



Facultad de Comunicación

SIMBOLISMO Y FEMINISMO EN DISNEY:

ESTUDIO DE *LA BELLA DURMIENTE* Y SU REESCRITURA *MALÉFICA*

Trabajo de Fin de Grado realizado por

Nazaret Tejada Benítez

Tutorizado por

D. Carlos Peinado Elliot

Grado en Comunicación Audiovisual

Universidad de Sevilla

Curso 2017/2018

RESUMEN

Las páginas desarrolladas a continuación tienen como objetivo realizar un análisis, desde una perspectiva simbólica, psicológica y feminista, de la versión clásica de Disney *La Bella Durmiente* de 1959 y su *reboot Maléfica* dirigida por el cineasta Robert Stromberg en 2014.

Para llevar a cabo este estudio, vamos a contar con la ayuda del medio audiovisual y literario. De esta manera, indagaremos en el surgimiento del cuento en la tradición oral y en las distintas versiones del relato hasta su transformación a manos de la factoría de Disney. A partir de aquí, se establecerá un análisis comparativo entre ambas producciones de Walt Disney Pictures que desembocará en la revisión de *Maléfica* desde un enfoque feminista.

Por último, veremos cómo la evolución de la sociedad y los cambios que se han producido en ésta han marcado profundamente el contexto de las historias estudiadas.

PALABRAS CLAVE

Disney, simbología, feminismo, *La Bella Durmiente*, *Maléfica*, mujer fálica.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	4
2. OBJETIVOS.....	5
3. METODOLOGÍA.....	6
3.1. Proceso analítico.....	6
4. ORIGEN DE LOS CUENTOS DE HADAS: EL CUENTO DE <i>LA BELLA DURMIENTE</i>	8
5. ARGUMENTOS	
5.1. <i>La Bella Durmiente</i> (1956, Clyde Geronimi).....	10
5.2. <i>Maléfica</i> (2014, Robert Stromberg).....	12
6. FUNCIONES DE LOS PERSONAJES	
6.1. Vladimir Propp y la morfología del cuento.....	13
6.1.1. Funciones de los personajes en <i>La Bella Durmiente</i>	13
6.2. Greimas y el modelo actancial.....	19
6.2.1. Funciones de los personajes en <i>Maléfica</i>	21
6.3. Primeras conclusiones en relación a las funciones de los personajes.....	25
7. ARQUETIPOS Y SIMBOLISMO	
7.1. El concepto de lo inconsciente.....	26
7.2. Arquetipos e individuación.....	27
7.3. Análisis y comparación entre los personajes arquetípicos en ambos largometrajes.....	28
7.4. Simbología de objetos.....	34

7.5.Simbolo de espacios y lugares.....	37
8. DISNEY Y FEMINISMO	
8.1. El patriarcado: origen y evolución.....	39
8.2. La doble cara de Disney: sexismo y estereotipos.....	41
8.3. <i>Maléfica</i> (2014) como reescritura feminista.....	46
8.4. La noción de monstruosidad femenina: Maléfica como mujer fálica.....	48
9. CONCLUSIONES.....	52
10. BIBLIOGRAFÍA.....	54

1. INTRODUCCIÓN

Los cuentos de hadas se han ido transmitiendo de generación en generación y se han consolidado como una gran fuente de conocimiento. Estos relatos en todas sus variantes tratan sobre temas universales como el amor, el odio, la amistad... Con la llegada del cine de animación de la mano de Walt Disney, estas historias se adaptaron y estuvieron dirigidas en su mayoría a un público infantil. Las películas de Disney popularizaron estos cuentos que todos conocemos y con los que hemos crecido, pero de los que, en muchas ocasiones, desconocemos su trasfondo y lo que se esconde tras la psicología de sus personajes.

Pero lejos de ser películas que transmiten mensajes completamente inofensivos, Disney ha sido uno de los principales transmisores de estereotipos y desigualdad de género que, con su posición en la cúspide del cine de animación a nivel mundial, ha ejercido una gran influencia en el público infantil infundiendo en ellos comportamiento machistas y pensamientos sexistas. Por ello, en los últimos años, y con las múltiples denuncias por parte de la lucha feminista, Disney ha querido renovarse y romper con el molde clásico y estereotipado de sus películas.

Por este motivo, el propósito del presente Trabajo Fin de Grado es conocer los significados ocultos tras uno de sus clásicos más famosos, *La Bella Durmiente* y la transformación que Disney ha llevado a cabo en el *reboot* de la misma, *Maléfica*.

2. OBJETIVOS

Este Trabajo de Fin de Grado tiene como objetivo general analizar, a través de un exhaustivo estudio, el trasfondo psicológico de la historia, así como los elementos diferenciadores entre ambas películas para confirmar las siguientes hipótesis:

- Que la maldición de Aurora representa el inicio de la madurez en las niñas y los ciclos sexuales.
- Que se desarrolla una transformación en la simbología de los elementos principales como los objetos, los espacios y los lugares.
- Que se desarrolla un cambio de roles entre los personajes arquetípicos.

A su vez, como objetivo específico se pretende examinar la película de *Maléfica* (*Maleficent*, 2014) desde un enfoque feminista para corroborar lo siguiente:

- Que *Maléfica* es una reescritura feminista del clásico *La Bella Durmiente* (*Sleeping Beauty*, 1959).
- Que Maléfica en su rol de villana representa, además, la idea de la mujer como monstruo.
- Que dentro de esta monstruosidad femenina, Maléfica adquiere las características de la mujer fálica.

3. METODOLOGÍA

Para el análisis de este trabajo, se han marcado unos objetivos tanto generales como específicos que sustenten la investigación llevada a cabo en las siguientes páginas. Tras fijar los objetivos, se ha realizado un estudio sobre el contexto y los orígenes del cuento que nos ocupa a través de las distintas versiones de los escritores Giambattista Basile, Charles Perrault y los hermanos Grimm, con el fin de conocer la evolución que se ha ido produciendo en esta historia, desde sus comienzos hasta su adaptación por parte de Disney.

Posteriormente, se ha realizado un estudio de ambos largometrajes y nos hemos servido para ello de la búsqueda de diferentes fuentes de información, tales como libros, entrevistas, artículos y trabajos académicos.

3.1. Proceso analítico

- Estudio de las funciones de los personajes en *La Bella Durmiente* a través del análisis morfológico de Vladimir Propp.
- Estudio de las funciones de los personajes como actantes en *Maléfica* desarrollados a través del esquema actancial de Greimas.
- Primeras conclusiones sobre las diferencias entre los personajes de ambas películas.
- Análisis de los personajes de ambos largometrajes como personajes arquetípicos a través de la obra de Carl Jung y la relación que se establece entre estos personajes desde un enfoque psicológico.
- Análisis de los principales objetos, espacios y lugares desde una perspectiva simbólica, sirviéndonos de la noción de símbolo y el concepto de mitocrítica de Gilbert Durand y la interpretación de estas ideas por parte de Fátima Gutiérrez.

- Introducción al estudio de *Maléfica* desde un enfoque feminista empezando por el origen y la evolución del patriarcado.
- Estudio del origen y la posterior influencia de la factoría Disney en la sociedad y en el público infantil así como de los estereotipos y el sexismo presentes en sus producciones.
- Estudio de *Maléfica* como reescritura feminista.
- Estudio del origen del monstruo tanto en las antiguas mitologías como en su llegada a la industria cinematográfica realizando una investigación específica en la importancia del surgimiento del monstruo femenino.
- Análisis del personaje de Maléfica, dentro de lo monstruoso femenino, como mujer fálica.

4. ORIGEN DE LOS CUENTOS DE HADAS: EL CUENTO DE *LA BELLA DURMIENTE*

No podemos comenzar a hablar del origen del cuento de *La bella durmiente* sin antes conocer el origen de los cuentos de hadas.

Los cuentos de hadas, entendidos como cuentos maravillosos, se han definido como “una clase particular de los cuentos populares más ampliamente denominados de hadas, encantamiento o fantásticos, transmitidos como todos los cuentos populares de forma oral” (Rodríguez Almodóvar, 1982: 27). Los cuentos de hadas no sólo tuvieron importancia en la antigüedad, sino que a día de hoy, siguen siendo objeto de múltiples investigaciones y continúan siendo demandados por el público, tanto adulto como infantil. El verdadero origen de estos relatos ha sido una incógnita para muchos de los estudiosos en este campo:

Muchos investigadores, al indagar sobre la génesis de los cuentos maravillosos, han optado por buscar rastros de su comienzo tanto en la tradición oral como en la escrita. Se han considerado ambas fuentes de información, porque se hace casi imposible limitarse a los pocos testimonios que se encuentran sobre ellos considerando sólo las prácticas habituales de los pueblos. [...] Muchos cuentos se gestaron, divulgaron, se transformaron y se conservaron de generación en generación, gracias a la interacción de la dinámica de prácticas de transmisión tanto orales como escritas (Zapata, 2007: 91).

Según Jack Zipes (2001) en un principio los cuentos de hadas estaban destinados hacia un público adulto, incluso las adaptaciones escritas de estos relatos se encontraban en obras de personas adultas. No fue hasta los siglos XIX y XX cuando el cuento de hadas comenzó a dirigir sus miras hacia la literatura infantil.

Los cuentos de hadas se fueron extendiendo y alcanzaron una gran popularidad entre el público. Tanta fue su relevancia que muchos de estos cuentos surgidos de la tradición oral fueron analizados desde una perspectiva psicoanalítica para demostrar cómo influían en el carácter de los niños y en su experimentación con el mundo.

Según Carolina Fernández Rodríguez “el cuento de *“La bella durmiente”* es uno de los relatos maravillosos que más éxito ha tenido entre el público lector y que mayor

atención ha recibido por parte de la crítica” (1998:19). Además, es uno de los cuentos que más ha propiciado la elaboración de reescrituras posteriores.

Giambattista Basile es un escritor italiano que recopiló algunos de los relatos nacidos de la tradición oral y los adaptó en una colección de cuentos llamada *Pentamerón* de 1634. Dentro de esta recopilación se encuentra el cuento *Sol, Luna y Talía*, la primera versión clásica de *La bella durmiente*. Basile no se refiere ni a brujas ni a maldiciones, sino que lo sustituye por profecías, la violación de la protagonista a manos del rey, adulterio y otros elementos más transgresores que nada tiene que ver con la historia que conocemos.

Posteriormente, en 1697, el escritor francés Charles Perrault versiona el cuento bajo el título de *La bella del bosque durmiente*. Esta interpretación presenta diferencias con respecto a la versión de Basile puesto que Perrault “se adecua más a la nueva ideología de la burguesía europea del siglo XVIII, más estricta en temas sexuales y preocupada por santificar la institución familiar” (Fernández Rodríguez, 1998: 40). Además, se entiende que Perrault “no creyó apropiado relatar en la corte francesa una historia en la que un rey viola a una doncella mientras ésta está durmiendo, la deja embarazada y la olvida por completo para volver a recordarla, por casualidad, tiempo después” (Bettelheim, 2005: 237).

A pesar de que hay variaciones de un relato a otro, la historia adaptada por Perrault también presenta personajes femeninos violentos como la reina madre, representada como un ogro, que quiere acabar con la protagonista y sus nietos arrojándolos a una olla con alimañas. A pesar de que ambos relatos presentan discrepancias, coinciden sobre la representación de la mujer:

La mujer es ángel o demonio: la primera está caracterizada por una belleza sin igual y por ser joven, pasiva y virgen al llegar al matrimonio [...] la segunda, en cambio, es una mujer mayor (la perversa hada, por ejemplo, es descrita como “un Hada vieja”) o, al menos, madura (la Reina Madre), que tiene poder (Fernández Rodríguez, 1998: 40).

Esta concepción de la mujer como un binomio entre el bien y el mal se estudiará exhaustivamente a lo largo de estas páginas.

Walt Disney, para su adaptación cinematográfica de 1959, se basó en la interpretación del relato de *La bella durmiente* de los hermanos Grimm que adoptan algunas tramas narrativas de Perrault y añaden nuevos elementos. En esta versión llamada

Rosita de Espino o también *La bella durmiente del bosque* de 1812, sí aparecen los elementos más relevantes de la historia: una maldición, el huso de una rueca, hadas madrinas, una princesa a la que maldicen, el beso de amor de un príncipe, un reino que caen en un profundo sueño...

Aun así, Disney acabó por realizar diversas modificaciones que suavizaran algunos de los elementos más extremos de la versión clásica para poder dirigir su producción hacia su público objetivo: los niños.

En definitiva, a pesar de todas las variaciones que se han realizado del cuento de *La bella durmiente* en cuanto a algunos de sus detalles como el título del relato o el nombre de la protagonista, su argumento principal en todas ellas “es que, por más que los padres intenten impedir el florecimiento sexual de su hija, éste se producirá de modo implacable” (Bettelheim, 2005: 238).

5. ARGUMENTOS

5.1. *La Bella Durmiente* (1959, Clyde Geronimi)

La historia de *La Bella Durmiente* comienza con el bautismo de la princesa Aurora. A la fiesta que celebraron los reyes en honor a su pequeña, fueron invitadas tres hadas madrinas llamadas Flora, Fauna y Primavera pero no invitaron a la bruja malvada, Maléfica. Las tres hadas le concedieron a la pequeña Aurora tres dones: la belleza, una hermosa voz y, cuando el último don estaba a punto de ser concedido, apareció Maléfica enfadada por no haber sido invitada. Ésta lanzó una maldición a la princesa que auguraba la muerte de Aurora al pincharse el dedo con el huso de una rueca el mismo día de su decimosexto cumpleaños tras la puesta de sol. Primavera, al haber sido interrumpida antes de otorgar su don, lanza un hechizo que reduce los efectos de la maldición y, por tanto, Aurora no moriría sino que caería en un profundo sueño hasta que la despertase un beso de amor verdadero de un príncipe.

Para proteger a su hija, los reyes ordenaron a todo el reino quemar todas las ruecas y las tres hadas se ofrecieron para ocultar a la pequeña hasta que pasara el día de su cumpleaños. De esta forma, tuvieron que vivir como campesinas en una cabaña en el interior del bosque.

Aurora creció sin saber su verdadera identidad. El día de su dieciséis cumpleaños, las tres hadas la mandaron al bosque a coger fresas para así poder celebrarle una fiesta sorpresa. Flora y Primavera, tras lanzar hechizos por el cambio de color del vestido que le preparaban, son descubiertas por el cuervo de Maléfica, enterándose así ésta del paradero de Aurora. La princesa vuelve con las hadas y les cuenta que ha conocido y se ha enamorado de Felipe, pero estas la esperaban para revelarles su verdadero origen.

Las hadas regresaron al castillo junto con Aurora para celebrar su cumpleaños con sus padres, pero volvieron antes de tiempo. Mientras Aurora se encontraba en su habitación llorando por Felipe, Maléfica aprovechó para hipnotizarla. Bajo el hechizo, Aurora subió por unas escaleras de caracol hacia una pequeña habitación donde se encontró un huso y una rueca. Se pinchó el dedo con el huso y cayó al suelo sumida en un profundo sueño. Las hadas la llevaron a una de las torres del castillo y la pusieron encima de la cama con una rosa entre sus manos mientras hacían dormir tanto a los reyes como a todo el reino.

Maléfica secuestró a Felipe para que éste no rompiera el hechizo despertando a Aurora con un beso, pero gracias a la ayuda de las tres hadas que le otorgaron el escudo de la Virtud y la espada de la Verdad, pudo escapar y acabar con Maléfica, convertida en dragón, en la batalla final clavándole la espada en el corazón. Finalmente, Felipe llega a la torre donde se encuentra Aurora y la despierta con un beso de amor verdadero.

5.2. *Maléfica* (2014, Robert Stromberg)

Maléfica es un hada joven con unas grandes y fuertes alas que vive en las Ciénagas junto con otras criaturas mágicas. Ella conoce a un niño que proviene del reino humano llamado Stefan cuando éste intenta robar una gema de uno de los estanques de las Ciénagas. Maléfica lo perdona y desde entonces se hacen muy amigos hasta que, pasado el tiempo, esa amistad acaba convirtiéndose en amor. Cuando Maléfica cumple dieciséis años, Stefan le regala un beso de amor verdadero.

Pero el tiempo pasa y la ambición de Stefan por convertirse en rey lo aleja de Maléfica. El rey Henry tras la imposibilidad de acabar con Maléfica promete a sus hombres, en su lecho de muerte, que aquel que logre vengarlo acabando con Maléfica y su reino se casará con su hija y se convertirá en rey. Stefan vuelve a las Ciénagas y traiciona a Maléfica envenenándola y cortándole sus preciadas alas. Maléfica se despierta sangrando y dolorida y jura vengarse de Stefan convirtiéndose en la más villana.

Maléfica al enterarse de que Stefan y la reina han tenido una hija, se venga de éste maldiciendo a la pequeña Aurora el día de la celebración de su bautizo. Cuando cumpla dieciséis años, tras la puesta de sol, Aurora se pinchará el dedo con el huso de una rueca y caerá en un profundo sueño del que solo podrá despertar con un beso de amor verdadero. Tras esta maldición, Stefan manda a quemar todas las ruelas del reino y les encomienda a las tres hadas buenas, la seguridad y el cuidado de Aurora.

A partir de aquí Maléfica comienza a cuidar desde la sombra a la pequeña Aurora puesto que las tres hadas son muy descuidadas con la pequeña. Sin pretenderlo, ésta empieza a experimentar un sentimiento maternal por la joven. Maléfica intenta retirar la maldición, pero es tan poderosa, que no lo consigue.

La maldición acaba por cumplirse. Maléfica encuentra al joven príncipe que Aurora había conocido en el bosque, el príncipe Felipe, para que rompa la maldición, pero éste no lo consigue. Es el beso de Maléfica quien despierta a Aurora, un beso de amor verdadero.

Maléfica recupera sus alas gracias a Aurora que las libera y tras una batalla final contra Stefan, éste cae muerto en combate. Finalmente, Aurora se corona como la reina de las Ciénagas unificando así ambos reinos.

6. FUNCIONES DE LOS PERSONAJES

6.1. Vladimir Propp y la morfología del cuento

Vladimir Propp, un antropólogo y lingüista ruso, se dedicó a realizar un profundo estudio sobre los cuentos populares. En total, fueron unos cien relatos los analizados por Propp en los que éste se percató de que poseían una estructura narrativa muy parecidas.

En 1928 se publica su obra, *Morfología del cuento*, donde analiza una serie de treinta y un puntos recurrentes en todos los cuentos de hadas populares. A pesar de que no todos ellos se encuentran presentes en todos los cuentos, su función básica suele permanecer y el orden de éstos es siempre el mismo. La hipótesis de Propp sobre los cuentos se fundamenta en un análisis estructural de la morfología de los cuentos. Según Propp (1998) puesto que estos relatos no pueden estudiarse directamente, hay que partir de la división del *corpus* en distintas partes. A su vez “ la división más corriente de los cuentos distribuye el corpus en cuentos maravillosos, cuentos de costumbres y cuentos de animales¹” (Propp, 1998: 12).

Como hemos dicho anteriormente, de la clasificación que obtiene del estudio de los cuentos populares, propone una serie de componentes constantes y éstas son las que se conocen como las funciones de los personajes de Vladimir Propp. El propio autor ha definido el término “función” como “la acción de un personaje, definida desde el punto de vista de su significado en el desarrollo de la intriga” (Propp, 1998: 32).

6.2. Funciones de los personajes en *La Bella Durmiente*

A continuación, en este apartado realizaremos un análisis de las funciones de los personajes en la adaptación de Disney del cuento de *La bella durmiente*. Este análisis se hará de la misma forma que viene estructurado en la obra de Propp (1998:37):

Para cada función daremos: 1º., una breve descripción de la acción que representa; 2º., una definición lo más resumida que sea posible; 3º., signo convencional que le hemos atribuido (los signos permiten, después, hacer comparaciones esquemáticas respecto a la estructura de los cuentos.

¹ Clasificación propuesta por V. F. Miller.

I. Uno de los miembros se aleja de la casa.

Definición: Alejamiento.

3. A veces, quienes se alejan son los miembros de la joven generación.

Un día antes de su decimosexto cumpleaños, las tías de Aurora, le encomiendan ir en busca de fresas al bosque para tenerla fuera de casa mientras estas le preparan una sorpresa. Será en ese momento donde Aurora conozca al príncipe Felipe.

Esta función se cumple afirmando la tercera variable que Propp describe como el alejamiento de los miembros de la generación joven que “se van para hacer alguna visita, para ir a pescar, pasearse, coger fresas” (Propp, 1998: 39).

II. El héroe es objeto de una prohibición.

Definición: Prohibición.

III. La prohibición es transgredida.

Definición: Transgresión.

Las funciones II y III no se cumplen. Es importante en este caso explicar que ambas funciones no se desarrollan puesto que el héroe es el príncipe Felipe y éste toma importancia en la trama únicamente para derrotar al villano y para despertar con un beso a Aurora. En ningún momento se le prohíbe nada ni posee el impulso de transgredir dicha prohibición. Incluso ni Aurora es objeto de ninguna prohibición puesto que el hechizo de Maléfica se ha impuesto sobre ella sin que ésta pueda hacer nada.

IV. El agresor intenta obtener informaciones.

Definición: Interrogatorio.

A pesar de que no se lleva a cabo un interrogatorio en sí por parte del agresor, durante dieciséis años, Maléfica ha tratado de dar con el paradero de Aurora enviando a sus secuaces en su búsqueda. Desesperada por no obtener ninguna respuesta, le encomienda la misión de buscar a la princesa a su fiel aliado, el cuervo Diaval.

Vemos que esta función se cumple en el film y responde a dos de las variables existentes en esta función:

1. El interrogatorio tiene por fin el descubrimiento del lugar donde residen los niños, a veces, del lugar en que se encuentran objetos preciosos, etc. [...] 3. En algunos casos aislados, el interrogatorio se lleva a cabo por personas interpuestas (Propp, 1998: 41).

La variable 1. sería descubrir el lugar donde reside Aurora y en la variable 3. esta persona interpuesta sería Diaval.

V. El agresor recibe informaciones sobre su víctima.

Definición: Información.

Tras el descuido por parte de las tías de Aurora al utilizar la magia, Diaval descubre el lugar donde Aurora estuvo todo este tiempo y vuela a contárselo rápidamente a Maléfica.

VI. El agresor intenta engañar a su víctima para apoderarse de ella o de sus bienes.

Definición: Engaño.

2. Actúa utilizando inmediatamente medios mágicos.

Cuando Aurora conoce la verdad sobre su origen y procedencia, corre al castillo de sus padres y mientras en su habitación llora por Felipe, es hipnotizada por la magia de Maléfica.

En este caso la variable dentro de esta función es la variable 2 puesto que es a través de la magia (medios mágicos) por los que Aurora cae bajo la hipnosis de Maléfica.

VII. La víctima se deja engañar y ayuda así a su enemigo, a pesar de ella misma.

Definición: Complicidad.

2-3. Reacciona mecánicamente ante la utilización de medios mágicos o de otra clase, es decir, se duerme, se hiere, etc.

Cumpliendo la variable 2-3, Aurora reacciona a la magia de Maléfica y se dirige hacia una pequeña habitación donde acaba pinchándose con el huso de una rueca cayendo sumida en un profundo sueño.

VIII. El agresor hace sufrir daños a uno de los miembros de la familia o le causa un perjuicio.

Definición: Fechoría.

1.El agresor rapta a un ser humano.

Maléfica le tiende una trampa a Felipe para evitar que Aurora despierte y lo rapta encerrándolo en uno de sus calabozos.

A partir de este momento, el príncipe Felipe se analizará dentro de estas funciones como el arquetipo de héroe puesto que comienza su lucha contra el agresor.

VIII- a Algo que le falta a uno de los miembros de la familia; uno de los miembros de la familia tiene ganas de poseer algo.

Definición: Carencia.

IX. Se divulga la noticia de la fechoría o de la carencia, alguien se dirige al héroe con una petición o una orden, se le envía o se le deja partir.

Definición: Mediación, momento de transición.

X. El héroe- buscador acepta o decide actuar.

Definición: Principio de la acción contraria.

XI. El héroe se va de casa.

Definición: Partida.

Las funciones (VIII-a, IX, X, XI) no se cumplen. Ningún miembro de la familia posee una carencia de algo y en ningún momento nadie se dirige al príncipe Felipe con

ninguna orden. Felipe no actúa como héroe buscador y por tanto, no debe partir. Aunque si indagamos un poco en el análisis filmico, podríamos dar la vuelta a tres de estas cuatro funciones y, aunque no se desarrollen como tal, encontrarles un cierto sentido dentro de la trama.

La función IX podría estar relacionada con la escena del regreso de las hadas madrinas a la cabaña. Después de que Aurora ha caído en el hechizo de Maléfica, las hadas madrinas van a la cabaña y se encuentran la capa de Felipe. Aunque en el film en ningún momento hablan entre ellas de ir en busca de Felipe para que socorra a Aurora, podemos entender ese hecho como una petición al héroe.

En la función X, podría decirse que, aunque las hadas madrinas no logran hallar a Felipe, desde que es liberado del calabozo se transforma en el héroe- buscador que tiene por objetivo salvar a Aurora.

Por último, la función X podría entenderse como la partida de Felipe hacia la cabaña justo antes de ser secuestrado.

Como hemos dicho, esto es solo una interpretación que podría hacerse de estas funciones que, tal y como son descritas en la obra de Propp, no se cumplirían en esta historia.

XII. El héroe es sometido a una prueba, un cuestionario, un ataque, etc. que le prepara para la recepción de un objeto o de un auxiliar mágico.

Definición: Primera función del donante.

Felipe intenta escapar del rapto de Maléfica, pero no lo consigue. En este caso, las hadas madrinas adoptan la función de donante puesto que son ellas las que le otorgarán los objetos mágicos.

XIII. El héroe reacciona a las acciones del futuro donante.

Definición: Reacción del héroe.

Según Propp (1998: 57): “En la mayor parte de los casos, esta reacción puede ser positiva o negativa”.

En este caso, la reacción del héroe es positiva y responde a la variable 1² ya que logra superar la prueba aunque sea gracias al donante (hadas madrinas) que logran desencadenarlo y liberarlo.

XIV. El objeto mágico se pone a disposición del héroe.

Definición: Recepción del objeto mágico.

2.Objetos con propiedades mágicas como el mazo, la espada, el violín, la bola u otros.

Las hadas madrinas le proporcionan la espada de la Verdad y el escudo de la Virtud para que se defienda de los ataques de Maléfica en su camino hacia el castillo.

XV. El héroe es transportado, conducido o llevado cerca del lugar donde se encuentra el objeto de su búsqueda.

Definición: Desplazamiento en el espacio entre dos reinos, viaje con un guía, etc.

2. Se desplaza por la tierra o sobre el agua.

Esta función se cumple puesto que Felipe es transportado por tierra a lomos de su caballo con el objetivo de llegar al castillo donde se encuentra el objeto de su búsqueda: Aurora.

XVI. El héroe y su agresor se enfrentan en un combate.

Definición: Combate.

1. Se baten a campo abierto.

Felipe y Maléfica, convertida en dragón, luchan en combate hasta que uno de los dos caiga.

XVII. El héroe es marcado.

Definición: Marca.

² “1. El héroe supera (o no supera) la prueba” (Propp, 1998: 57).

Esta función no se cumple puesto que, en el combate, Felipe no queda señalado por ninguna marca que sea relevante en el progreso de la trama.

XVIII. El agresor es vencido.

Definición: Victoria.

1. Es vencido en un combate a campo abierto.

Finalmente, Felipe con la ayuda mágica de las hadas, logra lanzar la espada y esta se le clava en el corazón haciendo que el dragón caiga muerto.

XIX. El daño inicial es reparado o la carencia colmada.

Definición: Reparación.

Felipe besa a Aurora e inmediatamente la joven abre los ojos y todo el palacio despierta con ella cumpliéndose la variable 8 de esta función: “El personaje embrujado vuelve a ser lo que era” (Propp, 1998: 70).

La película concluye en la función XIX con el daño inicial reparado. El resto de funciones, de la función XX a la XXXI, no se desarrollan por el simple hecho de que el héroe no vuelve a recomenzar ninguna búsqueda. Felipe y Aurora finalizan la historia bailando en el gran salón del palacio. De este modo, no existe ningún falso héroe, ni el héroe recibe una nueva apariencia, etc. Es decir, la historia no evoluciona más allá como para que se sigan desencadenando funciones por parte de los personajes.

6.3. Greimas y el modelo actancial

Puesto que la obra de Propp realiza el análisis de cuentos tradicionales, sus funciones no valdrían a la hora de llevar a cabo un estudio sobre las funciones de los personajes en el film de *Maléfica*. Así pues, para analizar los roles asignados a estos personajes utilizaremos el modelo metodológico de Algirdas Julius Greimas en relación a los actantes.

Greimas estudia a sus predecesores y asume el modelo de Propp cuya “concepción de los actantes es funcional: los personajes se definen, según él, por las “esferas de acción” en las cuales participan” (Greimas, 1987: 267). También adopta las funciones

dramáticas propuestas por Étienne Souriau³ que, según Greimas, no se aleja de la descripción que realiza Propp de los actantes. Además, acaba por desarrollar el cuadro semántico de actantes definido por Tesnière⁴.

Greimas, tal y como expone en su obra, *Semántica estructural*, articula en un primer momento los actantes en dos categorías: la primera formada por un sujeto y un objeto que se asocian a través de una relación de deseo y la segunda categoría constituida por el destinador-destinatario cuya conexión se crea por la relación del saber, relación que se establece en el plano de la comunicación. Posteriormente, Greimas añade la categoría actancial de ayudante- oponente. El ayudante está concebido para prestar ayuda al sujeto en su camino por conseguir el objeto y el oponente se crea para provocar obstáculos. Este modelo actancial parte de un modelo actancial mítico explicado por Greimas:

Este modelo inducido a partir de los inventarios que permanecen a pesar de todo inseguros, y contruidos teniendo en cuenta la estructura sintáctica de las lenguas naturales parece poseer en razón de su simplicidad, y para el análisis de las manifestaciones míticas solamente, un cierto valor operativo. Su simplicidad reside en el hecho de que está por entero centrado sobre el objeto deseo perseguido por el sujeto, y situado, como objeto de comunicación, entre el destinador y el destinatario, estando el deseo del sujeto, por su parte, modulado en proyecciones de ayudante y oponente. (Greimas, 1987:276).

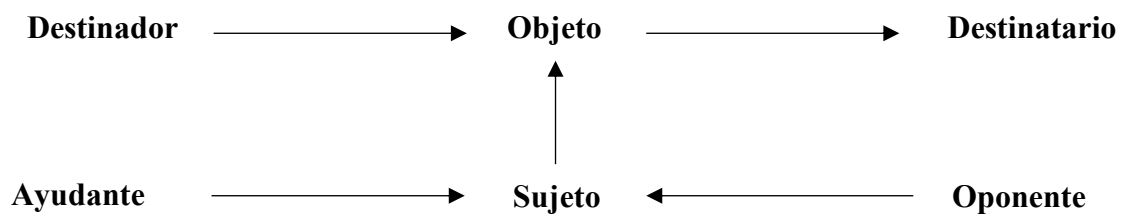
En el siguiente punto vamos a analizar a cada personaje de *Maléfica* como “actante” para conocer qué función realiza, cuáles son sus objetivos y cómo se relaciona con otros personajes.

³ Étienne Souriau fue un filósofo francés muy conocido por su trabajo en estética.

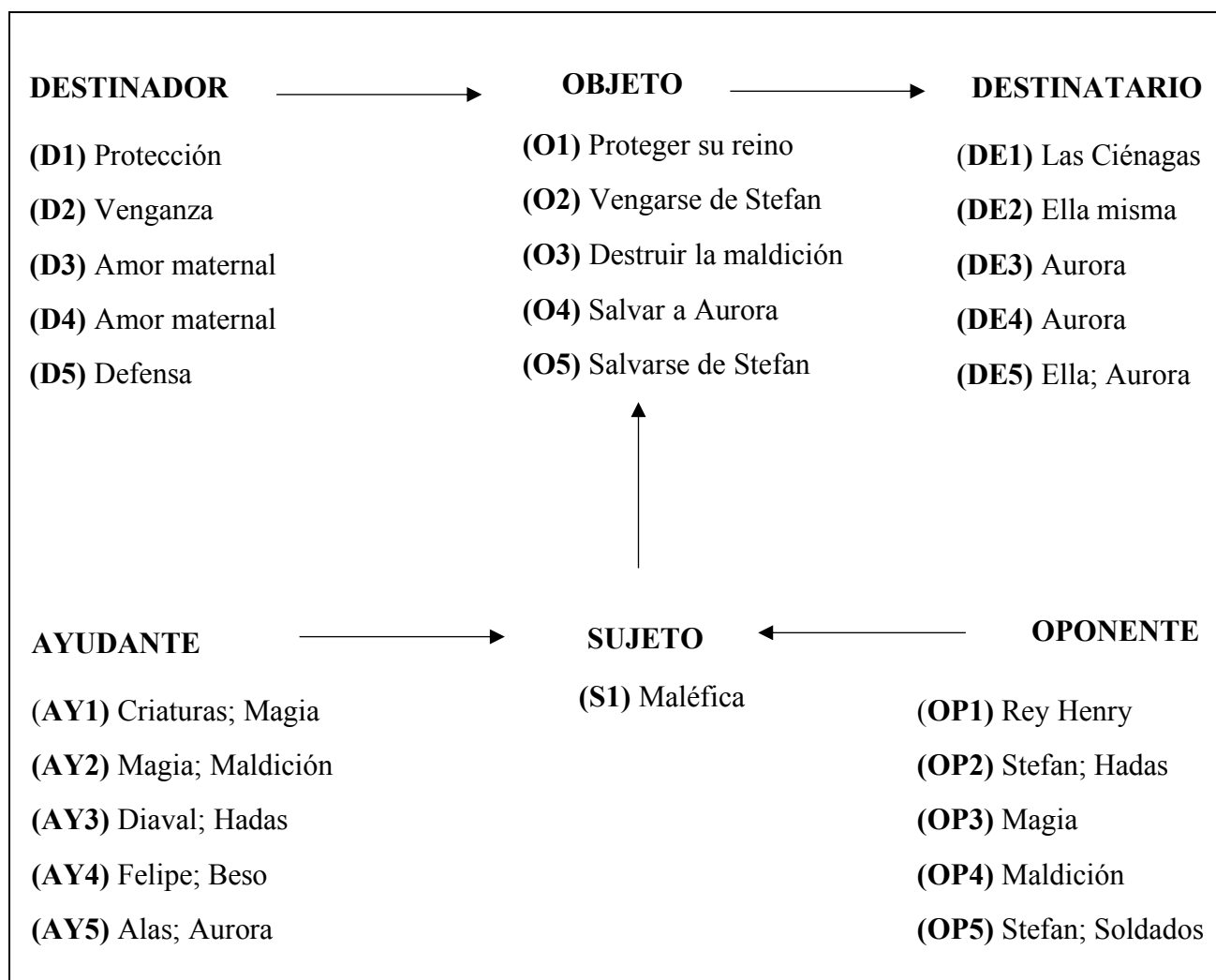
⁴ Lucien Tesnière fue un lingüista y profesor francés recordado principalmente por su teoría sintáctica y por ser el creador del término <<actante>> usado posteriormente por la semiótica.

6.4. Funciones de los personajes en *Maléfica*

El análisis de estos personajes se va a realizar a través del esquema actancial propuesto por Greimas con su correspondiente explicación de las funciones que desarrollan los actantes. Se mostrará el análisis de dos esquemas actanciales: el del personaje protagonista (Maléfica) y el de su antagonista principal (Rey Stefan). El modelo de esquema actancial es el siguiente (Greimas, 1987:276):



ESQUEMA ACTANCIAL 1



El sujeto es la protagonista, Maléfica (S1). A lo largo del desarrollo del film y, tras los hechos que van aconteciendo, Maléfica experimentará distintos deseos. El primero es proteger su reino (O1) (D1) y a todos los que en él viven de la tiranía del Rey Henry (OP1). Gracias a la ayuda de su magia y de su ejército de criaturas maravillosas (AY1) derrotará al rey junto con sus soldados y conseguirá la salvación de las Ciénagas (DE1).

En el momento en el que el rey Henry se haya a punto de morir, Maléfica se volverá a encontrar con Stefan pero, lo que no sabe es que éste, arrastrado por su ambición, la traicionará dejándola dormida con una droga y quitándole una de las cosas más preciadas para ella, sus alas. Cuando Maléfica se da cuenta de la traición, jura

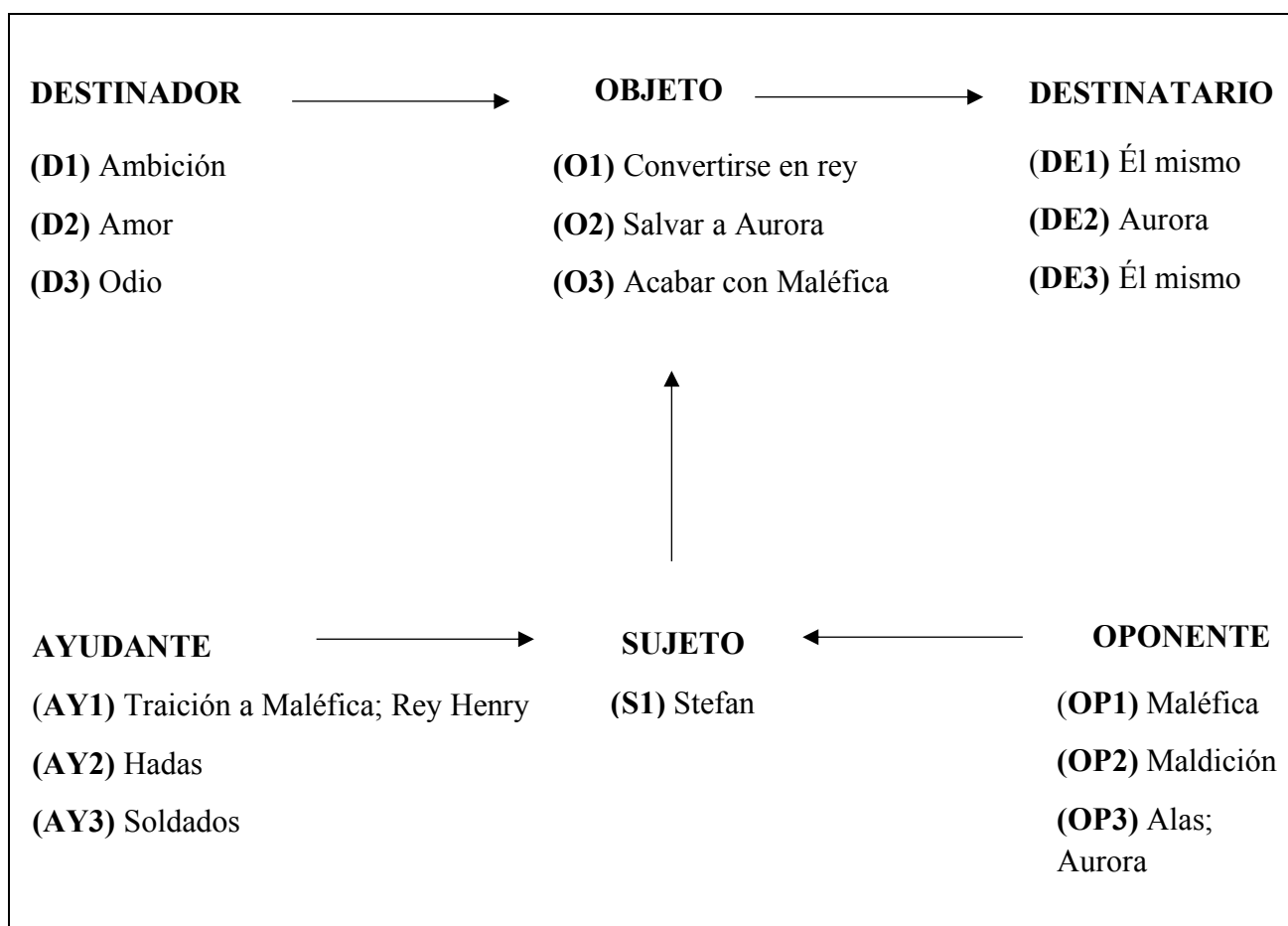
vengarse de Stefan **(O2)** convirtiéndose en un ser villano. Esta venganza **(D2)** se manifestará en forma de maldición **(AY2)** para la pequeña Aurora, la hija de Stefan y la Reina. A pesar de que Stefan y las hadas le ruegan a Maléfica que no prosiga **(OP2)**, nada va a parar la ira de Maléfica **(D2)**.

A la mitad de la película, se producirá un giro en la trama muy importante. Maléfica, después de haber estado velando por Aurora desde que era un bebé, comenzará a sentir un amor casi maternal por la niña **(D3)**. Decidida a romper la maldición para que Aurora no sufra las consecuencias **(DE3)**, intenta a través de su magia lanzar un contra hechizo que acabe con la maldición **(O3)** pero, sus poderes son tan fuertes, que no lo consigue, **(OP3)** ni siquiera con la ayuda de las hadas y de Diaval **(AY3)**.

Tras cumplirse la maldición **(OP4)**, Maléfica, decidida a salvar a Aurora **(O4)**, hechiza al príncipe Felipe para llevarlo al castillo y que le dé un beso de amor verdadero a Aurora **(AY4)**. Pero el beso de amor verdadero no se lo da Felipe, sino la propia Maléfica y gracias a ese amor verdadero **(D4)**, Aurora despierta **(DE4)**.

Maléfica y Aurora intentan salir del castillo sin que Stefan y sus hombres se den cuenta pero, para desgracia de Maléfica, Stefan le había tendido una trampa. Después de pelear contra Stefan y sus soldados **(OP5)**, Maléfica está a punto de ser derrotada pero, gracias a Aurora que consigue liberar sus alas **(AY5)**, logra defenderse **(D5)** y lucha contra Stefan **(O5)** cayendo este por una de las torres del castillo. Finalmente, Aurora y Maléfica viven en las Ciénagas como siempre quisieron, juntas **(DE5)**.

ESQUEMA ACTANCIAL 2



El sujeto de este esquema actancial es el antagonista, el Rey Stefan. El sujeto querrá conseguir tres objetos pero no tendrá la misma suerte que Maléfica para conseguirlos.

Desde pequeño, Stefan anhelaba convertirse en rey (O1). A pesar de que Maléfica no entendía sus ansias de poder (OP1), su ambición por hacerse con el trono (D1) era más grande que su amor por ella, por lo que termina ayudando al Rey Henry y la traiciona cortándole las alas (AY1). Es así como se convierte en rey (DE1).

Cuando Maléfica lanza la maldición contra su hija Aurora (OP2), Stefan para intentar salvarla de ésta (O2) (DE2) (D1), les confía a las tres hadas madrinas el cuidado de la pequeña (AY2) hasta que pase el día de su decimosexto cumpleaños.

Arrastrado por la locura y el odio **(D3)**, Stefan lleva muchos años maquinando cómo acabar con Maléfica **(O3)** **(DE3)**, le tiende una trampa junto con sus soldados **(AY3)**, cuando ésta se encuentra en el castillo pero su propia hija y las mágicas alas de Maléfica lo impedirán **(OP3)**.

6.5. Primeras conclusiones en relación a los personajes

Después de analizar las funciones de los personajes de las dos películas llegamos a una clara conclusión: se establece un cambio de roles. Los personajes principales que sufren la transformación son el héroe y el villano.

El eje principal es la figura de Aurora quien, en ambas versiones, sigue siendo la princesa en apuros que necesita ser salvada.

En *La Bella Durmiente*, como en otros de los clásicos de Disney, el héroe es sin duda el príncipe. En este caso, el único que puede salvar a Aurora con un beso de amor verdadero es Felipe. Sin embargo, en *Maléfica*, la figura del príncipe queda relegada a un segundo plano en el que, Felipe, no cobra ninguna importancia en la trama. Este hecho queda reflejado en la imposibilidad de despertar a Aurora con su beso.

El personaje que experimenta el cambio más significativo es el personaje del villano. En *La Bella Durmiente*, Maléfica es una bruja que lanza un hechizo contra Aurora y que dedica dieciséis años a buscarla para que su maldición se cumpla. El héroe deberá luchar contra ella hasta derrotarla. En la película de *Maléfica*, es un hada buena y fiel protectora de su reino que, rota de dolor y llena de venganza, se convierte en villana por la traición de un primer amor, por la traición de un hombre.

A lo largo del film, Maléfica sufrirá una dualidad héroe- villano que quedará despejada al final.

Mientras que el Rey Estéfano es un buen hombre que sólo quiere la salvación de su hija y del reino, el Rey Stefan es un ser egoísta que adopta el rol de villano, movido por la ambición de ser rey y por la ira que gesta contra Maléfica.

En conclusión, vemos cómo no sólo han pasado los años entre las distintas películas sino como la evolución de la sociedad queda esclarecida en un cambio de acciones por parte de los personajes arquetípicos que conocemos.

7. ARQUETIPOS Y SIMBOLISMO

7.1. El concepto de lo inconsciente colectivo

Carl Gustav Jung fue una de las figuras clave en el estudio del psicoanálisis. Los arquetipos y lo inconsciente colectivo son los conceptos principales en su concepción analítica.

Jung no fue el primero en interesarse por el estudio del inconsciente. Sigmund Freud se percató de la existencia de un inconsciente pero, para el padre del psicoanálisis, este inconsciente era de carácter personal:

En Freud, aunque lo inconsciente ya aparece – al menos metafóricamente- como sujeto agente, en lo esencial no es otra cosa que el lugar donde se reúnen todos esos contenidos reprimidos y olvidados, teniendo por eso una importancia exclusivamente práctica. Por lo tanto, según esta opinión, lo inconsciente es sólo de naturaleza personal, aunque por otra parte Freud ya vio el carácter arcaico- mitológico de lo inconsciente (Jung, 2010: 3).

Por tanto, es en la noción de lo inconsciente en lo que tanto Jung como Freud discrepaban. Para Jung, el inconsciente no era únicamente personal puesto que se manifestaba también a nivel colectivo. Jung define el inconsciente colectivo como “una parte de la psique que se distingue de un inconsciente personal por vía negativa, ya que no debe su existencia a la experiencia personal, y no es por tanto una adquisición personal” (Jung, 2010:41).

Por tanto, el inconsciente personal se apoya sobre un estrato de mayor profundidad “ que ya no procede de la experiencia personal ni constituye una adquisición propia, sino que es innata” (Jung, 2010:4). Para Jung (2010) este inconsciente colectivo es también universal, ya que posee contenidos y formas de comportamiento que son los mismos en todas partes y se da en todos los individuos.

7.2. Arquetipos e individuación

Otro de los conceptos centrales del estudio de Jung es el concepto de «arquetipo»: “El concepto de arquetipo, que es un correlato indispensable de la idea de inconsciente colectivo, indica que en la psique existen determinadas formas que están presentes siempre y en todo lugar” (Jung, 2010:41). Así pues, los arquetipos vienen a ser motivos arcaicos que se han ido transformando a través de relatos, mitos y leyendas. Dentro de estas historias existen distintos modelos que se repiten y están relacionados a través de personajes, situaciones o representaciones que se encuentran en el inconsciente colectivo.

Según Jung (2010) dentro de la fase avanzada del tratamiento analítico se plantean algunos problemas que se dan a través de la relación entre la conciencia y lo inconsciente y el proceso de individuación. Jung emplea el término «individuación» “en el sentido de un proceso que genera un «individuo» psicológico, es decir, una unidad, una totalidad independiente, invisible” (Jung, 2010:257). Por tanto, el proceso de individuación “es una forma de maduración y autorrealización de la personalidad liderado principalmente por el *si mismo*. [...] El proceso conduce a una transformación paulatina de la personalidad a estadios de mayor adaptación del individuo” (Alonso G., 2004:62).

Dentro de este proceso de individuación se desarrolla el concepto del *yo*. Según Jung (2010) el *yo* es la parte de la conciencia. Todo lo que se encuentre en relación con el *yo* es consciente.

El *yo* comprende componentes del inconsciente como el *ego*, la sombra, el *anima* y el *animus*. De estos elementos, repararemos en la explicación de la sombra puesto que se encuentra presente a la hora de desarrollar la simbología de algunos de los personajes.

La sombra es lo contrario del *yo*. Es una zona oscura que “personifica todo lo que el sujeto no reconoce y sin embargo- directa o indirectamente- se impone a él, por ejemplo deficientes rasgos de carácter y otras tendencias incompatibles” (Jung, 2010: 266). Es decir, la sombra sería la parte que rechazamos de nosotros mismos, lo que no queremos ser.

De los distintos arquetipos que define Jung, nos centraremos en los personajes arquetípicos: el héroe, el sabio, el monstruo, el embaucador... Estos personajes aparecen generalmente en muchas obras narrativas pero, principalmente, se manifiestan en los cuentos clásicos.

7.3. Análisis y comparación entre los personajes arquetípicos de ambos largometrajes

A continuación, haré un análisis de los personajes principales de las dos películas para estudiarlos desde la perspectiva arquetípica de Carl Jung.

Aurora y Maléfica

En la versión animada de los 50, Aurora se identifica con el arquetipo de la doncella (la Core) que se presenta como una joven expuesta a toda clase de peligros. Aurora es la doncella en apuros que debe ser rescatada por el héroe.

El personaje de Maléfica en el clásico de Disney es claramente el del antagonista. Es una bruja que lanza una maldición a la doncella y contra la que el héroe debe luchar. Pero la complejidad de este personaje hace que Maléfica no sólo encarne un único arquetipo. Ésta representa el arquetipo de la sombra en tanto que exhibe emociones negativas y se transforma en dragón, una de las figuras en la que se muestra simbólicamente dicho arquetipo.

Además, vendría a encarnar el arquetipo de la madre terrible como el complejo materno que “en cierto modo genera en la hija una hipertrofia de lo femenino o una atrofia de lo mismo” (Jung, 2010:83-84). Este arquetipo concibe al hombre como personaje secundario al que utilizar para lograr su cometido. A su vez, su personalidad propia es más o menos inconsciente por lo que “es incapaz de llevar a cabo ningún verdadero sacrificio, antes bien, con una en ocasiones despiadada voluntad de poder, hace prevalecer su instinto maternal hasta destruir a personalidad y la vida personal de los hijos” (Jung, 2010:84).

En la película *Maléfica*, el estudio de la Core va más allá y debe hacerse en conjunto con la figura de Maléfica, en este caso, el arquetipo de la madre.

El arquetipo de la doncella en este caso no está lejos del arquetipo de la doncella en la versión clásica. Aurora es de nuevo la joven que debe ser salvada de una maldición pero el desarrollo psicológico de su personaje cambia en relación al vínculo que establece con el arquetipo de la madre.

A pesar de que Aurora y Maléfica no son madre e hija, la joven al no conocer a su verdadera madre, proyecta en Maléfica esa figura maternal. Según Bettelheim (2005) el niño ve de una forma diferente a la madre según como ésta se comporte con él. Es decir,

“la madre, aunque sea protectora la mayor parte del tiempo, puede también convertirse en la madrastra cruel si es tan mala como para negarle a su hijo algo que éste desee” (Bettelheim, 2005:74). Además, Bettelheim añade que “ esta disociación de una persona en dos, para conservar una imagen positiva de ella, es una solución que muchos niños aplican a una relación demasiado difícil de manejar o comprender” (2005:74). De esta forma, Maléfica posee esa dualidad de madre protectora y madrastra cruel para Aurora.

Así pues, el niño debe crecer sabiendo que a su alrededor hay mal y que, a su vez, “es capaz, de modo gradual, de empezar a aceptar la idea de que él también puede contener aspectos de naturaleza dudosa” (Bettelheim, 2005:76). Por tanto, la madre se divide en dos figuras que presentan “sentimientos opuestos de amor y rechazo” (Bettelheim, 2005:76) y el niño proyecta en la parte negativa de la madre todo aquello que “le asusta demasiado para reconocer que [es] parte de sí mismo” (Bettelheim, 2005:76).

Maléfica en su aspecto de madre que, quiere y cuida a Aurora, adopta las características del arquetipo de la madre establecidas por Jung:

Sus propiedades son lo «maternal»: por antonomasia, la mágica autoridad de lo femenino; la sabiduría y la alta espiritualidad más allá del intelecto; lo bondadoso, protector, sustentador, lo que da crecimiento, fertilidad y alimento; el lugar de la transformación mágica, del renacer (Jung, 2002:79).

Como otros arquetipos, el de la madre tiene también una gran serie de aspectos. Dentro de las formas típicas de este arquetipo vemos que la relación que se establece entre ambos personajes es la de Deméter y Core.

Hades, Dios de los infiernos, se enamoró de Perséfone y la raptó con la colaboración de Zeus. Pero Deméter, su madre, no cesaba de buscarla.

Al enfrentarse con este ultimátum, Zeus se ve obligado a enviar a Hermes al señor de los Infiernos para pedirle que libere a Perséfone. Hades accede a la petición de su hermano, pero en secreto invita a Perséfone a comer una semilla de granada (o semillas en otras versiones) antes de partir, como modo de asegurarse de que ella seguirá ligada a su reino para siempre. Cuando una vez reunidas madre e hija, Deméter se entera de esto y entiende que tiene que llegar a un acuerdo y accede a la propuesta de Zeus: Perséfone pasará un tercio del año en el mundo inferior como esposa de Hades y los otros dos tercios con su madre y los dioses del Olimpo (Hard, 2008:183-184).

La figura de la Core puede darse tanto en el hombre como en la mujer. Cuando se observa que se da en la mujer, “pertenece a una «personalidad superior»” (Jung, 2010:171). Esto hace que estas figuras psíquicas sean dobles y correspondan a las figuras de una madre y una joven. Así pues “en la conformación del mito de Deméter- Core la influencia femenina ha prevalecido tan considerablemente sobre la masculina que ésta jamás llegó a tener ninguna importancia” (Jung, 2010:171). La preeminencia femenina es notable en la película puesto que la valentía por salvarse la una a la otra y los lazos que estrechan Aurora y Maléfica opacan tanto a las apariciones del príncipe Felipe como a la maldad del Rey Stefan.

El mito de Deméter posee distintas variantes según el contexto en el que se ha generado el relato. Una de estas variantes habla de la “transformación de la diosa que tiene dos caras pero, no obstante, sigue teniendo solo una” (Kerényi, 2004:56). Volvemos a aludir a las dos caras de Maléfica: el hada buena/madre protectora y la villana/madrastra.

Como Deméter, Maléfica al final acaba mostrando que ha prevalecido una de sus caras: la de la persona buena y fiel a los suyos.

La marcha de Maléfica hacia el palacio de Stefan para encontrarse con Aurora e intentar despertarla nos remite al viaje de Deméter al Hades para rescatar a su hija Perséfone. Ambas actúan como madres desesperadas por la pérdida de una hija. Maléfica representaría a Deméter; Aurora a Perséfone y el palacio de Stefan al Hades en tanto que simboliza un lugar infernal y lleno de peligros.

A su vez, el personaje de Maléfica no posee un único arquetipo, puesto que además de adoptar el personaje arquetípico de la madre, adquiere el del héroe.

El arquetipo del héroe hace referencia a una imagen de poder que se caracteriza por luchar contra la sombra, es decir, por esa parte del inconsciente que la conciencia rechaza. En este sentido, Maléfica es una heroína puesto que acaba siendo ella la que salva a la doncella (Aurora) y lucha contra la sombra (Rey Stefan) hasta derrotarla.

Uno de los conceptos de los que habla Jung en su obra *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo* y que se encuentra presente en la función y el desarrollo de Aurora como personaje es el concepto de «renacer». Este concepto comprende diferentes formas y distintos aspectos psicológicos. En este caso, la forma en la que se manifiesta es a través de la «participación en el proceso de transformación».

Según Jung (2010) este proceso de transformación se manifiesta como si fuera una especie de ritual de iniciación. Aurora cae bajo el hechizo siendo una niña y, mediante este proceso de transformación, despierta convertida en una adolescente. Aurora experimenta cambios tanto en su interior como exterior puesto que “al principio, la personalidad es raras veces lo que será después” (Jung, 2010:112). Su personalidad se ampliará a medida que se vaya integrando a este nuevo estadio de madurez.

Hadas madrinas

En la clasificación de los arquetipos de Jung, no aparece ninguno que simbolice al personaje del hada madrina. En los cuentos clásicos, el hada madrina ha sido uno de los personajes principales que se entiende como “una imagen de feminidad triunfante por encima de hombres y mujeres gracias al uso de un poder mágico y/o divino” (Domínguez García, 1999:63). Podríamos decir que, en cierto modo, las hadas madrinas simbolizan una fuerza materna que “ayudan al niño a encontrar la felicidad a pesar de este «impostor» o «madrstra», evitan que el niño sea destruido por dicho «impostor»” (Bettelheim, 2005:75). A su vez, el cuento le enseña al niño lo siguiente: “Aunque haya brujas, no olvides que también hay hadas buenas, que son mucho más poderosas” (Bettelheim, 2005:75).

En *La Bella Durmiente* (1959), Flora, Fauna y Primavera como buenas hadas madrinas, cuidan de Aurora desde pequeña y le otorgan los dones en su nacimiento. En esta obra, poseen un rol más activo puesto que son las que se encargan de liberar al príncipe Felipe, las que se encuentran a Aurora tras cumplirse la maldición, las que la llevan a su aposento...

En *Maléfica* (2014) podríamos decir que estas tres hadas se presentan como hadas “atolondradas” que no saben ocuparse de la pequeña Aurora y acaban siendo Maléfica y Diaval los que cuidan de la niña. En este caso, podríamos decir que las hadas madrinas no adquieren tanta importancia en la trama como en su antecesora. A pesar de ello, son hadas buenas que quieren a Aurora.

Príncipe Felipe

En *La Bella Durmiente* (1959) el príncipe Felipe simboliza claramente el arquetipo de héroe. Es el encargado de salvar a Aurora y de luchar contra la sombra (Maléfica).

En *Maléfica* (2014) aunque Felipe es el príncipe, no simboliza el arquetipo de héroe como sí lo hace en la versión clásica. Esto es así porque no tiene que luchar contra ningún villano ni debe pasar ninguna prueba para alcanzar el objeto de su búsqueda: la doncella. Es decir, Felipe en este caso, no cumple los rasgos característicos del arquetipo de héroe.

Rey Stefan

Puesto que en la versión clásica el Rey Estéfano, aparte de ser el padre de Aurora, no desarrolla ninguna trama por sí mismo más que la de intentar salvar a su hija y prometerla desde su nacimiento con el príncipe Felipe, analizaremos el arquetipo del Rey Stefan en la película de *Maléfica* (2014).

Stefan encarna el arquetipo de la sombra. En él se proyectan actitudes que todos negamos pero que, a veces, podemos experimentar: ambición, egoísmo, rechazo... A pesar de que simbólicamente no se representa como ningún ser monstruoso (dragón, serpiente...) muchas veces no hay ser más monstruoso que el propio ser humano. Stefan representa también, dentro de este rol, el personaje de villano cuyo único objetivo es tener poder y que “tiene poca o ninguna capacidad de sentir empatía hacia otros seres humanos. [...] Para el villano, los otros seres son simples objetos que se poseen o destruyen, ya que él es incapaz de ver a los demás como personas a su misma altura” (Sara Martín, 2002: 149).

Diaval

El fiel aliado de Maléfica en ambas películas es el cuervo Diaval. Los cuervos con su plumaje negro se han asociado, por lo general, a lo negativo. Pero su representación cambia de una obra a otra.

En *La Bella Durmiente*, el personaje de Diaval podría analizarse como el arquetipo del *trickster* (embaucador, pícaro...). Diaval da parte a Maléfica de todo lo que

ocurre: grazna cuando el príncipe Felipe escapa, avisa a Maléfica del paradero de Aurora...Diaval se encarga, junto a Maléfica, de que el héroe no consiga su objetivo. Según Jung, en el campo de la parapsicología se han dado fenómenos que exhiben características del *trickster*: “ Son los fenómenos del *Poltergeist* (el duende que da golpes) [...] Las travesuras divertidas y maliciosas de ese duende son tan conocidas como la escasa inteligencia, o más bien la notoria estulticia de sus «comunicaciones »” (Jung, 2010:240).

En *Maléfica* (2014) Diaval es un cuervo que, a punto de morir a manos de un granjero, es convertido por Maléfica en humano. En este caso, Diaval no representa el arquetipo de *trickster*. Aunque en agradecimiento a Maléfica, promete ser su fiel aliado, es un personaje con un gran corazón que reprocha y riñe a Maléfica cuando no actúa bien. Diaval en este caso “como el cuervo del dios teutónico Woden – representa, probablemente, la conciencia madura” (Bettelheim, 2005: 220).

Tras haber hecho un estudio de la simbología de los personajes principales, desde una perspectiva arquetípica, voy a analizar la carga simbólica de los objetos y los lugares y espacios más importantes. Para ello, contaré con la ayuda de la teoría simbólica de Gilbert Durand y algunos de los elementos simbólicos del psicoanálisis.

Cuando hablamos de simbología, pensamos en tipos de símbolos, en imágenes simbólicas... La imagen simbólica se ha definido como la “representación mental dinámica y polivalente que permite la aprehensión de lo que no puede ser captado a través de los sentidos (de la abstracción al signo)” (Gutiérrez, 2012:46).

Durand en su obra, *La imaginación simbólica*, lleva a cabo un estudio de la imagen en el que explica las vías de conocimiento vinculadas a los distintos tipos de imágenes:

El hombre tiene dos vías de conocimiento a las que llama *directa* e *indirecta*. En la primera, el objeto se presenta simplemente por medio de la percepción- es lo que acabo de llamar *imagen sensible*-, en la segunda, el objeto representado o bien carece de entidad material o bien su aprehensión, por distintos motivos, resulta muy dificultosa- sería el caso de la *imagen simbólica*- (Gutiérrez, 2012:34).

Para Durand, la imagen simbólica es llamada directamente como símbolo. Según Fátima Gutiérrez (2012) la noción de símbolo es muy ambigua puesto que puede interpretarse de diversas formas. De esta manera, muchas veces nos encontramos con símbolos que poseen significados diferentes “y antinómicos en el interior de un único significante” (Gutiérrez, 2012:43).

En los estudios de Durand sobre las imágenes antropológicas, distingue dos regímenes en el mundo de la imagen: el Régimen Diurno y el Régimen Nocturno. A su vez, estos regímenes abarcan diversos símbolos de los que partiremos para realizar el análisis.

Para Durand, el Régimen Diurno se define “como el régimen de la antítesis” (Durand, 1981:61). A este régimen se asocia la noción de verticalidad y las estructuras heroicas, así como una tipología de símbolos en los que “se proyecta la angustia humana frente al ineludible paso del tiempo” (Gutiérrez, 2012:87).

A diferencia del Régimen Diurno definido como la antítesis, el Régimen Nocturno “es el del *eufemismo*” (Gutiérrez, 2012:108). Este régimen se vincula al reflejo sexual y a las imágenes de profundidad e intimidad.

7.5. Simbología de los objetos

A continuación, estudiaremos los principales objetos simbólicos de ambas películas para analizar cómo se transforman en relación al contexto en el que se desarrollan.

- La espada de la Verdad y el escudo de la Virtud.

Estos objetos aparecen sólo en la versión clásica. La espada es un símbolo diáirético del régimen diurno puesto que se asocia a las armas. La espada como arma cortante que posee el héroe luminoso “es símbolo, a la vez, de purificación y de potencia: separa el bien del mal y hiere al culpable” (Gutiérrez, 2012:104). De este modo, gracias a la posesión de la espada, Felipe logra acabar con Maléfica: gana el bien y pierde el mal.

El escudo se concibe como un símbolo ascensional del régimen diurno por su relación a lo vertical y por servir de protección al héroe en su lucha contra la sombra.

- **Muro de espinos.**

El muro de espinos en ambas películas es levantado por Maléfica. En la adaptación clásica, Maléfica hace aparecer un muro de espinos alrededor del castillo para que el príncipe Felipe no pueda pasar, por tanto, este hecho se presenta como una de las pruebas definidas por Campbell (2006) que el héroe debe superar para su encuentro con la diosa (Aurora). Los espinos del muro simbolizan la reproducción del falo como presencia inminente de lo sexual ante la llegada del príncipe Felipe.

En *Maléfica* (2014) este muro se alza como símbolo de protección contra los invasores (los soldados de Stefan) para que éstos no entren en las Ciénegas y la destruyan.

- **El huso, la rueca y la rosa.**

El huso y la rueca aparecen en ambas obras. Son símbolos cíclicos del régimen nocturno correspondiente a los ciclos y al renacimiento. La rueca simboliza las fases temporales, en este caso, evoca al estadio de la madurez a la que Aurora entrará tras el pinchazo. El huso punzante remite a la imagen simbólica del falo y el temor que éste suscita con todo lo relacionado al sexo. La sangre derramada por el pinchazo hace alusión a la primera hemorragia menstrual por la que la niña entra en la pubertad. Por mucho que los reyes manden a quemar todas las ruecas del reino “cuando la muchacha esté madura para ello, la pubertad hará su aparición” (Bettelheim, 2005:240).

El sueño en el que Aurora cae tras pincharse es explicado por Bettelheim de la siguiente manera:

Lo que puede parecer un período de pasividad total, no es más que un lapsus de crecimiento reposado y preparación, del que la persona despertará más madura y dispuesta ya para la unión sexual. [...] Hay que puntualizar que en los cuentos de hadas esta unión significa más bien una conjunción de mente y espíritu en la pareja que una unión de deseo puramente sexual (2005:240).

Según Bettelheim (2005) cuando Aurora alcanza tanto la madurez física como emocional y ya se encuentra lista para el amor de la pareja y el matrimonio, el muro de espinos se convierte en un gran seto de flores dejando paso al príncipe.

La rosa que lleva entre sus manos Aurora en la versión clásica mientras está dormida posee una fuerte carga simbólica. Para el psicoanálisis, la rosa roja se ha definido como el símbolo de la sexualidad femenina, del “florecimiento” en la joven. La rosa roja representa los deseos, las pulsiones y las tendencias tanto emocionales como sexuales que Aurora va a experimentar en su entrada a la adolescencia.

En definitiva, la maldición que Maléfica lanza sobre Aurora se entiende como la imposición de la madurez y la eclosión de la menstruación en la niña, con todos los cambios que esto conlleva.

- **Fuego**

El fuego es un símbolo diáirético del régimen diurno de la imagen. Con el fuego se presenta el mismo caso que con el muro de espinos. Este fuego aparece, en ambas películas, al ser expulsado por el dragón. Pero este símbolo, a pesar de aparecer en ambas obras y por medio del mismo personaje, no representa lo mismo en una que en otra.

En *La Bella Durmiente* el dragón es Maléfica que arroja fuego para acabar con el príncipe Felipe. Por tanto, el fuego aparece como fuego destructor adoptando la visión negativa del régimen diurno. Sin embargo, en *Maléfica* (2014) el dragón es Diaval transformado por Maléfica mientras ésta se encuentra bajo cadenas de hierro. En este caso, el fuego juega un papel purificador y defensor por el que Diaval trata de proteger a Maléfica de Stefan y sus hombres.

- **Alas**

Las alas de Maléfica representan una dualidad simbólica dentro de la historia. Cuando Maléfica porta sus alas, éstas son un símbolo ascensional del régimen diurno puesto que simbolizan la ascensión de Maléfica por los cielos, como si de un ángel se tratase, y encarnan el bien y lo divino en tanto que Maléfica es un hada buena y protectora.

Sin embargo, cuando estas alas son separadas de su dueña, se convierten en un símbolo catamórfico del régimen diurno vinculado con la noción de caída en el pecado. Maléfica sin sus alas se convierte en un ser oscuro y cruel y remite a la idea de ángel caído. Es decir, pasa de estar en lo más alto encarnando el bien a caer de repente en el abismo del mal. Las alas de Maléfica son tan poderosas, que cuando Stefan se las quita,

las mete dentro de una gran urna de cristal en una zona alta donde la ensalza como si fuera una gran reliquia.

7.4. Simbología de lugares y espacios

En este punto, vamos a analizar los espacios y los lugares más simbólicos y con más importancia dentro de la trama de ambas obras.

- El bosque

El bosque es un símbolo de la intimidad dentro de los símbolos místicos del régimen nocturno. Generalmente cuando pensamos en los bosques, asociamos ese espacio a un lugar peligroso donde no suelen ocurrir cosas buenas. En ambas películas, el bosque presenta una dualidad (bien/mal). Este lugar simboliza la protección y lo íntimo puesto que es el lugar en el que conviven los animalillos que acompañan a Aurora y donde ésta conoce al príncipe. En este caso, el bosque posee colores más cálidos: celestes, verdes, los vivos colores de las flores... Sin embargo, podría decirse que el bosque se transforma en un lugar oscuro al que da miedo adentrarse cuando es invadido por soldados para transformarlo en un campo de batalla y cuando, en la versión clásica, el príncipe lucha contra Maléfica. Además, cuando el bosque es un lugar peligroso siempre suele ser durante la noche.

- La cabaña

La cabaña es un símbolo de la intimidad que se encuentra dentro de los símbolos místicos del régimen nocturno. Este espacio simboliza la intimidad del hogar. Es el lugar en el que Aurora crece ajena a su verdadera identidad y origen. La cabaña se sitúa dentro del bosque y es “el lugar de la paz, del máximo reposo” (Gutiérrez, 2012:113).

- El castillo

El castillo es un símbolo ascensional del régimen diurno que representa el lugar del poder. Está vinculado a la verticalidad por sus torres y a la noción de ascensión. El castillo será en ambos casos un lugar clave donde acontecerá el peor de los sucesos:

Aurora se pinchará con el huso de la rueca y caerá dormida. Aun así, se representa en las dos obras de forma diferente.

En *La Bella Durmiente* (1959) el castillo es un lugar en el que Aurora se encuentra con una familia que la quiere y un reino que la añora y donde al final será feliz junto con Felipe. Es decir, representa la parte positiva del régimen diurno. Pero en *Maléfica* (2014), el castillo es un lugar frío y lleno de peligro en el que el Rey Stefan aguarda sed de venganza hacia Maléfica. Por tanto, la simbología del castillo en este caso alude a la parte oscura del régimen diurno.

- **La escalera de caracol**

Uno de los espacios con más carga simbólica es la escalera de caracol que Aurora sube hipnotizada por Maléfica hasta llegar a la habitación en el que se encuentra el huso y la rueca. Esta escalera representaría un símbolo ascensional del régimen diurno puesto que representa la llegada a una nueva fase. Como hemos explicado anteriormente, lo que aguarda a Aurora al entrar en la habitación será la entrada a la madurez de una niña a través de la primera hemorragia menstrual. Generalmente “en los sueños, este tipo de escalera representa experiencias sexuales” (Bettelheim, 2005: 241) pero en este caso, según Bettelheim (2005) más que a las experiencias sexuales, remite a la menstruación.

En definitiva, Aurora comienza un ciclo al subir estas escaleras que desembocará en una iniciación que es parte de la vida: el tránsito de la infancia a la madurez.

- **Las Ciénagas y la Montaña Prohibida**

El lugar donde habita Maléfica es distinto en ambos largometrajes. En *La Bella Durmiente* vive en la Montaña Prohibida que representa un símbolo ascensional del régimen diurno por su ascensión y verticalidad. Es un lugar oscuro, antiguo y de colores fríos donde acechan Maléfica y sus secuaces. La Montaña Prohibida, tal y como hemos visto en el caso del castillo, adopta la parte negativa del régimen diurno.

Por el contrario, las Ciénagas es un reino lleno de criaturas mágicas, de piedras preciosas, con aguas cristalinas y un gran cielo azul donde todo el mundo vive feliz y en paz. Las Ciénagas representan el poder y por este motivo, el rey Henry quiere acabar con ellas. Cuando Maléfica se convierte en villana, las Ciénagas pasan a ser un reino

consumido por la tristeza y la oscuridad. A pesar de esto, no dejan de ser un lugar mágico y protector.

- **La habitación de la rueca**

En ambos casos, la habitación donde se encuentra la rueca es un lugar oscuro en el que la única luz que impera es la luz verde de la magia de Maléfica. Es un espacio misterioso que vaticina el cumplimiento de la maldición.

8. DISNEY Y FEMINISMO

8.1. El patriarcado: origen y evolución

El patriarcado no es sólo un problema para las mujeres. La gran paradoja de la cultura patriarcal es que las formas dañinas de masculinidad dentro de una sociedad dominada por los hombres son perjudiciales no sólo para las mujeres sino también para ellos mismos».

(MICHAEL KAUFMAN: 1997: 81)

Es indiscutible que, desde hace siglos, el hombre ha ejercido un dominio importante sobre la mujer. El patriarcado se ha definido como una organización social primitiva en que la autoridad es ejercida por un varón jefe de cada familia, extendiéndose este poder a los parientes aun lejanos de un mismo linaje.⁵ Esta organización social se remonta a las primeras sociedades prehistóricas en las que los hombres eran los cazadores- recolectores que iban en busca de alimentos mientras que las mujeres se

⁵ Definición de la Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española (2014).

quedaban al cuidado de los hijos y realizando otro tipo de tareas, siendo completamente dependientes de los hombres que eran los que volvían a casa con el sustento familiar.

Cuando intentamos buscar una explicación de por qué los hombres se han creído con el derecho de reducir a las mujeres como seres inferiores a ellos y someterlas bajo su dominio, no encontramos respuestas. En 2007, la antropóloga francesa Françoise Héritier, concedió una entrevista al periódico *La Nación* en la que habla sobre la represión y la exclusión de la mujer, despejando así muchas de nuestras dudas.

Siempre se ha entendido que por naturaleza el hombre es más fuerte que la mujer. Al preguntarle si existe una diferencia desde la perspectiva biológica entre hombre y mujer que demuestre esa supremacía del “macho”, Héritier afirma:

El hombre y la mujer tienen exactamente las mismas capacidades físicas e intelectuales. Las diferencias actuales responden a una diferencia de práctica cultural: desde que los hombres asignaron un papel determinado a la mujer, ésta se vio sometida a alimentarse de una forma diferente y a realizar actividades diferentes. Con el correr de los siglos, esas prácticas diferentes dejaron su huella tanto en el aspecto físico como en la forma de relacionarse con el medio ambiente. Por ejemplo, como las mujeres tenían prohibida la caza, también se les prohibía comer carnes rojas (Corradini, 2007).

Los hombres de las primeras sociedades patriarcales no llegaban a entender por qué las mujeres tenían la capacidad de producir niños de ambos sexos. De esta manera, éstos se aprovecharon de la sexualidad femenina y su capacidad reproductiva para controlarlas y considerarlas como simples máquinas de reproducción y de prestaciones sexuales. “La única diferencia entre el hombre y la mujer es la capacidad de procreación. Y ésta es la causa de todo lo demás” concluye Françoise Héritier.

Como consecuencia de todo lo anterior, las mujeres desde los orígenes hasta la actualidad, han tenido menos libertad que los hombres. Siempre han estado bajo el yugo de la sociedad patriarcal y no han podido ser dueñas totales de sus propias vidas. A su vez, se les ha negado el derecho de conocer su propia historia y el rol fundamental que han desarrollado en la creación de la sociedad. En este sentido, Gerda Lerner llama «dialéctica de la historia de las mujeres» “al conflicto existente entre la experiencia histórica real de las mujeres y su exclusión a la hora de interpretar dicha experiencia. Esta dialéctica ha hecho avanzar a las mujeres en el proceso histórico” (1990: 3).

El feminismo, en sus primeras revoluciones de los siglos XIX-XX, en los que se luchó desde la abolición de la esclavitud, el derecho al sufragio femenino hasta los temas relacionados con la sexualidad, ha conseguido muchos cambios importantes para las mujeres: el derecho al trabajo, el acceso a la educación... Sin embargo, estas manifestaciones llegan hasta nuestros días donde las mujeres siguen saliendo a la calle para reivindicar la igualdad real de derechos y para poner fin a la violencia de género y a los abusos sexuales. Es por eso que “el feminismo ha sido y es la única revolución pacífica de la historia de la humanidad, aunque haya sido y siga siendo una revolución teñida con la sangre de las mujeres violentadas y asesinadas” (Lomas, 2008: 16).

Las mujeres siguen sufriendo abusos por parte de los hombres y la sociedad sigue sin reaccionar a esta opresión:

Las estadísticas de las desigualdades de género entre mujeres y hombres siguen siendo aun hoy, en pleno siglo XXI, estremecedoras y absolutamente incompatibles con unas sociedades democráticas que aspiran a la equidad y a la justicia como forma de otorgar sentido a la convivencia entre las personas (Lomas, 2008: 15).

A la pregunta de si estamos cerca de lograr la ruptura de la sociedad patriarcal, la respuesta es no. Todavía queda lucha por delante, pero lo que sí es seguro, es que el feminismo no va a rendirse y seguirá alzando su voz más fuerte que nunca.

8.2. La doble cara de Disney: sexismo y estereotipos

The Walt Disney Company se funda en el año 1923 y se ha consagrado, hasta la fecha, como la productora más famosa de cine de animación y la mayor compañía multimillonaria de entretenimiento y medios de comunicación del mundo. Además, uno de sus estudios más importantes, Walt Disney Pictures, lleva a cabo un volumen de producción y distribución de películas imparable. A su vez, la compañía de Disney ha adaptado muchos de los cuentos maravillosos de autores tan relevantes como los hermanos Grimm, Charles Perrault o Andersen: *Blancanieves y los siete enanitos* (*Snow White*, 1959), *La Cenicienta* (*Cinderella*, 1950), *La sirenita* (*The Little Mermaid*, 1989) y muchas más.

El universo de Disney se ha expandido de tal manera que además de dirigir largometrajes, lleva a cabo la gestión de parques de atracciones, hoteles, cadenas de televisión...Desde sus comienzos, esta factoría ha tenido mucha repercusión en la sociedad y por tanto los mensajes que transmiten en sus historias han ejercido una gran influencia en la psicología de su público, sobre todo, de su público infantil.

Han sido muchos los estudios que han investigado los mensajes estereotipados que Disney enseña a niñas y niños de todo el mundo. De este modo, con respecto a las princesas, nos dice que, si una mujer es bonita, buena, hace las tareas del hogar y asume las normas impuestas por la sociedad, merecerá ser feliz encontrando el amor verdadero al lado de un príncipe azul. En pocas palabras muestra que a lo que una mujer debe aspirar en la vida es al matrimonio. Alejandra Martínez, investigadora del CONICET y responsable de los estudios sobre los estereotipos de género que Disney presenta en sus producciones infantiles, subraya esta idea: “El premio mayor es el amor asociado al matrimonio, pero para poder acceder a ambos, los personajes deben cumplir ciertos requisitos” (López Cordero, 2015).

Por otro lado, los príncipes son los que desarrollan la acción dentro de la historia y los que se coronan como héroes. A pesar de ello, las princesas también “son heroínas, pero no del tipo que se enfrenta a los obstáculos que se les presenta sino más bien de aquellas que permanecen inmóviles y que aceptan sus destinos de forma absoluta” (Gómez Beltrán, 2017:59). De esta forma, aunque las princesas son las protagonistas, “no avanza de acuerdo con sus acciones, más bien avanza a pesar de su parálisis” (Gómez Beltrán, 2017:59). Por tanto, las princesas adoptan un rol pasivo en tanto que dependen de la figura del príncipe para solucionar los problemas (del tipo que sea) que van surgiendo a lo largo de la historia.

Además, Disney exhibe un modelo de princesas bellas, de tez blanca, esbeltas, delgadas y rubias. Esta forma de representar a las princesas como el ideal de belleza por excelencia ejerce una gran influencia en las niñas:

Las formas en las que las princesas de Disney se desarrollan en las tramas de cada película, de una u otra manera pueden llegar a influir en el proceso de socialización o de construcción de identidad de las niñas pequeñas ya que se muestran “cualidades deseables” que tienen en común todas las protagonistas y que pueden hacer que las niñas y niños quieran reproducir (González, Villasuso y Rivera, 2012: 1510-1511).

Por tanto, vemos cómo “el triunvirato primitivo de las princesas conformado por Blancanieves, Cenicienta y Aurora es el que representa un modelo de mujer más ligado a la construcción social de identidades sexuadas basadas en una clara relación de opresión” (Aguado y Martínez, 2015-.54). El modelo de princesas irá evolucionando, aunque muy lentamente, hasta mostrar una conducta más independiente y menos pasiva por parte de estas protagonistas.

Sin embargo, las princesas no son el único ejemplo de estereotipos femeninos que vemos en Disney. No podemos olvidarnos de esos personajes que no se lo ponen nada fácil a las princesas: las famosas villanas de Disney. En casi todas las películas de princesas que conocemos de esta factoría, existe una mujer que, por distintos motivos, tiene como objetivo impedir que la princesa alcance su felicidad. Pero, ¿cuáles son estas motivaciones? La madrastra de Blancanieves quiere ser la más bella del reino, Maléfica quiere vengarse por una traición, Úrsula ansía ser la reina del mar, la madrastra de Cenicienta quiere tener sus posesiones y las hermanastras envidian su belleza y temen ser unas solteras para siempre y Gothel (*Enredados*) tiene miedo a envejecer y perder su belleza.

Como vemos, la venganza, la ambición y el miedo a ser “viejas” y no ser bellas son las causas que mueven a estas mujeres para comportarse así. Con respecto a esta idea sobre las villanas, Maeda González argumenta lo siguiente:

En cuanto a las madrastras y brujas se encontró que todas son de edad avanzada, situación que concuerda con una investigación realizada por Gila y Guil en la cual se halló que las mujeres poco atractivas o ancianas casi no aparecen en las películas y si lo hacen es desempeñando roles de espiritistas o brujas (1999), por su parte Giroux afirma que las villanas Disney son de mediana edad y feas (2001). Sin embargo, a pesar de que las madrastras y brujas no son consideradas bellas dentro de las historias, todas utilizan una gran cantidad de maquillaje y joyas, lo que no ocurre en el caso de las princesas, con lo cual se podría pensar que solamente las mujeres mayores tienen necesidad de hacer uso de estos recursos ya que mientras se es joven, es posible ser bella de manera natural (Maeda González, 2011:11-12).

Por tanto, Disney presenta un dualismo del concepto de mujer: O eres buena, pero sin iniciativa propia y bajo la dependencia de un hombre o, por lo contrario, eres una villana que vive amargada por no ser bella ni joven ni delgada.

En resumen, Disney exhibe mujeres pasivas, dependientes, envidiosas, avariciosas y mujeres que odian a otras mujeres. El hecho es que los estereotipos y el sexismo, claramente, no lo inventa Disney. Ana Bote Corralo, pedagoga especializada en prevención de violencia machista explica que “ todos estos mensajes tienen que ver con la socialización diferencial que hemos vivido todas las personas, que sigue muy vigente y que, en general, la cultura se ha encargado y se encarga de potenciar. Disney es un fuerte colaborador que da respaldo a que hoy en día sigan latentes las desigualdades de género” (Ramos, 2016).

En los últimos años, la compañía ha querido renovar su imagen y mostrar un modelo de princesas empoderadas con una personalidad más independiente cuya meta no es tener un romance. Esta nueva generación viene de la mano de princesas como Tiana (*Tiana y el sapo*, 2009), Rapunzel (*Enredados*, 2010), Mérida (*Indomable*, 2012) y las hermanas Anna y Elsa (*Frozen: El reino del hielo*, 2013).

Además, para destacar esta transformación de los personajes femeninos, Disney lanzó en 2016 una campaña fotográfica llamada *Dream Big, Princess* en la que motiva a las niñas a soñar a lo grande y a conseguir sus propósitos sin que nadie las cuestione. Este proyecto se llevó a cabo gracias a la iniciativa de mujeres: 19 fotógrafas internacionales que han contado la historia de superación de niñas y adolescentes que han alcanzado sus objetivos y sus metas personales. Esta campaña también colaboró recaudando fondos para la asociación de la Fundación de las Naciones Unidas, *Girl Up*, que defiende el empoderamiento de las adolescentes. Esta recaudación se realizó a través de las redes sociales en las que se podían compartir fotografías con el hashtag #DreamBigPrincess. Por cada fotografía compartida, Disney donaría 1\$ para esta asociación.

Siguiendo esta línea de lavado de imagen, Disney se burla de sus propias princesas en el tráiler oficial de la nueva secuela de una de sus películas, *Ralph Rompe Internet*. En una de las escenas, el personaje de Vanellope von Schweetz, acaba en una sala con todas las princesas Disney y éstas al verla se disponen a defenderse hasta que la niña consigue pararlas al decirles que ella también es una princesa. Ante esta declaración las princesas comienzan a hacerle preguntas: “¿Y qué clase de princesa eres?, ¿tienes pelo mágico?, ¿manos mágicas?, ¿los animales te hablan?, ¿has sido envenenada?, ¿maldecida?,

¿secuestrada o esclavizada?”. Vanellope ante tales preguntas contesta: “¡No! ¿Estáis bien? ¿Voy llamando a la Policía?” (Moore, Johnston, 2018; 01:55). Pero una de las princesas, Rapunzel, encuentra lo que tienen en común todas ellas con la niña: “ ¿Todo el mundo asume que tus problemas se solucionan cuando llega un hombre grande y fuerte?” (Moore, Johnston, 2018; 01:58), a lo que la pequeña responde: “¡Sí! ¿Por qué piensan eso?” (Moore, Johnston, 2018; 02:02). Entonces las princesas exclaman al unísono: “¡Es una princesa!” (Moore, Johnston, 2018; 02:04).

A pesar de esto, volviendo a la nueva generación de princesas que hemos comentado anteriormente, no está del todo claro si se ha realizado una verdadera reconstrucción del género femenino en estos personajes. Es cierto que estas princesas no son pasivas como las anteriores, sino que tienen iniciativa propia, inquietudes por conocer más allá de lo que observan a su alrededor y ya no necesitan que un príncipe las rescate porque pueden defenderse por sí mismas. Sin embargo, hay muchos temas que siguen latentes en estas historias contemporáneas: la belleza de las princesas y el amor que acaba en matrimonio (aunque sea por propia decisión).

Aun así, hay algo que debemos destacar y son los *remakes* y reescrituras que Disney está haciendo de las películas clásicas de princesa con un enfoque feminista. Este es el caso de *Maléfica* (2014, *Maleficent*) o *La bella y la bestia* (2017, *Beauty and the Beast*) protagonizada por Emma Watson.

En definitiva, tendremos que esperar a ver nuevas historias de esta factoría para saber si realmente han roto con el molde clásico y los estereotipos o si todo es simplemente estrategias de marketing.

8.3. *Maléfica* como reescritura feminista

Como hemos adelantado anteriormente, *Maléfica* (2014) es una de las reescrituras de Disney con un cambio en la perspectiva de género.

Para empezar, uno de los hechos clave para que esta película transmita un mensaje reivindicativo sobre el empoderamiento femenino es la participación de Linda Woolverton como guionista de la historia. Woolverton se ha convertido en toda una experta a la hora de reinventar los relatos clásicos de los cuentos de hadas para adaptarlos a una nueva generación. La guionista quiere que sus adaptaciones muestren a heroínas con personalidades desarrolladas y que no sean meros personajes vacíos.

En la versión clásica, la película comenzaba con un narrador y en este caso, es una narradora, la propia Aurora, quien comienza a introducir la historia. Maléfica se presenta como un hada fuerte y valiente y no como una bruja. Como mujer que es, debe lidiar con aquello que quiere someterla, el patriarcado. En el film, esta sociedad patriarcal se representa a través del Rey Henry y su reino humano que quiere acabar con ella al sentirse amenazado por su poder y ver cómo su autoridad merma debido a la incapacidad de someter a Maléfica y a su reino de criaturas mágicas bajo su orden. Por lo tanto, ella se sentirá oprimida pero no por ser una mujer débil sino todo lo contrario, por ser una amenaza para la dominación del hombre. Maléfica lucha contra esta opresión como una mujer independiente y que no piensa ser alienada, es así como lo manifiesta en la batalla contra el Rey Henry: “Tú no eres un rey para mí” (Stromberg, 2014; 00:10:56).

A punto de morir, el rey Henry quiere vengarse de Maléfica y promete a sus hombres que aquel que logre matar a su enemiga, ocupará el trono tras su muerte. Es este el momento del mayor punto de giro de la historia: la pérdida del poder de Maléfica por el abuso de Stefan. La castración de las alas de Maléfica por parte de Stefan evoca a una violación, así lo confirma la protagonista, Angelina Jolie, en unas declaraciones sobre el film: “What happened to her was more like a rape. It was something that she had no choice in, and it was something that was done with evil intent. I think people will see it and they will see that it’s abuse. It’s being bullied and hurt. We’ve all had that moment where somebody really hurt us, and it changed us” (Radish, 2014). Por otro lado, Linda Woolverton, añade: “ I had to figure out what possibly could have happened to her to make her want to hurt an innocent baby. [...] They stole her soul and her heart had to turn

cold. I knew that was the right answer. We depicted it in a way that is horrible, yet you can tolerate it and still feel it” (Wloszczyna, 2014).

De esta manera, además de conocer la causa de la crueldad de Maléfica, es una forma de denunciar los abusos sexuales que, a día de hoy, siguen sufriendo muchas mujeres por parte de algunos hombres.

Durante el desarrollo de la película, Maléfica debe enfrentarse a otra lucha: la de su interior. Ella se convierte en una villana que solo alberga rencor y odio, pero el amor de Aurora volverá a despertar esa parte bondadosa que siempre había tenido. Ella misma trata de contener este sentimiento casi maternal que está experimentando hacia la joven, pero el amor es algo que no se puede controlar. Como vemos, esa parte oscura de Maléfica la crea un hombre y la parte buena una mujer.

La construcción de los reinos es también un factor importante a la hora de analizar esta revisión feminista del cuento. El reino de los humanos, tanto cuando es gobernado por el Rey Henry como cuando lo gobierna Stefan, es un reino que tiene a su pueblo alienado bajo su dominio y cumpliendo sus normas. Mientras que, en las Ciénagas con el reinado de una mujer, los habitantes son felices y viven con total libertad.

El ideal de amor romántico y el beso de amor verdadero por parte de un príncipe azul, es a lo que Disney nos tiene acostumbrados en películas clásicas pero, en pleno siglo XXI, no sería apropiado volver a presentar a una princesa que espera ser salvada por un príncipe y que “vuelve a la vida” porque éste así lo decide. Por lo tanto, el beso de amor que puede romper un maleficio no es más ni menos que el verdadero beso de amor de una madre. En este momento se evidencia un amor entre dos mujeres que se protegen y que, con el tiempo, han forjado unos lazos imposibles de romper.

El personaje de Aurora también se transforma en esta versión de la película clásica puesto que se presenta a un personaje más independiente que no tiene como fin ningún tipo de enamoramiento. Aurora lo que desea es poder vivir con Maléfica en las Ciénagas y con el resto de criaturas.

En la lucha final, Maléfica está a punto de ser derrotada por el patriarcado (Stefan y sus hombres) cuando Aurora logra devolverle a Maléfica su alma, liberando sus alas mágicas por lo que, finalmente, es una alianza femenina la que logra romper con una sociedad patriarcal opresiva.

8.4. La noción de monstruo femenino: Maléfica como mujer fálica

Antes de adentrarnos en el terreno de la figura de la mujer como ser monstruoso, es pertinente estudiar la procedencia del monstruo y su influencia tanto en la historia como, sobre todo, en la ficción.

La definición de “monstruo” “parece ser la palabra latina “*monstrare*”, que viene a significar “ exhibir como advertencia ” y que solía usarse en el contexto de las prácticas adivinatorias a las que eran aficionados los romanos” (Sara Martín, 2002: 7). La concepción del ser monstruoso remite a algunos de los relatos mitológicos de la antigüedad. De esta forma, sus orígenes provienen de distintas partes en las que se ha creado una imagen preestablecida del monstruo como un ser extraño y perverso:

Las fuentes originales del monstruo son muchas y muy diversas. Las hazañas exageradas del cazador prehistórico, los tropiezos solitarios de un miembro poco prudente de la tribu con terroríficos depredadores, la descripción deformada de los animales entrevistados entre la vegetación o la propia existencia de aberraciones naturales han aportado, sin duda, extrañas imágenes a la mente humana, que las ha reciclado como fantasías estrechamente ligadas al significado de la muerte y la vida. [...] El momento crucial en la historia de la monstruosidad sería, pues, la transformación del depredador real en la imagen arquetípica del monstruo imaginario, transición que se completaría al establecerse la supremacía humana sobre todos los demás animales en el curso del fin de la prehistoria (Sara Martín, 2002: 15-16).

En el siglo XX, el monstruo dio un salto hacia uno de los medios que iba a darle más difusión a nivel internacional: el cine. La industria cinematográfica, sobre todo Hollywood, ha indagado sobre los dos tipos básicos de monstruo en este ámbito: el físico y el moral.

Según Sara Martín (2002) el monstruo físico se ha representado como un ser de aspecto no humano o una persona de apariencia anormal como, por ejemplo, con alguna deformidad física. Las caracterizaciones de estos monstruos se han servido de la evolución y la mejora de los efectos especiales y el diseño en películas que “suelen ser simples en cuanto a la trama se refiere, siempre dominada por el suspense en distintos grados, pero son, sin embargo, sofisticadas como espectáculo visual” (Sara Martín, 2002: 30). Algunos de los ejemplos más relevantes en la historia del cine han sido la criatura de *Alien* (1979, Ridley Scott) o *Tiburón* (1975, Steven Spielberg).

Por otro lado, el monstruo moral no posee una apariencia aberrante sino que se trata de un ser humano con un aspecto físico normal. Por tanto, es un monstruo moral porque tiene un comportamiento despiadado y “no tiene escrúpulos en dañar a sus víctimas y es, justamente, su conducta egoísta y amoral (más que inmoral) lo que les hace tan repulsivos como los monstruos físicos” (Sara Martín, 2002: 30). Amon Goeth de *La lista de Schindler* (1993, Steven Spielberg) o el caso de las mujeres fatales son ejemplos de esta monstruosidad moral.

A propósito de las mujeres fatales como monstruos morales, la figura de la mujer como ser monstruoso se ha definido en torno a su sexualidad:

The reasons why the monstrous-feminine horrifies her audience are quite different from the reasons why the male monster horrifies his audience. As with all other stereotypes of the feminine, from virgin to whore, she is defined in terms of her sexuality. That phrase “monstrous feminine” emphasizes the importance of gender in the construction of her monstrosity (Creed, 1993: 3).

La creación de la noción de la mujer como monstruo femenino proviene de aquellas sociedades tradicionales donde “las culturas patriarcales que generan el mito de la bestia y el cazador no entienden las funciones exactas de hombre y mujer en la reproducción y temen que el hombre, quien, a diferencia de la mujer, no crea nuevas vidas en su propio cuerpo, sea inferior e incluso prescindible” (Sara Martín. 2002: 18). Es por eso que, según Barbara Creed, toda la sexualidad femenina ha generado temores en los hombres:

The myth about woman as castrator clearly points to male fears and phantasies about the female genitals as a trap, a black hole which threatens to swallow them up and cut them into pieces. The *vagina dentata* is the mouth of hell- a terrifying symbol of woman as the “devil’s gateway” (Creed, 1993: 106).

Por su parte, Sara Martín (2002) añade que, desde entonces, las tribus patriarcales para enfrentarse a estos miedos demonizaron todo lo que tenía que ver con la mujer. Los lugares íntimos y oscuros como las tumbas y las cuevas se relacionaron al útero femenino y, de esta manera, estos espacios subterráneos pasaron a ser la morada del monstruo. Además, los hombres se horrorizaban con la idea de la castración por parte de las mujeres con motivo de la sangre tanto la de la menstruación como la del primer coito. Por tanto, la figura de la mujer pasó a ser un objeto tabú:

La mujer se transformó a los ojos del hombre en el enigmático Otro que amenaza con destruir la masculinidad, al tiempo que la propia diosa Tierra, venerada en sociedades agrícolas matriarcales, se convertía en la peor imagen de monstruosidad femenina que pueda concebir una mente masculina: la hembra poseedora de un falo propio que le permite reproducirse sin ayuda de un macho (Sara Martín, 2002: 19).

El pensamiento aristotélico también ha influido hasta nuestros días en este concepto de la mujer como ser monstruoso. Para Aristóteles, la reproducción debería estar asociada a la creación y la formación natural del hombre. Por el contrario, la mujer se concibe como el surgimiento de “un ser humano deficiente e imperfecto” (Benítez, 2016: 366). Aristóteles establece que “igual que de seres mutilados unas veces nacen individuos mutilados y otras no; de la misma forma, de una hembra unas veces nace una hembra y otras nace un macho. Y es que la hembra es como un macho mutilado” (1994: 143-144).

Tal y como dice Barbara Creed: “The female monster, or monstrous- feminine, wears many faces” (1993: 1). La monstruosidad femenina se manifiesta de distintas formas por lo que, a la hora de analizar el personaje interpretado por Angelina Jolie, hemos llegado a la conclusión de que Maléfica representa a la mujer fálica.

Según la teoría freudiana, la niña, en su desarrollo durante la fase psicosexual, experimenta la envidia hacia el pene del varón. Freud utiliza el término “pene” en su teoría pero, posteriormente, “el vocabulario Lacaniano aclara este asunto introduciendo en la teoría el término “falo” (Boyanova, 2016: 71). En este momento, tanto niños como niñas manifiestan una reacción ante la presencia/ausencia del falo:

Cuando la niña pequeña se entera de su propio defecto por la vista de un genital masculino, no acepta sin vacilación ni renuencia la indeseada enseñanza. Como tenemos dicho, se obstina en la expectativa de poseer alguna vez un genital así, y el deseo de tenerlo sobrevive todavía largo tiempo a la esperanza (Freud, 1920: 234).

A su vez, el niño se percata de que las niñas no tienen lo mismo que ellos por lo que entran en un estado de ansiedad por el miedo a la castración, es decir, por el miedo a la pérdida del falo.

La mujer fálica se ha incorporado al cine como “heroínas posmodernas que subvierten el modelo de “mujeres fálicas” del cine comercial de las últimas décadas, en el sentido de que son mujeres que no aparecen exageradas respecto a su sexualidad

o sus valores de belleza física” (Bernárdez Rodal, 2011: 92). Estas heroínas fálicas se presentan como mujeres que adquieren características masculinas en una sociedad patriarcal en la que no se concibe que la mujer pueda exhibir propiedades asociadas a la masculinidad. Estas mujeres son “mujeres que luchan con las armas propias de los varones: la fuerza física para conseguir sus fines, y lo hacen sin recurrir a las tradicionales “armas de mujer” [...] como son la manipulación emocional, el uso de la sexualidad...” (Bernárdez Rodal, 2011:92). Al mismo tiempo, las heroínas fálicas acaban siendo aceptadas dentro de esta sociedad a través de la hipersexualización o de la maternidad.

En este contexto, Maléfica es una mujer fálica que participa de forma activa y con la capacidad de matar y luchar al igual que un hombre. Tanto es así que se enfrenta a un ejército entero de soldados saliendo vencedora.

El modelo de estética corporal de Maléfica no está sexualizado; al contrario, se caracteriza por una vestimenta marrón oscura, un vestido largo y holgado que no deja entre ver ninguna parte del cuerpo, únicamente las manos. Además, cuenta con sus enormes alas como si de un gran pájaro se tratase y los dos cuernos que remiten a la representación del “falo”. Cuando se convierte en villana, su aspecto físico se endurece mostrando una especie de vestido largo negro con cola, con los picos de éste hacia arriba y con las mangas anchas simulando una especie de alas. Lleva un bastón que también puede representar esa idea de falo y el pelo recogido dentro de unos grandes cuernos negros.

A su vez, aunque no se encuentra hipersexualizada, sí responde al elemento de la maternidad como forma de ser aceptada en el sistema, pero sin perder su autoridad y su carácter.

En conclusión, Maléfica simboliza a la perfección este nuevo modelo de mujer fálica.

9. CONCLUSIONES

A modo de conclusión general, recordamos que los objetivos de este Trabajo Fin de Grado eran conocer el trasfondo psicológico del cuento de hadas producido por Disney *La Bella Durmiente* y cómo se ha manifestado un cambio de esta película a su sucesora de 2014, *Maléfica*, tanto en los personajes arquetípicos como en la simbología de los principales elementos que caracterizan ambas historias. Además, otro de los objetivos era analizar *Maléfica* desde un enfoque de género para confirmar que la película es una revisión feminista del film clásico y que la transformación del personaje de Maléfica personifica el modelo de monstruosidad femenina de mujer fálica.

Este trabajo ha comenzado su investigación a través de un estudio del contexto en el que surge el cuento de *La bella durmiente*, pero en su mayoría, se ha desarrollado a partir del visionado de los dos largometrajes para poder, de esta forma, elaborar el análisis comparativo entre ambas producciones.

De este modo, este trabajo a través de múltiples fuentes ha conseguido probar las distintas hipótesis planteadas al comienzo de esta investigación:

- Que, en efecto, *La Bella Durmiente* posee un trasfondo psicológico que representa el paso de la infancia a la madurez en una niña a través del pinchazo con el huso de una rueca. La rueca simbolizaría el temor fálico y el pinchazo con el huso una alusión al primer sangrado de la menstruación.
- Que los personajes arquetípicos se transforman de una película a la otra a través de un cambio de roles, sobre todo en los personajes de villano/héroe y en la relación de madre e hija que se establece entre Aurora y Maléfica en la adaptación en acción real. Además, también se puede comprobar cómo varían los objetos y los espacios de un film a otro como, por ejemplo, el hecho de que el castillo en la versión clásico es un lugar protector y en la versión actual, es un lugar lleno de peligros.
- Que *Maléfica* (2014) es una reescritura feminista del clásico en tanto que rompe con el molde clásico en el que Aurora se despierta con el beso de Maléfica y no con el del príncipe Felipe.

- Que a esta revisión feminista se añade la verificación de que Maléfica es una mujer empoderada y fuerte con la capacidad de poseer en su interior la dualidad héroe/villano y que, en su rol de villana, representa el prototipo de monstruo femenino. De esta forma, como monstruo se manifiesta como mujer fálica puesto que presenta características masculinas que acaban siendo aceptadas en el sistema social mediante la maternidad.

La investigación que he realizado en el presente Trabajo Fin de Grado de los conceptos de simbolismo y feminismo en la factoría de Disney a través del estudio de caso comparativo de *La Bella Durmiente* y *Maléfica*, ha venido a demostrar que Disney sigue siendo una gran fuente de entretenimiento y que, a pesar de su interés por renovar sus películas en cuestión de mensajes estereotipados, los estereotipos no cesarán mientras sigan existiendo en nuestra propia sociedad.

En definitiva, a pesar de que los antiguos clásicos de Disney no son el mejor ejemplo de películas que transmitan buenos valores, forman parte de nuestra vida y lo que nos queda es saber darles uso como denuncia de las injusticias que se dan en la sociedad y aprovechar las nuevas historias que lancen fuertes mensajes colectivos que reivindiquen causas sociales como la igualdad de género.

10. BIBLIOGRAFÍA

AGUADO PELÁEZ, Delicia; MARTÍNEZ GARCÍA, Patricia (2015). “¿Se ha vuelto Disney feminista? Un nuevo modelo de princesas empoderadas”, *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*, Madrid , nº 5, Vol. 15, pp. 49-61.

ALONSO G. Juan Carlos (2004). “La Psicología Analítica de Jung y sus aportes a la psicoterapia”, *Universitas Psychologica*, nº 1, Vol. 3, pp. 55-70.

Aristóteles (1994). *Reproducción de los animales*, traducción de Esther Sánchez. Madrid, Gredos.

BENÉITEZ PRUDENCIO, José Javier (2016). “El cuerpo de la mujer según Aristóteles y la tradición aristotélica: un esbozo”, *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, nº extra 5, pp. 359-369.

BERNÁRDEZ RODAL, Asunción (2012). “Modelos de mujeres fálicas del postfeminismo mediático: Una aproximación a *Millenium*, *Avatar* y *Los juegos del hambre*”, *Anàlisi: Quaderns de comunicació i cultura*, Barcelona, nº 47, pp. 91-112.

BETTELHEIM, Bruno (2005). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, traducción castellana de Silvia Furió. Barcelona, Crítica.

BOURDIEU, Pierre (1999). *La dominación masculina*, traducción de Joaquín Jordá. Barcelona, Editorial Anagrama.

BOYANOVA PETKOVA, Mila, (2016). *La imagen psíquica del cuerpo femenino. Una aproximación psicoanalítica a la anatomía de la mujer* [en línea]. Tesis doctoral.

Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filosofía, Madrid [consulta: 30 de junio de 2018]. Disponible en: <http://eprints.ucm.es/38307/1/T37464.pdf>

CAMPBELL, Joseph (2006) *El héroe de las mil caras*, traducción de Luisa Josefina Hernández. México, Fondo de Cultura Económica.

CORRADINI, Luisa (2007). “El predominio de los hombres no tiene ningún fundamento”, *La Nación*. Disponible en internet (09. 05. 2007): <https://www.lanacion.com.ar/906916-el-predominio-de-los-hombres-no-tiene-ningun-fundamento>

CREED, Barbara (1993). *The monstrous- feminine: film, feminism, psychoanalysis*. London, Routledge.

DOMÍNGUEZ GARCÍA, Beatriz (1999). *Hadas y brujas: la reescritura de los cuentos de hadas en escritoras contemporáneas en lengua inglesa*. Huelva, Universidad de Huelva Publicaciones.

DURAND, Gilbert (1982). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, versión castellana de Mauro Armiño. Madrid, Taurus Ediciones, S. A.

ESTERL, Arnica (1998). “La Bella durmiente”. *Los mejores cuentos de los hermanos Grimm*. León, Everest.

FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Carolina (1998). *La Bella Durmiente a través de la historia*. Oviedo, Universidad de Oviedo, Servicios de Publicaciones.

FREUD, Sigmund (1920). *Sobre el psicogénesis de un caso de homosexualidad femenina*. Buenos Aires, Amorrortu editores. Citado por: BOYANOVA PETKOVA, Mila (2016).

La imagen psíquica del cuerpo femenino. Una aproximación psicoanalítica a la anatomía de la mujer [en línea]. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filosofía, Madrid [consulta: 30 de junio de 2018]. Disponible en: <http://eprints.ucm.es/38307/1/T37464.pdf>

GERONIMI, Clyde (1959). *La Bella Durmiente*. Madrid, Walt Disney Studios Motion Pictures.

GÓMEZ BELTRÁN, Iván (2017). “Princesas y príncipes en las películas Disney (1937-2013). Análisis de la modulación de la feminidad y la masculinidad”, *Filanderas: Revista Interdisciplinar de Estudios Feministas*, Comité Editorial, nº 2, pp. 53-74.

GÓMEZ, Juan J. (2001). “La mujer fálica irrumpe en el cine”, *El País*. Disponible en internet (22. 08. 2001): https://elpais.com/diario/2001/08/22/revistaverano/998431207_850215.html

GONZÁLEZ ALAFITA, Ma. Eugenia; VILLASUSO, Mariana y RIVERA, Tania (2012). “Las princesas de Disney: lo que aprenden las niñas mexicanas a través de las películas”, *Comunicación: revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, Universidad de Sevilla: Departamento de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura, nº 10, Vol. 1, pp. 1505-1520.

GREIMAS, Algirdas Julien (1987). *Semántica estructural. Investigación metodológica*. Madrid, Gredos.

GUTIÉRREZ, Fátima (2012). *Mitocrítica: naturaleza, función, teoría y práctica*. Lleida, Milenio.

HARD, Robin (2010). *El gran libro de la mitología griega*, traducción Jorge Cano Cuenca. Madrid, La esfera de los libros.

JUNG, Carl Gustav (2010). *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*, obra completa Volumen 9/1. Madrid, Trotta.

KAUFMAN, MICHAEL (1997). *Las experiencias contradictorias del poder entre los hombres*. Santiago de Chile, Isis Internacional- Flacso.

KERÉNYI, Károly (2004). *Eleusis: imagen arquetípica de la madre y la hija*, traducción de María Tabuyo y Agustín López. Madrid, Ediciones Siruela.

LERNER, Gerda (1990). *La creación del patriarcado*, traducción castellana de Mónica Tusell. Barcelona, Crítica.

LOMAS, Carlos (2008). *¿El otoño del patriarcado?: luces y sombras de la igualdad entre mujeres y hombres*. Barcelona, Ediciones Península.

LÓPEZ CORDERO, Mariela (2015). “Las princesas que no podemos ser”, *Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas*. Disponible en internet (11. 08. 2015): <http://www.conicet.gov.ar/las-princesas-que-no-podemos-ser/>

MAEDA GONZÁLEZ, Carla María (2011). “Entre princesas y brujas: análisis de la representación de las protagonistas y antagonistas presentes en las películas de Walt Disney”, *La comunicación pública, secuestrada por el mercado*, Tenerife, Sociedad Latina de Comunicación Social, pp.1-17.

MARTÍN, Sara (2002). *Monstruos al final del milenio*. Madrid, Alberto Santos.

MÍGUEZ LÓPEZ, María (2015). “De Blancanieves, Cenicienta y Aurora a Tiana, Rapunzel y Elsa: ¿qué imagen de la mujer transmite Disney?”, *Revista Internacional de Comunicación y Desarrollo*, Universidad de Santiago de Compostela: Servicio de Publicaciones, nº 2, Vol. 1, pp. 41-58.

PALOP SORIANO, Carlos (2016). *Evolución de la figura femenina en las producciones Disney: De Blancanieves a Mulán y Elsa* [en línea]. Trabajo Fin de Grado. Universitat Jaume I, Departament de Ciències de la Comunicació, Valencia [consulta: 25 de junio de 2018]. Disponible en: http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/163753/TFG_2015_palopC.pdf?sequence=1&isAllowed=y

PROPP, Vladimir (1998). *Morfología del cuento*, traducción F. Díez del Corral. Madrid, Ediciones Akal, S. A.

PULEO, Alicia Helda (2005). “ El patriarcado: ¿una organización social superada?”, *Temas para el debate*, Fundación Sistema, nº 133, pp. 39-42.

RADISH, Christina (2014). “Angelina Jolie Talks MALEFICENT, Getting into Character, Wearing the Costume and Horns, Directing UNBROKEN, Balancing Work and Family, and More”, *Collider*. Disponible en internet (21. 05. 2014): <http://collider.com/angelina-jolie-interview-maleficent/>

RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio (1982). *Los cuentos maravillosos españoles*. Barcelona. Crítica.

SANZ DÍEZ, María (2016). “La Bella Durmiente conoció a Maléfica”, *Trama y fondo: revista de cultura*, nº 40, pp. 125-133.

STROMBERG, Robert (2014). *Maléfica*. Madrid, Walt Disney Studios Motion Pictures.

SWIZ, Alicia (2014) “Yes, the “Maleficent” rape scene matters for all women”, *The Daily Dot*. Disponible en internet (17. 06. 2014): <https://www.dailydot.com/via/maleficent-rape-scene-yes-all-women/>

WLOSZCZYNA, Susan (2014) “Maleficent Writer Linda Woolverton on Adapting Fairy Tales for a New Generation”, *IndieWire*. Disponible en internet: (30. 05. 2014): <https://www.indiewire.com/2014/05/maleficent-writer-linda-woolverton-on-adapting-fairy-tales-for-a-new-generation-206602/>

RAMOS, Alba (2016). “Y fueron felices...¿los dos? Superando los mensajes machistas de Disney”, *El Español*. Disponible en internet (25. 11. 2016): https://www.elespanol.com/social/20161125/173482721_0.html

ZAPATA RUIZ, Teresa (2007). *El cuento de hadas, el cuento maravilloso o el cuento de encantamiento*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla- La Mancha.

ZIPES, Jack (2001). *The Great Fairy Tale Tradition: from Straparola and Basile to the Brothers Grimm: Texts, Criticism*. New York, Norton Critical Editions.