destacaremos dos grandes cuestiones. *HeForShe*, su campaña mundial por un feminismo igual, en el que hombres y mujeres trabajan mano a mano y *Our Shared Shelf*, una campaña por redes sociales que fomenta la las lecturas feministas. Con los dos proyectos somos capaces de comprender como Watson siente una conexión con Bella, la mujer que no es princesa, no quiere serlo y cuyos libros son los que la construyen como persona. Esta joven, aunque físicamente agraciada, evoluciona en la pantalla para que, conforme pasan los minutos, no resulte interesante su belleza, sino su carácter. Es un personaje que supera las críticas de Laura Mulvey y quiénes la siguen en torno a la mujer en la gran pantalla, una mujer que sólo sirve para ser vista y que amolda su carácter en torno a la complacencia del espectador. Bella es cabezota, replica

y no asume las críticas con facilidad, no es perfecta, no es una de las mujeres de Hitchcock.

5.3. Una Bestia que habla de sus sentimientos

La construcción de Bestia ha sido distinta en los filmes, fueran de Disney o no. En el caso de la película de Cocteau, se observa a un príncipe que es castigado al nacer por los errores de sus padres. Esta Bestia es, además, más animal que las de Disney. Sus instintos le llevan a cazar y la primera vez que Bella le toca es en la cabeza, al acariciarlo como a una mascota.

En Disney, construyen a Bestia desde la perspectiva humana con la idea de mostrar a un hombre que ha perdido la esperanza, pero que a la vez no piensa rendirse y, por eso, protege con ferocidad la rosa que le convirtió en animal. El lenguaje físico de Bestia está lleno de fuerza, en parte por su tamaño y apariencia, en parte también por su estado psicológico. A la vez, provoca sentimientos positivos mediante su apariencia caricaturesca y sus reacciones exageradas. Podemos observar que desde los primeros bocetos de la película, se pretendía que Bestia pareciera amigable incluso en momentos en los que mostrara su mal carácter, porque si no, ¿cómo iba a resultar creíble que Bella se enamorara de él?



Figura 13: Bestia acusando a Bella de estar "siendo difícil" en los primeros *storylines*. Imágenes obtenidas del libro *Tale As Old as Time*, (2017) p.70.

Bestia se comporta como un animal en numerosas ocasiones, como en su trifulca con los lobos para proteger a Bella, cuando camina a cuatro patas esperando que baje a cenar o en su reacción al ver a Bella cerca de la rosa. Ha asumido su destino, cree que nunca va a cambiar.

Se construye su imagen mediante la propia de animales reales. Lleva la melena de un león, la cabeza y barbilla se extraen de un búfalo, los colmillos y hocico son de un jabalí, el torso de un gorila y las patas y cola de un lobo. Sus gesticulaciones humanas se consiguen mediante sutiles cambios en las cejas, y los colmillos, es una animación compleja.

En el caso de la creación de Bestia en la *Life Action Movie*, el actor Dan Stevens tuvo un doble trabajo. En primer lugar, como ya comentamos en la cuestión del remake, Dan debía caminar con un traje de *mo-cap* y actuar con Emma Watson. Se decide evitar la creación del personaje completamente por ordenador porque buscan reacciones reales entre ellos. Una vez rodadas las escenas con Emma, Dan tuvo que volver a rodar todas sus líneas con puntos de captura de movimiento, pero esta vez sólo en su cara. Así cada gesto en la actuación queda recogido y se puede reflejar en su Bestia.



Figura 14: Dan Stevens actuando con la técnica de captura de movimiento. (2017)

La bestia de la película de 2017 es más hombre atormentado que el anterior. En primer lugar, su introducción al principio del filme le presenta como un joven mujeriego que disfruta de las princesas que le rodean, cosa que no había ocurrido con el anterior. Sus

bailes son conocidos por ser esplendorosos y él es presumido. En la escena se e maquilla de blanco, se pone un traje con bordados en oro y baila con todas las princesas que puede hasta que la anciana entra en escena. Esta vez, mediante un primer plano del príncipe, si somos conscientes de su rechazo hacia la mujer que pide cobijo y su terror cuando esta se transforma. La escena pretende crear en el espectador una primera sensación de rechazo hacia la Bestia, intensificada porque la historia ya se conoce y el espectador parte con una opinión sobre el personaje fundada en la película animada. Posteriormente veremos que incluso rechaza que Bella pueda ser la mujer que rompa su encantamiento por ser una campesina y no una princesa.

Pero creemos que esta bestia es más hombre porque se pierden casi todos los gestos animales en él. Está menos encorvado, no camina a cuatro patas y, aunque sí lucha contra los lobos y sí ruge a Bella cuando se acerca a la rosa, los cambios son sustanciales. El aporte sobre su pasado y su construcción como persona, que observaremos con detenimiento en el epígrafe 7, también contribuyen a la comprensión del comportamiento de Bestia con los demás. Sigue siendo un hombre arisco, pero ahora se atreve a bromear y a hablar de sus sentimientos. Pide afecto a Bella en el balcón, comenta su soledad con ella y no tiene miedo a la vulnerabilidad. Es un hombre que, al enamorarse, lee novelas de amor y que trata a Bella como una igual, porque así la considera. Esto se trata, en realidad, del concepto de “perdida de masculinidad” que introdujimos en los comienzos de la investigación, que nos enseña que Bestia va abandonando su autoritarismo conforme va creciendo como persona junto a Bella, cuando se tratan como iguales.

Un punto clave en la muestra de vulnerabilidad de este personaje es el hecho de que se le cree una canción en torno a la pérdida del ser amado. En el Escenario 4 sobre la canción *Evermore* parece encontrarse enfrentada al modelo clásico de despedida del ser amado, en el que el hombre marcha a caballo y la mujer, sintiendo su ausencia incluso antes de perderle de vista, mira por la ventana con desazón. En este caso es Bella la que abandona el castillo a caballo en busca de su padre y, mientras canta sobre sus sentimientos (y no sobre la belleza de la mujer que le deja) sube a la torre más alta del castillo para poder verla un poco más. Y es allí donde se queda esperándola hasta que la lucha del castillo comienza. *Evermore* representa vulnerabilidad humana personificada en un hombre, algo poco común en la factoría Disney y propio del postfeminismo, en el que los seres humanos se tratan como lo que son, seres humanos, no hombres o mujeres.

5.4. Gastón, el villano: de caricatura a “psicópata”

Gastón también sufre variaciones en su construcción. En el libro de Solomon se explica que en los primeros momentos de la elaboración de la película animada era un personaje mucho más caricaturizado, en la línea de Lefou. Después resultó obvio que Gastón debía ser el verdadero antihéroe del filme.

Se le construyó como la antítesis de Bestia: atractivo físicamente pero simple y ególatra frente al hombre de gran corazón atrapado en el cuerpo de una bestia horrenda. Su interés por Bella no se basa en su personalidad, sino en que considera que es la mujer más atractiva de la aldea y, por tanto, debe ser suya. Cuando le propone matrimonio expone a Bella una imagen mental de su futuro que ella no desea: Bella cocina un animal que Gastón ha cazado mientras los hijos corretean por la casa. Bella no desea quedarse en la aldea, quiere vivir aventuras y esta imagen produce en ella rechazo, por lo que le echa de su casa. Gastón personifica, en este caso, una combinación del espectador escolpofílico y el narcisista de Laura Mulvey, el hombre que considera a la mujer una fuente de placer visual y el que la observa porque le produce placer como objeto de identificación.



Figura 15: Gastón frente al espejo en 1991 y 2017

En cuanto al Gastón del filme de 2017, en primer lugar debemos resaltar que el físico del personaje tiene un gran parecido. En cuanto a su forma de actuar, recurrimos a una entrevista de Harkings Theatre a todo el equipo en el que Luke Evans habla de su personaje para entender cómo lo construyó. En ella comenta que la diferencia con el Gastón animado es, que el suyo consigue hacer de su ignorancia un punto a favor, porque resulta cómico. No tiene nada en común con Bella, pero intenta gustarle hasta el

punto de recurrir a la manipulación. Comenta que, si no se casa con él, acabará en la calle como una mendiga, puesto que esa es la vida que una mujer simple debe elegir. Y es que conforme el tiempo pasa y por primera vez en su vida Gastón no consigue lo que quiere, en este caso a Bella, se convierte progresivamente en un monstruo. La ternura que conseguía irradiar se convierte en auténtico rechazo cuando abandona al padre de Bella atado en el bosque, manipula a su mejor amigo y se vuelve un asesino a causa de los celos. Gastón no sólo no sabe perder, sino que no está dispuesto a que nadie más gane en su lugar.

Al darse cuenta de que no es rival para Bestia, decide romperle el corazón diciéndole que es Bella quien le envía a matarle, y durante los últimos momentos del Escenario 6, dispara a Bestia en varias ocasiones antes de caer al vacío a causa de un desprendimiento del castillo, al igual que su homónimo animado.

Gastón consigue presentarse como la verdadera antítesis del hombre que hay en el interior de Bestia. Mientras que Bestia es dulce, habla de sus sentimientos y pone a los demás por delante de sí mismo, Gastón parece no ser capaz de sentir positivamente desde la emoción de la guerra. Además, se enfrentan también en el modo en el que Bella les fascina puesto que Bestia rechaza a la joven inicialmente, pero al conocer su interior se enamora de ella y para Gastón, el carácter de Bella es una molestia y la desea sólo porque es tan atractiva como él.

5.5. El protagonismo de un secundario

En primer lugar debemos señalar que el *cast* de la película es multicultural. Madame Garderobe y Plumette son interpretados por mujeres de color que han dado cuerpo físico a dos personajes que antes eran blancos. Esto puede deberse a una tendencia actual en el cine, que pretende ser más inclusivo en cuestiones étnicas, pero esta cuestión se relaciona directamente con el postfeminismo, que aboga no solo por la igualdad de género, sino por una igualdad universal en la que el color, género o sexualidad, entre otros, no suponen un factor jerarquizador.

Por otro lado, debemos señalar una gran diferencia entre el clásico Disney y la versión de 2017 y es el protagonismo de la Hechicera. En el Escenario 1 es la narradora, que además aparece en la escena. Desde su transformación de anciana a hechicera, resulta extraño el hecho de que su cara no se observe nítidamente y esté sobreexpuesta. Después, en una escena eliminada, Bella regala el pan que ha comprado en el Escenario

2 a la mendiga del pueblo, Agathe, una joven que nunca se casó y que tras la muerte de su padre, pide limosna. Bella y ella parecen tener un buen trato y es ella quien, además, cura a su padre cuando Gastón lo abandona en el bosque para que sea devorado por los lobos. Agathe es un personaje que no existía en ninguna de las anteriores versiones y que adquiere significado en la trama durante la batalla en el castillo, en el Escenario 5. Mientras la lucha se da en la planta baja, ella acude en la busca de Gastón, Bella y Bestia y entra en escena justo antes de que Bella declare su amor. Ella resulta ser la hechicera y al escuchar las palabras de la joven, deshace el hechizo. Es interesante que, en este caso, la Hechicera del cuento se responsabilice de sus actos y deshaga lo que hizo en persona, puesto que es una acción que no suele ocurrir en los cuentos de hadas. Pero, teniendo en cuenta que lo que Agathe pretende como hechicera es, precisamente, que Bestia pague por su irresponsabilidad, tiene sentido que sea ella en persona quien le devuelva a su forma original.

Otro cambio que nos interesa es la evolución del personaje de Lefou. En *La Bella y la Bestia* de 1991 es un personaje caricaturesco. El eterno acompañante de Gastón, no le abandona en ningún momento y sufre las consecuencias del carácter agresivo del hombre al que idolatra. Lefou quiere ser como Gastón y por eso siempre se encuentra a su lado. En la película de 2017, el actor Josh Gad utiliza gesticulaciones teatrales para aportar dramatismo a un Lefou que ya no puede perder los dientes y recuperarlos poco después, porque ahora lo interpreta una persona de carne y hueso.

Lo más interesante de este Lefou es la evolución de su relación con Gastón y su camino en el autodescubrimiento. Al comenzar la película, Lefou sólo desea, al igual que el animado, acompañar a Gastón y parecerse lo más posible a él, en ocasiones intentando incluso monopolizarle o sobornando a toda una taberna para que canten la canción de *Gastón* y animen a su amigo. Observamos que sabe cómo calmar el mal carácter de su compañero, con el que fue a la guerra, mediante mecanismos como este:

Gastón: (*A Maurice*) You say “Beast” one more time and I feed you to the wolves!!

Lefou: Gastón! Stop it! Breathe! Think happy thoughts! Go back to the war! Blood, explosions, countless widows...

Gastón: Widows...

Lefou: Yes!

Pero tras abandonar a Maurice en el bosque, Lefou comienza a comprender que, a diferencia que su amigo, él tiene conciencia. En la escena en la que Maurice vuelve a Villeneuve y acusa a Gastón de abandonarle a su suerte, Lefou defiende a su amigo mintiendo al resto, pero no sin esfuerzo. Poco después, durante la canción *The Mob*, expresa su incomodidad hablando sobre el hecho de que hay una bestia suelta, pero quizás no sea la que se ve a simple vista, refiriéndose a Gastón. Poco después, en la lucha en el castillo encontramos que se cambia de bando tras una conversación con Ms Potts, que le dice que, simplemente, Gastón no le merece. Es en esa misma escena en la que tres personajes secundarios que luchan contra Madame Garderobe se hallan encerrados dentro del propio armario y ella les viste con ropa de mujer. Dos de ellos huyen, pero el personaje central se encuentra cómodo y feliz en su nuevo estilo.

Será ese personaje el que baile con Lefou en la escena final de la película y esta trama en la que un Lefou que puede adorar a su amigo o puede estar enamorado de él se ha considerado como trama gay, lo que causó que la película fuera censurada en Malasia y Kuwait. Para nosotros, esta trama supone una forma más de inclusión social al demostrar que el amor en el cine Disney ya no ha de ser únicamente heterosexual y supone un enorme avance en el estilo de su cine.

5.6. De William Shakespeare a William Sharp: Qué se lee en *La Bella y la Bestia*

Como bien dijo Linda Woolverton en su entrevista para *Tale As Old as Time*, “Howard and I connected on who Belle was: he agreed that a victim heroine wasn’t going to make it in today’s world. We also decided she should be a reader, but a note from de Studio said that sitting in a chair and reading wasn’t active enough.” (2017, p.62) Belle es una mujer que lee mientras pasea, compra o come, no se trata de una lectora que utiliza un libro para relajarse sino que trata a los libros como su vía de escape en un mundo que no la llena.

Desde el comienzo del filme, Belle parece mostrar predilección por la literatura, pero más concretamente por las novelas de amor. El librero le regala su libro preferido, del que ella cita su parte favorita en *Belle*.

“Oh, isn’t this amazing?”

It's my favorite part because, you'll see,

Here's where she meets Prince Charming

But she won't discover that it's him 'til chapter three!"

Martinez Sariego ya se da cuenta de este hecho y considera que la película de animación de Disney se presenta como feministas al mostrar a Bella, una joven lectora, pero que al final se enamora de su captor y que las únicas diferencias con las anteriores mujeres que Disney había construido son su pasión por la lectura y la construcción de un amor paulatino. Pero esas lecturas, al fin de al cabo, son de índole amorosa.

Más tarde en el filme, Bella recibe un tour por el castillo a su llegada, por parte Lumière y Cogsworth. Los únicos lugares sobre los que muestra verdadero interés son el ala oeste y la biblioteca. El espectador ha de suponer que Bestia es informado de este hecho por sus criados y, cuando decide hacer algo por Bella, le regala la biblioteca como gesto de agrado, ella coge sus manos cuando le agradece el regalo y es la primera vez que vemos que se tocan de forma positiva. A partir de entonces encontramos que en *Something There*, Bella y Bestia acaban la escena leyendo junto al fuego.

En las escenas eliminadas incluidas en la versión de coleccionista de la película, Bella además enseña a leer a Bestia, que tras años en el maleficio, lo ha olvidado. El libro que se encuentran leyendo es *Romeo y Julieta*, punto en común y dispar con la siguiente versión.

Si nos centramos en la Bella de la *Life Action Movie* vemos como lee cita en varias ocasiones *Romeo y Julieta*. El primer momento es cuando pasea por su pueblo y Père Robert le pregunta sobre su lectura semanal. Ella contesta que ha visitado dos ciudades del norte de Italia con ella, y junto con la línea anteriormente citada de Belle nos damos cuenta de que el libro que ha leído es *Romeo y Julieta*.

Pero es a partir de aquí donde se empiezan a dar diferencias. Durante la convalecencia de Bestia tras la lucha con los lobos, Bella cita de memoria un extracto de la obra y Bestia despierta para acabarlo a la vez que ella.

Bella: Love can transpose to form and dignity. Love looks not with the eyes, but with the mind...

Bestia: And therefore is winged Cupid painted blind

Bella: You know Shakespeare?

Bestia: I had an expensive education-

Bella: Actually, Romeo and Juliet is my favourite play.

Bestia: Why is that not a surprise?

Bella: I am sorry?

Bestia: Well, all this heart taking, pining... So many better thing to read.

Bella: Like what?!

Bestia se muestra contrario a Romeo y Julieta y considera que Bella está reduciendo sus opciones literarias a la novela romántica, lo que deja a Bella asombrada. Es entonces cuando se pasa a la siguiente escena, en la que Bestia enseña a Bella la biblioteca, cuya existencia desconocía y le dice que escoja lo que quiera. Entonces, Bestia se la regala, con gesto de que es un detalle sin importancia. Bella muestra su emoción y se produce un acercamiento entre ellos.

Bella: It's wonderful!

Bestia: Yes... I suppose it is.

Bella: Have you really read all this ones of this books?

Bestia: Well... nota ll of them, some of them are in greek.

Bella: (*Se ríe*) Was that a joke? Are you making jokes now?

Beast: Maybe.

Desde este momento, la construcción de la relación de amistad y progresivo amor entre ambos se construye en torno a la lectura. Ordenan la biblioteca juntos, leen a la vez que almuerzan y se da un cambio en las lecturas de ambos. Por parte de bella, observamos que le lee a Bestia *A Crystal Forest*, de William Sharp. Tras el texto original que trata sobre la belleza de un paisaje invernal, como el mismo por el que Bestia y Bella pasean, el equipo de producción decidió añadir unas líneas al poema, en la que se afirma que las cosas que duermen aclaman ser despertadas. La simbología amorosa de las últimas líneas provoca un cruce de miradas seguidos de un momento de incomodidad entre ellos. Se trata de lo que vimos en Balló y Pérez como “La fórmula del amor”, esos primeros pasos en los que dos personas en principio dispares, comienzan a compartir pequeños momentos de conexión.



Figura 16: Bella lee a Bestia el poema "A Crystal Forest" William Sharp. (2017)

A Crystal Forest

The air is blue and keen and cold,
With snow the roads and fields are white
But here the forest's clothed with light
And in a shining sheath enrolled.
Each branch, each twig, each blade of grass,
Seems clad miraculously with glass:
Above the ice-bound streamlet bends
Each frozen fern with crystal ends.

[Texto añadido al poema en el guión de 2017]

"For in that solemn silence is heard in the whisper of every sleeping thing:
Look, look at me, Come wake me up for still here I'll be."

Algo después en el Escenario 3 encontramos una escena que consideramos un punto de inflexión. Bella encuentra a Bestia leyendo en el patio y se acerca a conversar con él. La obra en cuestión trata sobre el rey Arturo y su esposa Ginebra, así que Bella bromea sobre el hecho de que Bestia ahora lea historias amorosas y él se defiende afirmando que es una obra sobre caballeros medievales. Se produce entonces un acercamiento entre ellos al comparar la soledad en sus vidas. Bella se siente sola porque es extraña en su aldea, Bestia siente que todos lo pasan mejor en el castillo si él no está cerca. Esta cuestión provoca el inicio del Escenario 5.

Pero lo interesante de estas conversaciones es, precisamente, que la lectura consigue que dos personas evolucionen y su convivencia mejore. Los libros, antes una característica única de Bella, ahora se convierten en una cuestión que ambos comparten, una pasión mutua que sirve de punto de encuentro entre ambos. Se trata de un aumento en la complejidad de la construcción de su relación como personas, puesto que en la película de animación, Bestia le regala la biblioteca como gesto de agradecimiento por haberle curado sus heridas, pero se trata de un regalo desmesurado. La razón real es la fascinación que está comenzando a sentir por Bella. En la versión de 2017, Bestia enseña a Bella la biblioteca para que se eduque con su contenido, pero se la regala porque su reacción ante los numerosos libros le da esperanza ante las cosas bellas que la vida puede albergar.

Se trata de una visión postfeminista de las relaciones amorosas porque nos damos cuenta de que dos personas, sin importar su sexo, pueden aprender y nutrirse de los conocimientos que poseen. En la película de 1991 Bella se mantiene estática en su carácter, pero aprende a valorar a Bestia, mientras que él se dulcifica gracias a ella. Ahora, los dos se convierten en mejores personas gracias a la relación que comienzan y, es por eso por lo que se enamoran.

5.7. Se puede amar sólo cuando se es libre

Bestia liberará a Bella tras la escena de Baile porque se da cuenta de que, al fin, se ha enamorado y precisamente por eso no puede mantener a Bella en el castillo en contra de su voluntad. Quiere que esté junto a él porque ella así lo desee.

Pero antes, debemos tener en cuenta otro de los puntos que Bella y Bestia tienen en común, y es la ausencia de sus madres en su vida.

5.7.1. Madres muertas, padres influyentes.

En el Escenario 5, encontramos en primer lugar el contexto familiar de Bestia durante la canción *Days in the sun*. En ella, Ms Potts cuenta a Bella que, tras una larga enfermedad, la madre de Bestia muere. Bestia, por aquel entonces, se trataba de un niño dulce que adoraba a su madre y que no se separó de ella hasta que su vida terminó. Después, su padre le moldeó a su imagen y consiguió que el niño dulce se convirtiera en el príncipe mujeriego que rechaza ayudar a una anciana. En la ausencia de su figura modelo principal, Bestia adopta la conducta del siguiente modelo y sus criados no le

protegen. El resultado es que todo el castillo es de un modo u otro, culpable, y por ello todos quedan maldecidos.

Por su parte, algo más avanzada la historia, encontramos que Bestia enseña a Bella otro de los regalos que la Hechicera le dio cuando le maldijo. Se trata de este libro, que no existe en ninguna versión anterior, pero proporciona *background* a Bella.



Figura 17: Bestia enseña a Bella el libro que la hechicera le regaló (2017)

El libro posee cualidades mágicas: al tocarlo y pensar en un lugar, te trasporta a él inmediatamente. Al abrirlo, Bestia le sopla para quitarle el polvo, puesto que para él es una parte más de la maldición de la hechicera, pero le da un giro al ofrecerle a Bella ver un lugar nuevo del mundo.

Ella decide viajar a su casa de París, en donde nació y que abandonó abruptamente cuando era un bebé. La mayor incógnita de la vida de Bella es qué ocurrió con su madre, puesto que su padre nunca fue capaz de contarle esa historia. Bestia descubre una máscara de médico y, mediante ella, consiguen entender que su madre murió de lepra en su cama y su padre y ella escaparon del contagio yéndose a la pequeña aldea de Villeneuve. Al resolverla, Bella tiene una pieza que faltaba en su pasado y que la mantenía, en cierto modo, atrapada.

Estas historias son añadidos que contestan a una incógnita continua en las películas Disney, que es la ausencia de figuras maternas. En este caso, sea decidido utilizar esa ausencia y el conocimiento del triste suceso de la muerte de una madre como nexos entre los dos personajes principales. Bestia perdió a su madre y su padre se hizo cargo de él,

convirtiéndole en un monstruo mucho antes de que la hechicera cambiara su aspecto. Bella fue criada por un padre dulce, y no sufrió ese cambio.

El hecho de que Bestia le regale a Bella la posibilidad de conocer el mundo y, esta vez, poder compartirlo con alguien contesta al anhelo de Bella en Belle (reprise). Ahora tiene a alguien con el que compartir “hermosas aventuras”, un amigo, que es lo que busca desde el comienzo. En la versión animada, al no contar con este punto extra de conexión entre ambos, el amor surge de forma más idílica y con menos sustento.

5.7.2. La felicidad del ser libre

Tras el baile en el que Ms Potts ya considera a Bella y Bestia enamorados, ambos deciden salir al balcón en ambas películas. La conversación que encontramos a continuación es una transcripción de la escena hasta el cambio de escena en el que Bestia decide regalarle el espejo a Bella.

La Bella y la Bestia 1991	La Bella y la Bestia 2017
Beast: Belle, are you happy here with me?	Beast: Is foolish, I suppose, for a creature like me to hope one day I might earn your affection.
Belle: Yes (Se entristece)	
Beast: What is it?	Belle: I don't know
Belle: I'd like to see my father again, just for a moment. I miss him so much	Beast: Really? You think you could be happy here?
	Belle: Can anybody be happy if they aren't free?
	(Pausa y vuelve a hablar Bella)
	Belle: My father taught me to dance. I used to step on his toes a lot.
	Beast: You must miss him
	Belle: Very much.

Tabla 3: Comparativa de la misma conversación en la película de 1991 y la de 2017.

La primera diferencia entre ambas conversaciones es la longitud de ambas. En el caso de la película animada, Bestia pregunta de forma directa a Bella si es feliz en el castillo, a lo que ella responde que sí lo es, pero que echa de menos a su padre. Parece que, en

cierto modo, la joven que soñaba con aventuras se ha conformado con su vida bajo captura.

En el caso del caso de 2017 la conversación se prolonga más. Bestia expresa sus sentimientos de forma más clara, aunque considera que es una locura preguntar a Bella si podría quererle, lo hace de todos modos. Responde una Bella confusa, que aún no tiene claros sus sentimientos. Y le damos más importancia a esta conversación porque ante la pregunta de Bestia sobre su felicidad en el castillo, ella le hace entender que una persona captiva no es realmente feliz hasta que no es libre, una diferencia sustancial.



Ilustración 1: Bella contesta a Bestia en el balcón. (2017)

Por eso Bestia es consciente de que nunca conseguirá el amor de Bella si no es una total elección por su parte y la deja libre.

Bella libera a Bestia en el momento en el que Bestia libera a Bella. Ella es libre de elegir por sí misma y él ha encontrado a la persona por la que tomar decisiones de vida o muerte. Sabe que al dejar a Bella volver junto a su padre está condenándose a él y a todos los habitantes de su castillo, pero que correrán el mismo destino si Bella se queda con ellos.

Consideraríamos entonces que la problemática en torno al Síndrome de Estocolmo queda, en cierto modo, superada. No podemos olvidar en ningún momento que es cierto que esta es una historia sobre una mujer que se enamora de su secuestrador, pero el matiz de que Bella elija, en primer lugar, quedarse en el castillo en lugar de su padre y, en segundo lugar, volver con la Bestia desde la perspectiva de una mujer libre suaviza esta afirmación.

En cuanto al Escenario 7 y el final de ambas películas, en el caso de la animada se le presta atención, tan sólo, a Bestia y su muerte, a la que volveremos en breve. Se crea una escena en la que, tras la confesión de amor de Bella, Bestia recobra su forma humana en una transformación llena de efectos lumínicos y viento. Mientras él se transforma, ocurre lo mismo con su castillo y sus criados. Todo vuelve al esplendor de antaño. El mismo caso se da en la *Life Action*, pero en esta versión debemos resaltar dos grandes diferencias. En varios momentos del filme de 2017 se enfoca a la rosa perdiendo pétalos, como símbolo del paso del tiempo. Cada vez que esto ocurre, el castillo cruje y los criados sienten que son un poco menos humanos y más objeto, es un cambio progresivo. Además, en la escena de la muerte de Bestia se alarga la sensación de angustia para aumentar el dramatismo. Encontramos una diferencia en el hecho de que vemos transformarse a todos los personajes completamente en objetos y, por un momento, parece que realmente Bella ha llegado tarde. Pero Agathe comienza la ruptura del hechizo pocos segundos después y uno a uno, todos los personajes vuelven a ser ellos mismos, reencontrándose poco después con todo el pueblo, que ahora sabe que habían olvidado a sus seres queridos del castillo.

Bella y Bestia cierran la película mediante una conversación que no pasó el corte en la película animada, aporta complicidad y humor al momento romántico final. Mientras bailan, Bella pregunta al ahora príncipe si ha pensado dejarse barba, a lo que él responde con un ronroneo.

5.8. La participación de las mujeres en la producción de *La Bella y la Bestia*

En el visionado del filme de 2017 encontramos puntos de información interesante en torno a cuestiones de producción y creación de la película. Las mujeres han formado parte de la película de *La Bella y la Bestia* desde sus inicios con Linda Woolverton como escritora del guión. En esta versión, además se cuenta con un amplio número de mujeres en altos cargos de creación de los contenidos, por lo que en los contenidos extra de la película se les dedica un espacio. Durante cinco minutos de video se explora la experiencia de cinco mujeres que forman parte de la película en forma de oda al trabajo soñado. Estas mujeres son:

- Sarah Greenwood, diseñadora de producción
- Katie Spencer, decoradora de sets

- Jaqueline Durran, diseñadora de vestuario
- Lucy Bevan, directora de reparto
- Virginia Katz, montadora

Destaca el hecho de que describen la película como una casualidad en la que casi todos los trabajadores resultan ser mujeres, muchas dirigiendo los departamentos. La comunicación entre departamentos era necesaria para que los vestuarios de Durran encajaran en los sets de Spencer, así que se trabaja de una forma colaborativa.

Estas mujeres hablan de cómo decidieron trabajar en sus puestos, varias comentan que desconocían la existencia de lo que ahora es tu profesión, que no tenían contactos en el mundo cinematográfico comentan que, al igual que a ellas se les dio la oportunidad, muchas otras pueden conseguirlo.

5.9. *La Bella y la Bestia a prueba: El test de Bedchel*

Tras la aplicación del Test de Bedchel a ambas películas podemos considerar que *La Bella y la Bestia* sí que ha sufrido cambios.

- En el caso de la película animada, la nota en el test sería de un 2 sobre 3: En la película hay más de dos personajes femeninos:
 - Bella, como personaje principal
 - Ms Potts, Madame Garderobe y Plumette como personajes secundarios
 - La Hechicera, las mujeres del pueblo y las tres jóvenes enamoradas de Gastón, llamadas las Bimbettes, como personajes ocasionales o episódicos.

Además, estas mujeres hablan entre sí en varias ocasiones. Bella, Ms Potts y Madame Garderobe suelen conversar, pero siempre aparece Bestia, un hombre, en esas conversaciones. También ocurre lo mismo con las Bimbettes: Pueden hablar sobre Bella, pero siempre en términos despectivos a causa de su adoración por Gastón.

- La película de 2017 tiene una nota de 3 sobre 3 y además sufre una mejora en todos los campos. Hay, de nuevo, más de dos personajes femeninos en el filme.
 - Bella es el personaje principal

- Ms Potts, Madame Garderobe y Plumette son personajes secundarios. La Hechicera adquiere mayor protagonismo, así que lo consideramos personaje secundario en vez de episódico.
- Las Bimbettes vuelven a aparecer y además encontramos otros personajes secundarios, como la mujer de la aldea que acaba siendo esposa de Cogsworth o las madres de Bella y Bestia.

Estas mujeres tienen nuevas características. En primer lugar debemos destacar que, en pro del postfeminismo, estas mujeres son de diferentes etnias, lo que aumenta la sensación de inclusión. Además en este caso, Madame Garderobe y Ms Potts conversan con Bella sobre la valiente decisión que ha tomado al ocupar el lugar de su padre, por lo que sí que existe una conversación en la que los hombres no importan, sólo los actos de una mujer.

No consideramos que esta comprobación añada más datos que otras que hemos hecho previamente, pero sí que es un signo más de que existen diferencias entre ambas películas.

6. CONCLUSIONES

La película *Life Action* de *La Bella y la Bestia* emitida en 2017 se posicionó como la película con más ganancias de la historia del cine hasta la fecha³⁸, pero podría haberse convertido en un gran fiasco para la compañía de no haber tenido en cuenta, de nuevo, a las personas que habían visto y crecido con la película de animación. Disney, como compañía, tiene un interés económico en la producción de un remake de una de sus películas más famosas y es evidente que obtiene beneficios del proyecto, pero actualizar el clásico tiene otra cualidad que afecta de forma positiva a la compañía: una renovación del tratamiento que dan a la imagen de la mujer en sus películas más conocidas.

En primer lugar, nos centraremos en la resolución de la hipótesis y subhipótesis, que recordaremos a continuación:

- Con *La Bella y la Bestia* (2017), remake de la película de animación estrenada en 1991, Disney introduce cambios en las personalidad de los personajes principales con el objetivo de integrar su discurso en el marco del postfeminismo.
- En comparación con la película original de 1991, remake de *La Bella y la Bestia* profundiza en el perfil de una Bella heroína y una Bestia humanizada con la intención de que resulten personajes más adaptados a la actualidad.
- *La Bella y la Bestia* (2017) incluye a nuevos personajes secundarios que aportan complejidad a la identidad de los personajes principales.
- *La versión de 2017* corrige situaciones del argumento original para conseguir una narración con más profundidad que la creada en 1991.

Consideramos que quedan confirmadas. Bella es un personaje con un rol más activo, rebelde e inteligente, que además evoluciona conforme el filme avanza. Bestia expresa sus sentimientos abiertamente, comparte sus aficiones y también consigue cambiar gracias a su relación con Bella, que primero es su amiga y de la que luego se enamora. Gastón, Lefou y el resto de personajes secundarios evolucionan también, encajando en el contexto del cine no animado. Gastón encrudece su personalidad y es malvado, esta vez no sólo con la Bestia. Lefou se diferencia de su ‘gemelo animado’ en la adquisición de conciencia de las consecuencias de sus actos y en su sexualidad diluida, enfocada

³⁸ La película se encuentra en el número uno de ganancias a nivel mundial, es decir, que no tiene en cuenta las emisiones en EEUU en exclusividad, sino también las ganancias obtenidas en el resto del mundo. <http://www.boxofficemojo.com/alltime/domestic/mpaa.htm?page=PG&p=.html>

más hacia la homosexualidad. Por tanto, la exposición de la relación de una mujer fuerte y un hombre que expresa lo que siente en un entorno de igualdad, la inclusión étnica y de trama homosexual armonizan con las bases del postfeminismo y el *Girl Power*.

Pero ambas películas no son radicalmente distintas, una es un remake de la otra. Encontramos partes de la obra que se repiten casi exactamente puesto que son icónicas, como el baile o *Be Our Guest*. Teniendo en cuenta la complicación añadida de que se trata de un remake sobre un filme animado, la elección de los actores muy parecidos al dibujo solventa parte de la problemática y las nuevas tecnologías crean lo que no es posible ofrecer con maquillaje, como los criados del castillo o los cambios sutiles en el gesto de Bestia.

Por otro lado, hay cuestiones de la película que no funcionaban del todo en el siglo XXI. Un ejemplo de ello es la relación de Bella y Bestia: se enamoran en 1991 compartiendo algunas cenas, y paseos, pero nunca muestran qué es lo que tienen en común. Esta relación sufre una actualización en el remake mediante la línea argumental sobre sus madres y las conversaciones sobre lo extraños que se sienten en su hábitat, los protagonistas construyen una relación de confianza basada en la comunicación.

Las mujeres son otro punto interesante dentro y fuera de la pantalla. Forman parte del proceso de la nueva película en el contexto de producción, maquillaje, vestuario, decorados, postproducción y publicidad, dirigiendo muchos de estos departamentos en el caso de la película de 2017 y en 1991 el libreto se escribió por una mujer. Estamos, por tanto, ante una obra en la que las mujeres tienen voz desde los años 90, pero que ha aumentado exponencialmente en cantidad y grado de importancia de su trabajo, una producción centrada en dar una imagen bien construida de la icónica mujer que protagoniza el filme, haciendo que su carácter sea, de nuevo, propio de la época en la que ha sido creada. Bella es un reflejo de la mujer joven que decide cómo va a vivir su vida y habla de sus opiniones abiertamente, que aprecia su carácter y no utiliza su belleza para conseguir un marido que le resuelva la vida. Ella quiere hacer cosas, es resolutiva y se enamora de la persona con la que conversa y viaja. Emma Watson aporta a su personaje algo de sí misma. Al ser una feminista declarada hace que la Bella de 2017 sea una mezcla entre la de 1991 y Emma. En cuanto al resto de personajes femeninos, resaltamos que su importancia es mayor y que esta vez sí somos capaces de observar conversaciones en las que las mujeres no hablan sobre los hombres, sino sobre

ellas mismas. Por ello esta película supera el test de Bedchel con la nota máxima y puede considerarse una película influenciada por el feminismo.

En cuanto a los objetivos, nos planteamos como principal el análisis de distintas escenas de ambas películas para observar si se daban cambios en los personajes y el argumento. Para ello se utilizó el análisis del cuento de Propp y Genette, el estudio de personajes de Seger y los conocimientos sobre el romance de Barces. Finalmente pretendíamos comprender si hay un giro hacia el postfeminismo y si la película de 2017 cumple las características del remake. Consideramos que los objetivos se cumplen. Hemos logrado comprender ampliamente qué mueve a los personajes dentro de la trama de la película, que les lleva a tomar ciertas decisiones. Además hemos visto que los creadores del nuevo filme mantienen las escenas que resultan importantes para el espectador a la vez que aumentan el contenido en las secciones que ven más “pobres”. Finalmente, podemos observar como Bella, Bestia, o Lefou cumplen las expectativas del postfeminismo. Son comunicativos, colaboran y son capaces de aceptarse tal y como son.

Por supuesto, existe una cara oscura en esta investigación: *La Bella y la Bestia* es un éxito seguro para la compañía, porque fue un éxito dos décadas atrás. No podemos comprobar a ciencia cierta si la feminización del filme se debe a razones ideológicas o económicas. Si Bella es un icono para las mujeres, hacer que su feminidad y su feminismo confluyan en armonía puede deberse a razones monetarias y puede que no subyazca una intención de proceso de igualdad paulatino. Es algo que sólo podría comprobarse mediante una investigación en la que los productores del filme se sometieran a entrevistas en profundidad y nosotros no hemos tenido oportunidad de realizarlo.

Además, incluso si la intención es evolucionar, desconocemos si la realización de *Life Action Movies* en las que las princesas son fuertes e independientes consigue un cambio en la imagen anclada en el pasado de la Factoría Disney, y esta es una línea de investigación que podría estudiarse con la aparición de la película *Mulán*, confirmada para 2018, *Aladdin* en 2019. Además, no hay por qué limitarse en los remakes, puesto que la mujer de Disney ha sido ampliamente estudiada y debe seguir siéndolo. Los filmes animados influyen a jóvenes y no tan jóvenes por lo que recomendamos encarecidamente el estudio de las producciones de masa de esta compañía.

La Bella y la Bestia han estado en los hogares de medio mundo desde el siglo XVII, de un modo u otro. Probablemente aparezcan nuevas versiones en el futuro y sus personajes deberían ser tenidos en cuenta, porque en las publicaciones suele subyacer cierto reflejo de la sociedad en la que se crean. Esta Bella de 2017 consigue hacer de una mujer secuestrada un símbolo de libertad de elección y valentía y del hombre que la secuestra, alguien de gran corazón y personalidad. No sabemos hasta qué punto es reprobable esta situación y futuros estudios en el marco de la psicología podrían tener lugar en torno a esta idea, pero lo que a nosotros nos interesa es que la joven francesa del cuento de Villeneuve es ya sólo una sombra de la mujer que Disney ha propuesto.

7. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABC News. [ABCNews]. (11 de marzo de 2017). Cast of live-action 'Beauty and the Beast' dish on playing classic characters | ABC News.[Archivo de vídeo]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=sfp-coYCuM0>
- Aguado, A, Martínez, P. (2015): “¿Se ha vuelto Disney feminista? Un nuevo modelo de Princesas Empoderadas”. *Universidad del País Vasco. Área abierta*, Vol. 15, 49-61.
- Aguilar, T. (2008): “Feminismo postmoderno: D.J. Haraway y S. Harding”. *EIDOS*, Nº 8, 222-232.
- Al-Barazenji, L.I. (2014): “Women’s voice and images in Folk tales and Fairy tales”. *SOCIOINT14-International Conference on Social Sciences an Humanities*.
- Alonso, C. (2013): *Estereotipos de género en el cine de acción contemporáneo y su recepción por parte del público*, Universidad de Oviedo.
- Álvarez, A. (1999): *El cuento de Eros y Psique y la Bella y la Bestia: Cuentos de viejas*. Epos. XV.
- Álvarez, M^a. A. (2002): “La novia del monstruo: el cuento de Eros y Psique y La Bella y la Bestia”. *Moenia*, 8, 167-186. Universidad de Oviedo, España.
- Amorós, C. (2005): “Dimensiones del poder en la teoría feminista”. *UNED*, 11-33.
- Andréu, J. (2002): *Las técnicas de Análisis de Contenido: Una revisión actualizada*. Sevilla, Funcación Centro Estudios Andaluces.
- Armengol, J.M. (2008): “To Be or Not To Be (a Man): Is That the Question?”
- Bahrudin, M., YuanYurisma, D. (2017) “Films Based on Adaptation, Sequel, Prequel, and Remake: Between Creativity and Market. *Dominance. Institut Bisnis dan Informatika Stikom Surabaya*
- Balló, J., Pérez, X. (2005): *Yo ya he estado aquí: Ficciones de repetición*. Barcelona. Editorial Anagrama.
- Barthes, R. (1982) *Fragmentos de un discurso amoroso*. Paracuellos del Jarama, Madrid. Siglo XXI España Ediciones.
- Barthes, R. (1986): *Lo obvio y lo obtuso. Ensayos críticos III*. Barcelona. Ediciones Paidós Ibérica.

Barthes, R., Greimas, A.J., Bremond, C., Gritti, J., Morin V., Todorov, T., Genette, G.(1966) *Análisis estructural del relato*. Barcelona. Ediciones Buenos Aires.

Berganza, M.R., Ruíz, J.,(2005): *Investigar en Comunicación: Guía práctica de métodos y técnicas de investigación social en Comunicación*. Madrid. McGraw – Hill Interamericana de España.

Berganza, M^a. R., Ruiz, J.A. (2005): *El método científico aplicado a la realidad comunicativa*. Madrid, Ed. McGraw-Hill.

Bhana, D. , Mthethwa, S. (2010): “Feminisms today: Still fighting”. *Agenda*, 2-7.

Binimelis, M. (2016): “Perspectivas teóricas en torno a la representación de las mujeres en el cine: Una breve aproximación histórica”. *Universidad de Vic-Universidad de Cataluña Central*.

Blanco, L. (2010): “Música para el cine”. *Trama y fondo: revista de cultura*. Nº 29.

Bornay, J.A.; Romero, F.J.; Ruiz, V.J. & Vera, J. (2013): *Una perspectiva caleidoscópica*, Sonidos en la retina. Ediciones Letra de Palo, S.L.

Bornay, J.A.; Romero, F.J.; Ruiz, V.J. & Vera, J. (2015): *Fronteras reales, fronteras imaginarias*, Sonidos en la retina. Ediciones Letra de Palo, S.L.

Calderón, D.; Gustems, J. & Duran, J. (2016): “Música y movimiento en Pixar: Las UST como recurso analítico”. *Revista de Comunicación Vivat Academia*. Nº136, 82-94.

Canet, F., Prósper, J. (2009): *Narrativa Audiovisual. Estrategias y recursos*. Ed. Síntesis

Cantillo, C. (2015): *Del cuento al cine de Animación: Semiología de una narrativa digital*. Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED). España.

Caseti, F., di Chio, F. (1990): *Cómo analizar un film*. España. Ediciones Paidós Ibérica.

Casetti, F., (1993): *Teorías del cine*. Fuenlabrada. Ediciones Cátedra.

Castany, B. (2008): “Reseña de Figuras III de Gérard Genette”. *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos*, Vol. 15.

Castejón, M. (2004): “Mujeres y cine. Las fuentes cinematográficas para el avance de la historia de las mujeres.” *Universidad de Salamanca*.

Castillo, F. (2013): *De la narrativa breve al cine: Técnicas de adaptación*.
 Departamento de Filología Española I y de Filología Románica. Facultad de Filosofía y Letras.

- Castro, M. (2002): “Feminismo y teoría cinematográfica”. *Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, Nº 25, 23-48.
- Chatman, S. (1978): *Historia y Discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*. Barcelona. RBA Libros.
- Chaves, A. R. (2012): “Masculinidad y feminidad: ¿De qué estamos hablando?”. *Revista Electrónica Educare*, Vol 16, 5-13.
- Codell, J. (2007): *Genre gender race and world cinema. An anthology*. Reino Unido. Blackwell Publishing.
- Croce, M. (2008): *El cine infantil de Hollywood. Una pedagogía fílmica del sistema político*. Málaga, España. Editorial Alfama.
- Davids, T., van Driel, F.(2007):*The Gender Question in Globalization. Changing Perspectives and Practices*. Hampshire, England. Ashgate, Publishing Limited.
- De Almeida, F.C. (2012): *Representación de la mujer en el cine comercial del siglo XXI*, Universidad Complutense de Madrid.
- De las Heras Aguileras, S. (2009): “Una aproximación a las teorías feministas”. *Revista de Filosofía, Derecho y Política*, Nº 9, 45-82.
- De Lauretis, T. (1976): “Repensando el cine de mujeres. Teoría estética y feminista”. *Desde la mirada*.
- De Miguel, A. (2000): “Diez palabras clave sobre mujer”. *Los Feminismos*.
- De Miguel, R. (2005): La observación sistemática y participante como herramienta de análisis de los fenómenos comunicativos. En M. R. Berganza, & J. Ruiz San Román, *Investigar en comunicación* (pp. 277-292). Madrid: McGraw.
- Diamond, F. (2011): “Beauty and the beautiful beast”. *Australian Feminist Studies*, 26:67, 41-55
- Disneyland Resort News (2009): “A Biography of Walt Disney, the Creator of Disneyland”. *The Walt Disney Archives*.
- Doane, M. A. (1982): “Film and the Masquerade: Theorising the female spectator”. *The woman’s gaze*. Brown University.
- Downs, L. (2010): *Writing Gender History*. New York, USA. Bloomsbury Publishing.
- FilmIsNow MovieBloopers and Extras. (7 de marzo de 2017). Beauty and the Beast. World Premiere with cast interview. [Archivo de vídeo] Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=YM_0eGEZ3p4

- Fonte, J. (2001): *Walt Disney: el universo animado de los largometrajes (1977-2001)*. Madrid. Editorial T&B.
- Gabler, N. (2006): "The Life & Legacy of Walt Disney". *The Norman Lear Center*.
- Gallego, L., Taibo, B., Ruescas, J. (2017): *Por una rosa*. España. Penguin Random House.
- Garlen, J., Sandlin, J. (2017): "Happily (n)ever after: the cruel optimism of Disney's romantic ideal". *Feminist Media Studies*, 17:6, 967-971.
- Gentz, S., Brabon B., (2009): *Postfeminism: Cultural Texts and Theories*. Edinburgo. Edinburg University Press.
- Gil, F.J. (2014): *La construcción del personaje en el relato cinematográfico: héroes y villanos*. Madrid, Facultad de Ciencias de la Información.
- Gill, I. (2016): "Feminist Figures or Damsels in Distress? The Media's Gendered Misrepresentation of Disney Princesses". *Young Scholars in Writing*. University of Central Florida.
- González, C. (2010): "Dos Dogmas del feminismo". *Feminismo/s*, Vol. 15, 55-74.
- Griffin, C., Nairn, A., Gaya, P., and others (2006): "Girly Girls, Tomboys and Micro-Waving Barbie: Child and Youth Consumption and the Disavowal of Femininity" *Department of Psychology*, University of Bath.
- Griffin, J. (2009): "Beauty and the Beast Fairytales as Narratives of Othering". *Athabasca University*, Alberta. Canadá.
- Griffin, R.N. (2014): *A Disney Romance for de Ages: Idealistic Beliefs of Romantic Relationships Held by Youth*. Blacksburg, VA, Virginia Polytechnic.
- Groenewold, E. (2009): "Be a feminist or just dress like one: BUST, fashion and feminism as lifestyle". *Journal of Gender Studies*.
- Gronewold, L. (2017): "Chick Lit and Its Canonical Forefathers: Anxieties About Female Subjectivity in Contemporary Women's Fiction". *The University of Arizona*.
- Hains, R.C. (2009): "Power Feminism, Mediated: Girl Power and the Commercial Politics of Change". *Women's Studies in Communication*, 89-113.
- Harkings Theatre. (17 de marzo de 2017). Emma Watson talks with Harkins Behind the Screens [Archivo de vídeo] Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=1tc45FzIIgw>
- Hearn, A. (2008): "Meat, Mask, Burden": Probing the contours of the branded self". *Journal of Consumer Culture*, 163-183.

- Hecht, J. (2011): *Happily Ever After: Construction of Family in Disney Princess Collection Films*. San José State University.
- Hernández, A. (2004): “La masculinidad en crisis”. *En la mira. La ventana* N° 19.
- Hoeckner, B.; W.Wyatt, E.; Decety, J. & Nusbaum, H. (2011): “Film Music Influences How Viewers Relate to Movie Characters”. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, Vol. 5, N°2, 146-153. University of Chicago.
- Ilief, A. (2016): “Postfeminist fiction in chick lit novels”. *Ovidius University, Constanta*.
- Itmeizeh, M. J. (2017): “The Evolution of Gender Roles and Women's Linguistic Features in the Language of Disney” *Journal of Literature, Languages and Linguistics*. Vol 36.
- Itmeizeh, M.J., Ma'ayeh, S. (2017): “The Evolution of Gender Roles and Women's Linguistic Features in the Language of Disney”. *Journal of Literature, Languages and Linguistics*, Vol. 36.
- Keller, J. (2015): “Girl power's last chance? Tavi Gevinson, feminism, and popular media culture”. *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, Vol 29, N° 2, 274-285.
- Krippendorff, K. (1990): *Metodología de análisis de contenido. Teoría y Práctica*. Piados Comunicación
- Laverde, A., Livia, M., Montoya, A., Uribe, Y., Tobar, M. (2010): “Cine y Literatura: Narrativa de la Identidad. *Universidad de Medellín. Colombia*.
- Leprince de Beaumont, J.M. (1770): *La Bella y la Bestia*. Disponible en: http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/fran/leprince/la_bella_y_la_bestia.html
- Li, J. “In Search of an Alternative Feminist Cinema: Gender, Crisis, and the Cultural Discourse of Nation Building in Chinese Independent Films”. *University of North Carolina Asheville*. United States.
- Lijtmaer, R. (2010) : The Beauty and the Beast Inside: The American Beauty— Does Cosmetic Surgery Help?. *Journal of The American Academy of Psychoanalysis and Dynamic Psychiatry*, 38(2) 203–217.
- Loock, K., Verevis, C. (2015): *Film Remakes, Adaptations and Fan Productions*. The Palgrave Mcmillan.
- López, A.M^a. (2015): “La adaptación cinematográfica desde una perspectiva de género: Bridget Jones's diary”. *Dossiers Feministes*, Vol. 20, 33-42.

- López, M., De Miguel, M. (2013): “La fémica Disney: análisis y evolución del personaje femenino en cuatro películas de la factoría Disney”. *Revista Sociedad y Economía*, N° 24, 121-142.
- Lorenzo, M^a. (2011): “Guía para realizar el análisis de los personajes de un largometraje animado”. *Universidad Politécnica de Valencia*.
- Martínez L. (2016): “Women are strong as hell! Empoderamiento y micromachismos en la cultura popular del postfeminismo neoliberal. Departamento de Economía, Métodos Cuantitativos e Historia Económica y Observatorio GEP&DO de Género sobre Economía, Política y Desarrollo. Sevilla.
- Martínez, E. (2011): “Los mundos [teóricos] de Coraline: Psicoanálisis, postfeminismo y Postmodernismo en el cine de animación”. *Con A de animación*.
- Martínez, M. M^a. (2012): “¿Qué libros lee Bella?: El pseudofeminismo de la factoría Disney”. *Universidad de Las Palmas de Gran Canaria*. Men and/in Feminist Literary Criticism”. *State University of New York*.
- Míguez, M. (2015): *Disney y los cuentos de hadas: Historia de un secuestro*. Santiago de Compostela, España. Elos. Revista de literatura infantil e xuvenil.
- Míguez, M. (2016): “De Blancanieves, Cenicienta y Aurora a Tiana, Rapunzel y Elsa: ¿qué imagen de la mujer transmite Disney?”. *Revista Internacional de Comunicación y Desarrollo*, 2, 41-58. Universidad de Santiago de Compostela, España.
- Millán, M. (2001): “ El cine de las mujeres en México. Situando el deseo del sujeto femenino.” Universidad Autónoma de México. México.
- Mondejar, E. (2012): “Debating Masculinity”. *MCS – Masculinity and social change*, Vol 1, N° 2, 187-189
- Moreno, R., Martínez, M^a del Mar (2015): “Estereotipos de género presentes en el cine y la literatura. Análisis de los personajes masculinos y femeninos de la Saga Crepúsculo”. *Narrativas en clave de género*, Vol. 20, 189-195. Dossiers Feministes. *MoviemaniacsDE* [moviemaniacsDE]. (21 de febrero de 2017). Beauty and the Beast - full press conference Paris (2017) – Emma Watson. [Archivo de vídeo]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=s74sIq2E7a0>
- Mulvey, L. (1989): “Visual and Other Pleasures”. *Indiana University Press Bloomington and Indianapolis*.

- Mulvey, L. (2007): "Unmasking the gaze: Some thoughts on new feminist film theory and history". *University of London-Birbeck College*.
- Mulvey, L., Backman, A. (2015): "Diversity, Difference, and Multiplicity in Contemporary Film Cultures". *Feminisms*.
- Mulvey, L., (1975): *Placer visual y cine narrativo*. Valencia. Fundación Instituto Shakespeare.
- Nahuel, J., Rosenzvit, M., Muller, S. (2016): "Automatización del Test de Bechdel-Niola, R.E., Rivera, M.E. (2010): *Walt Disney and his influence in the American Society*. Universidad de Cuenca.
- Parrondo, E. (1995): "Feminismo y Cine: Notas sobre treinta años de historia". *Secuencias*, N° 3, 9-20.
- Parrondo, E., González, T. (2015): "La expresión de miedos sociales a través del villano en el cine postclásico: Un análisis del texto narrativo". *Secuencias: revista de historia del cine* 42.
- Pérez, J.P. (2009): *Construcción del personaje en cine y televisión*.
- Propp, V. (1985): *Morfología de un cuento*. Fuenlabrada, Madrid. Ediciones Akal.
- Raya, I. (2017): "La Recuela: Entre el remake y la secuela. El caso de Jurassic World". *Fonseca, Journal of Communication*, N° 14, 45-57
- Rodríguez, A.M. (2015): "De bestias, monstruos y príncipes encantados: Una mirada cultural a la adaptación cinematográfica del cuento de la Bella y la Bestia". *Anagramas*, Vol. 14. Universidad de Medellín, Colombia.
- Román, A. (2008): *El lenguaje musivisual. Semiótica y estética de la música cinematográfica*. Madrid. Editorial Visión Libros.
- Ryan, M. (2010): "¿Tribial o Loable?: Literatura escrita por mujeres, cultura popular y chick lit". *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, N° 3, 70-84.
- Sánchez, M. (2013): "La expresión de miedos sociales a través del villano en el cine postclásico: Un análisis del texto narrativo". *Revista Aequitas*, Vol. 3, 329-343
- Sánchez, T. (2016): "De los Grimm a Disney. Un estudio narratológico de la adaptación de Blancanieves". *Universidad de Salamanca*.
- Santa, J. (2011): "El rostro cinematográfico". *Universidad Santa Cruz*. ARCIS. Chile.
- Santana, M. (2017): "Valores e identificación con personajes antihéroes y villanos a través del cine: El caso de Tyler y el Joker". *Universidad del País Vasco*.

- Santander, P. (2011): *Por qué y cómo hacer Análisis de Discurso*. Cinta moebio. Recuperado de: www.moebio.uchile.cl/41/santander.html
- Seger, L. (2000): *Cómo crear personajes inolvidables. Guía práctica para el desarrollo de personajes en el cine, televisión, publicidad, novelas y narraciones cortas*. Fuenlabrada, Madrid. Ediciones Akal.
- Sierra Bravo, R. (1999): *Técnicas de investigación social*. Madrid: Paraninfo.
- Soler, P. (2011): *La investigación en comunicación* (pp. 189-237). Barcelona: Gedisa.
- Solomon, C., (2017): *Tale as Old as Time: The art of making of Beauty and the Beast*. California, USA. Disney Editions.
- Stover, C. (2013): "Damsels and Heroines; The Conundrum of the Post-Feminist Disney Princess". *LUX: A Journal of Transdisciplinary Writing and Research from Claremont Graduate University*, Vol. 2, Article 29. University of Southern California.
- Streiff, M., Dundes, L., (2017): "Frozen in Time: How Disney Gender-Stereotypes Its Most Powerful Princess". *Department of Sociology, McDaniel College, 2 College Hill*, Westminster, USA.
- Sulbarán, E. (2000): "El análisis del film: entre la semiótica del relato y la narrativa fílmica". *Escuela de Comunicación Social, Facultad de Humanidades y Educación, Universidad del Zulia*, 44-71. Maracaibo, Venezuela.
- Sumera, L. (2008): "The Mask of Beauty: Masquerada Theory and Disney's Beauty and the Beast". *Quarterly Review of Film and Video*, 26:1, 40-46. San Jose State University, CA.
- Totally Emma Watson. Facebook (7 de marzo de 2017). Beauty and the Beast cast live Q&A on [Archivo de vídeo] Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=4h_YlIMIUkc
- Valero, D. (2013): "Elisabeth Bennet y Bridget Jones: del profeminismo al postfeminismo". *Fòrum de recerca*, Nº 18, 27-44
- Vanderbilt's, A. (1952): "Who needs a book of etiquette? Everyone does". *A Guide to Gracious Living*.
- Velázquez, T. (2011): Las técnicas del análisis socio-semiótico. En L. Vilches, *La investigación en comunicación* (pp. 237-266). Barcelona: Gedisa.

- Verevis, C., (2005): *Film remakes*. Edinburgh University Press. Scotland.
- Villafañe, J., Minguez, N. (2009): *Principios de la Teoría General de la Imagen*. Madrid. Pirámide.
- Vivero, C.E. (2016): “Género y teoría literaria feminista: herramientas de análisis para la aproximación social desde la literatura”. *Revista de Filosofía y Letras*, Nº 70.
- Wallace. *Ética y Cine Journal*, Vol. 6, 35-40.
- Walter, B. (1936): *El arte en la Era de la Reproducción Mecánica*. Madrid, Ed. Taurus.
- Walter, N., (1998): *The New Feminism*. Brown. LITTLE.
- Wang, X. (2012): *Cine como Espejo social: El análisis de la narrativa de la película La casa de las dagas voladoras de Zhang Yimou* (pp. 281-298). China, Universidad de Beijing. España, Universidad de Salamanca.
- Woolverton, L., Ashman, H. (1990): *Beauty and the Beast* (libreto de la película de 1991). Walt Disney Pictures.
- Yeomans, L., Gondium, F. (2016): “Different Lenses: Women's Feminist and Postfeminist Perspectives in Public Relations”. *Revista Internacional de Relaciones Públicas*, Nº 3, 85-106

8. APÉNDICES

- Apéndice 1: Tabla de imágenes:

FIGURA	DESCRIPCIÓN	PÁGINA
Figura 1	Acuarela con bordes de oro de Petrus y Catherine Gonsalvus, fechada entre 1575 y 1580. National Gallery of Art, Washington DC.	41
Figura 2	Dan Stevens junto a Emma Watson rodando la escena del baile enfundado en su traje de motion capture. (2017)	65
Figura 3	El príncipe muestra su arrepentimiento a la hechicera. (1991)	67
Figura 4	El príncipe muestra su arrepentimiento a la hechicera. (2017)	67
Figura 5	Bella en la librería (1991)	69
Figura 6	Bella consultando la biblioteca de Père Robert (2017)	69
Figura 7	Ms Potts conversando con Bella sobre el pasado (2017)	70
Figura 8	Bella pidiendo ayuda a Bestia en la nieve (2017)	70
Figura 9	Bella probando una tarta durante la canción <i>Be Our Guest</i> (1991)	71
Figura 10	Bella viendo como apartan su <i>fillet mignon</i> en la mesa durante la canción <i>Be Our Guest</i> . (2017)	72
Figura 11	De izquierda a derecha encontramos a Bella en su aldea (1991), Bella en su aldea (2017), Bella en la colina (2017) y Bella en el castillo (2017)	74
Figura 12	Bella (1991 y 2017) en la nieve	74
Figura 13	Bella (1991 y 2017) antes de comenzar el baile con el vestido amarillo	74
Figura 14	Bestia acusando a Bella de estar "siendo difícil" en los primeros <i>storylines</i> . Imágenes obtenidas del libro <i>Tale As Old as Time</i> , (2017) p.70.	79
Figura 15	Dan Stevens actuando con la técnica de captura de movimiento. (2017)	80
Figura 16	Gastón frente al espejo en 1991 y 2017	82
Figura 17	Bella lee a Bestia el poema "A Crystal Forest" William Sharp. (2017)	88
Figura 18	Bestia enseña a Bella el libro que la hechicera le regaló (2017)	90
Figura 19	Bella contesta a Bestia en el balcón. (2017)	92

- Apéndice 2: Dvd con escenas editadas y versión digital del trabajo.
- Escenarios de *La Bella y la Bestia* (1991) y *La Bella y la Bestia* (2017)
 1. Escenario 1. El maleficio de Bestia.
 2. Escenario 2. Introducción a Bella mediante la canción *Belle y Belle: Reprise*.
 3. Escenario 3. Bella, Bestia, la lectura y la canción *Something there*.
 4. Escenario 4. Bella y Bestia se despiden. Incluida la canción *Evermore* en el caso de la película de 2017.
 5. Escenario 5. Contextos familiares de Bella y Bestia.

6. Escenario 6: Lucha en el castillo.

7. Escenario 7. Se rompe el encantamiento y final de los filmes.

- Trabajo de Fin de Máster en versión digital (PDF)
- Trabajo de Fin de Máster en versión digital (Microsoft Word)