

DISNEY E OS CONTOS DE FADAS: HISTORIA DUN SECUESTRO

DISNEY Y LOS CUENTOS DE HADAS: HISTORIA DE UN SECUESTRO

DISNEY AND FAIRY TALES: THE STORY OF A KIDNAPPING

DATA DE
RECEPCIÓN:
31/01/2015

DATA DE
ACEPTACIÓN:
29/04/2015



María Míguez López

Universidade de Santiago de Compostela
maria.miguez.lopez@gmail.com

Resumo: A historia do estudio Walt Disney Pictures non sería a mesma sen as adaptacións literarias. Dos cincuenta e catro filmes considerados “clásicos Disney”, corenta e seis (o 85%) parten dunha base escrita que a compañía versionou. E dentro destas adaptacións, especial importancia teñen os contos de fadas. Ao longo do tempo, a empresa viviu catro etapas particularmente brillantes: a finais dos anos trinta, a década dos cincuenta, o último decenio do século XX e o momento presente. Todas elas se iniciaron, sen excepción, levando á pantalla grande un conto protagonizado polas que pasaron a converterse en princesas disneysianas. O éxito destas películas foi tal que devoraron as versións anteriores -moitas delas mundialmente coñecidas- e as que prevalecen na actualidade son as que o estudio contou. E como son esas versións? Edulcoradas, dulcificadas, simplistas e americanizadas son algúns dos adxectivos que os críticos empregan para definilas. *Blancanieves, Pinocho, Bambi, Cenicienta e La bella durmiente* son exemplos nos que podemos atopar estas características.

Palabras chave: adaptación, contos de fadas, Disney, terxiversación.

Resumen: La historia del estudio Walt Disney Pictures no sería la misma sin las adaptaciones literarias. De los cincuenta y cuatro filmes considerados “clásicos Disney”, cuarenta y seis (el 85%) parten de una base escrita que la compañía versionó. Y dentro de estas adaptaciones, especial importancia tienen los cuentos de hadas. A lo largo del tiempo, la empresa ha vivido cuatro etapas particularmente brillantes: a finales de los años treinta, la década de los cincuenta, el último decenio del siglo XX y el momento presente. Todas ellas se iniciaron, sin excepción, llevando a la pantalla grande un cuento protagonizado por las que han pasado a convertirse en princesas disneysianas. El éxito de estas películas fue tal que devoraron a las versiones anteriores -muchas de ellas mundialmente conocidas- y las que prevalecen en la actualidad son las que el estudio ha contado. ¿Y cómo son estas versiones? Edulcoradas, dulcificadas, simplistas y americanizadas son algunos de los adjetivos que los críticos usan para definirlos. *Blancanieves, Pinocho, Bambi, Cenicienta y La bella durmiente* son ejemplos en los que podemos encontrar estas características.

Palabras clave: adaptación, cuentos de hadas, Disney, tergiversación.

Abstract: The story of Walt Disney Pictures would not be the same without their literary adaptations. Among the fifty four films branded as “Disney classics”, forty six of them (85%) are the company’s version of a written work. In these adaptations, fairy tales are especially important. Through time, the enterprise has lived four particularly brilliant periods: that of the late thirties, the fifties, the last decade of the 20th century and present time. All of them were initiated, without any exception, by bringing to the big screen a tale with protagonists that have become Disney princesses. The success of these films was such that they devoured precedent versions -many of them internationally well-known- so those that nowadays prevail are the ones that the studio told. So how are these versions? Sweeten, sugared, simplistic and Americanised are some of the adjectives that critics use to define them. *Snow White, Pinocchio, Bambi, Cinderella and The Sleeping Beauty* are examples in which these characteristics can be found.

Keywords: adaptation, fairy tales, Disney, distortion.

Introdución

Cando Walt Disney se iniciou no mundo das longametraxes con *Blancanieves y los siete enanitos* (*Snow White and the Seven Dwarfs*, 1937)¹, fíxoo adaptando un dos contos de fadas máis coñecidos, unha historia de moitos anos atrás e da que existían múltiples versións nas distintas linguas e países europeos. Ao proxecto chamábase en Hollywood a “loucura de Disney” (“Disney’s folly”): non se fixera nos Estados Unidos ningunha longametraxe de animación e poucos confiaban en que unha película tan cara, traballosa e arriscada fora saír ben. O filme comezou a xestarse arredor do ano 1934 e estreouse o 21 de decembro de 1937 no Carthay Circle de Los Ángeles. Cando en 1939 a Academia das Artes Cinematográficas lle entregou a Walt Disney un Oscar especial acompañado por outros sete en miniatura, o termo “tolemia” deixara paso a outros como “marabilla”. E non só a crítica a eloxiou: o público rendeu-se a ela converténdoa nun éxito absoluto e os seus 1,75 millóns de dólares de presuposto levaron ás arcas disneysianas arredor duns trinta.

Blancanieves foi o filme que inaugurou o que hoxe coñecemos como a listaxe de “clásicos Disney”, un conxunto de títulos con trazos comúns ben diferenciados. Para que un filme leve este apelido deben concorrer nel dúas características principais: ter sido producido por Walt Disney Pictures (os nados baixo outras marcas do estudio non se inclúen neste grupo)² e ser animado (coa excepción dalgún título no que se inclúe tamén acción real)³. Steven Watts (1997: 104-105), gran estudioso do estilo disneysiano, define estes clásicos co termo “modernismo sentimental”: unha mestura do real co irreal, embebidos dun sentimentalismo esaxerado, cun moralismo claramente definido e unha presenza do mal e da traxedia moi minimizada.

Janet Wasko (2001: 114) ve neles unha impronta humorística, musical e de entretemento lixeiro. Para ela, os personaxes responden a estereotipos de raza e xénero, así como a convencións típicas de heroe e antagonista. En canto aos temas e valores que transmiten, considera que os



¹ Os títulos de filmes e libros cítanse atendendo aos seguintes criterios: no caso de que teñan tradución ao galego ou, no seu defecto, ao castelán, nestes idiomas, seguido do orixinal, e cando o título sexa igual en ambos idiomas ou non teña sido traducido, só o orixinal. No caso dos personaxes, aínda que as películas non foran dobradas ao galego, os libros si que contan con tradución, e por iso os seus nomes se empegarán neste idioma, en concordancia coa redacción do texto.

² Para ser exactos, pertencen á lista os que dende 1937 ata 1985 produciu Walt Disney Pictures (que ata 1983 se chamou Walt Disney Productions) e os que dende 1986 ata a actualidade fixo Walt Disney Animation Studios (antes Walt Disney Feature Animation), ambos estudos de The Walt Disney Company.

³ *Saludos Amigos* (de igual título na súa versión orixinal, 1942) e *Los tres caballeros* (*The Three Caballeros*, 1944).

principais son o individualismo, ética do traballo, optimismo, fantasía, inocencia, romance, felicidade e triunfo do ben sobre o mal.

Mais a estas características apuntadas polos expertos cómpre engadir outra non menos importante, asentada igualmente por *Blancanieves* e que se mantén ata o día de hoxe: a adaptación e apropiación de historias literarias a partir das que elaborar os seus filmes. *Blancanieves* marcou un fito na historia do cinema, mais a súa impronta non foi menor no eido da Literatura Infantil, nomeadamente dos contos de fadas, aos que en certo modo a compañía chegou a revolucionar.

Do total dos cincuenta e catro títulos que ata o momento compoñen a lista de clásicos Disney⁴, corenta e seis (o que supón un 85%) teñen inspiración literaria: dende versións dos famosos contos dos irmáns J. e W. Grimm, H. C. Andersen ou Charles Perrault, ata historias practicamente descoñecidas. Porén, tiveran os orixinais máis ou menos sona, o que case todos comparten hoxe en día é un certo esquecemento en favor das versións fílmicas de Disney, que son as que, ao longo dos anos, foron prevalecendo.

Actualmente pensar nos personaxes de Cinsenta, Brancaneves ou a Bela Durminte é, para moita xente, pensar na versión disneysiana. Isto é un logro inmenso, tendo en conta que estamos a falar de contos con centos de anos e versionados en ducias de linguas e países, que a compañía de Mickey Mouse, en maior ou menor medida, fagocitou.

“It was not once upon a time, but at a certain time in history, before anyone knew what was happening, that Walt Disney cast a spell on the fairy tale, and he has held it captive ever since”, opina Jack Zipes (1995: 21). Ese feitizo non se fixo usando unha varíña máxica nin poderes malignos, “on the contrary, Disney employed the most up-to-date technological means and used his own 'American' grit and ingenuity to appropriate European fairy tales. His technical skills and ideological proclivities were so consummate that his signature has obfuscated the names of Charles Perrault, the Brothers Grimm, Hans Christian Andersen, and Carlo Collodi”. O estudio, considera Jack Zipes, secuestrou os contos de fadas (e por extensión, as historias todas que adaptou) dende os anos trinta e, como veremos, mantenos aínda como reféns.

O mesmo opina Janet Wasko (2001: 113), para quen Disney, coas súas versións que sobrepasaron en sona os orixinais, fixo que a imaxe que se ten hoxe desas historias sexa a que o estudio transmitiu. Iso entraña unhas consecuencias pois “as many critics have noted,

⁴ Cincuenta e catro son os títulos que compoñen a lista estadounidense, a usada nesta análise. As versións española ou hispanoamericana inclúen máis títulos, algúns deles non animados.



stories and characters typically go through a process of Disneyfication, which involves sanitization and Americanization”.

Moi celebradas nos primeiros anos, as visións críticas cara á reinterpretación dos contos clásicos comezaron a agromar especialmente despois da Segunda Guerra Mundial. Nesa época o estudio estaba endebedado e subsistiu grazas a contratos propagandísticos co goberno dos Estados Unidos. É dicir, os seus títulos afastáronse da arte ao servizo duns intereses moi específicos. Unha das analistas máis duras coa factoría foi a experta en Literatura Infantil Frances Clarke Sayers, (1965) quen acusou ao propio Walt Disney persoalmente de corromper a literatura infantil tradicional, manipulándoa “for his own ends. His treatment of folklore is without regard for its anthropological, spiritual, or psychological truths. Every story is sacrificed to the 'gimmick' of animation”.

Jack Zipes (1995: 39-40), pola súa banda, culpao de “violar” as versións literarias dos contos, roubándolles a súa propia voz e cambiándolles a forma e o fondo. Para el, nas adaptacións disneysianas, en vez de poñer a técnica ao servizo da historia, ocorre ao revés. As imaxes, apunta, conforman unha totalidade harmoniosa pechada, por mor da imposición da cámara e o toque do animador. Aos personaxes achácalles que sexan unidimensionais e estereotipados, sen ningún desenvolvemento, creados só para “domesticar a imaxinación”. O relato está americanizado e mediante el, cos seus modelos de comportamento e as súas ideas (con especial énfase no control), colonízanse outras audiencias baixo a premisa de que o que é bo para Disney é bo para o mundo. O pracer da lectura vese substituído por un cinema impersoal, no que os eventos se van encadeando ata desembocar na salvación a través do heroe masculino. Por último, destaca Zipes, todo se organiza cara a un visionado non reflexivo. Elimínase a profundidade nas historias, e precisamente o confort e a simplicidade que non levan máis aló son un dos principais atractivos.

Estes trazos están presentes na meirande parte da filmografía disneysiana mais hai cinco títulos, da época na que Walt Disney estaba á fronte do estudio, que son especialmente representativos, e neles nos centraremos. Son *Blancanieves*, *Pinocho* (*Pinocchio*, 1940), *Bambi* (1942), *La Cenicienta* (*Cinderella*, 1950) e *La bella durmiente* (*Sleeping Beauty*, 1959).

Historia dun secuestro

Antes de analizar estas películas cabe mencionar que xa na época en que producía curtas a obra de Disney fora apuntando estas singularidades. Para atopar as primeiras pezas nas que se deron hai que remontarse ás súas incursións iniciais no cinema: *Little Red Riding Hood*, *The Four*



Disney e os contos de fadas: historia dun secuestro

*Musicians of Bremen, Jack and the Beanstalk, Jack the Giant Killer, Goldie Locks and Three Bears, Puss in Boots*⁵ e *Cinderella*, todas elas curtametraxes de 1922, son algúns exemplos.

O seu primeiro gran éxito conseguírao cunha serie chamada *Alice* (1923-1927), onde se mesturaba a animación coa acción real e que tiña a súa base no mundo ideado por Lewis Carroll⁶. Noutra serie de renome, *Silly Symphonies*, tirou a empresa igualmente de inspiración literaria para moitos dos seus episodios. Entre outras, destacaron *El patito feo* (*The Ugly Duckling*, 1931)⁷, *Niños en el bosque* (*Babes in the Woods*, 1932, cun título collido dun conto tradicional inglés homónimo e baseada no *Hansel e Gretel -Hänsel und Gretel*⁸ - dos irmáns Grimm), *Los tres cerditos* (*Three Little Pigs*, 1933) ou *El flautista de Hamelín* (*The Pied Piper*, 1933, a partir do conto dos irmáns Grimm *O flautista de Hamelín -Der Rattenfänger von Hameln-*, que popularizou no ámbito anglosaxón o poeta Robert Browning no século XIX).

O mesmo ocorreu con *El saltamontes y las hormigas* (*The Grasshopper and the Ants*, 1934, baseado na fábula de Esopo), *Los tres cerditos: el lobo feroz* (*The Big Bad Wolf*, 1934; segunda parte da historia dos tres porquiños, esta vez cun argumento tirado de *Carapuchiña vermella*⁹), *La gallinita sabia* (*The Wise Little Hen*, 1934), *¿Quién mató al gallo Robin?* (*Who killed Cock Robin?*, 1935, a partir

⁵ Considera Jack Zipes (1995: 31-33) que a versión de Disney do *Gato con botas* (*Le Maître chat ou le chat botté*, 1697) de Charles Perrault é crucial no que na súa aproximación ás adaptacións se refire. Para el, “what is clear is that Disney sought to replace all versions with his animated version and that his cartoon is astonishingly autobiographical”. No filme de Disney, opina, o protagonismo que o gato ten na historia de Perrault trasládase ao mozo, que intenta triunfar a toda costa. “The hero can be seen as young Disney wanting to break into the industry of animated films (the king) with the help of Ub Iwerks (Puss)”. Os temas que para este autor toca Disney aquí son a democracia (a peza é moi americana, opina), a tecnoloxía (gran obsesión de Walter dende sempre) e a modernidade (contextualízase no século XX). Para o autor, en suma, a curta de Disney é “an attack on the literary tradition of the fairy tale. He robs the literary tale of its voice and changes its form and meaning”.

⁶ As obras Lewis Carroll *As aventuras de Alicia no país das maravillas* (*Alice's Adventures in Wonderland*, 1865) e *Do outro lado do espello e o que Alicia atopou aló* (*Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*, 1871) foron dende o principio do agrado do estudio. Tras a serie de *Alice* viría, nos 50, a longametraxe animada *Alicia en el país de las maravillas* (*Alice in Wonderland*, 1951) e xa no novo século, a adaptación a película de acción real homónima firmada por Tim Burton no ano 2010.

⁷ En 1939 houbo outra versión, en cor, gañadora dun Oscar e que foi a última *Silly Symphony*. Entre a historia de Andersen e a adaptación de Disney, a principal diferenza é que na primeira o sufrimento do parrulo prolóngase durante meses, mentres que na de Disney case se elimina, durando só uns minutos.

⁸ Os contos de Jacob e Wilhelm Grimm que se citan no artigo están todos recollidos nos dous volumes que compoñen *Cuentos de niños y del hogar* (*Kinder-und Hausmärchen*, 1812, 1815), e ao mencionalos xa non se citará o ano de publicación novamente. Aínda que non manteñen a tradución literal do título, tamén en galego existen diversas escolmas dos relatos dos irmáns xermanos.

⁹ A Carapuchiña dos irmáns Grimm, *Rotkäppchen*, que suavizaron a historia e engadiron un final feliz ao que xa antes Perrault narrara en *Le Petit Chaperon Rouge*. Este, ao igual que o resto de contos de Charles Perrault, están en *Les Contes de ma mère l'Oye* (1697), dispoñibles en galego co título *Contos completos de Charles Perrault* (2002).

da fábula homónima) e *Wynken, Blynken y Nod* (*Wynken, Blynken & Nod*, 1938, baseado no poema de Eugene Field)¹⁰.

Pero o título que marca un antes e un despois para a compañía é, claramente, *Blancanieves*, a “Disney's folly”, na que tanto empeño, traballo e ilusión puxo cando case ninguén vía o proxecto factible. Das múltiples versións que existen da historia de Brancaneve, a empregada por Disney como base para a súa propia é a dos irmáns Grimm, *Schneewittchen*.

A cinta, que non ofrece ningunha mensaxe novidosa, foi, pola contra, un prodixio da técnica de animación. Especialmente destacable é o deseño dos personaxes e o realismo nos seus movementos. Se ben os ananos responden, xa dende os propios nomes, a estereotipos moi marcados, a nivel estético cada un deles posúe uns trazos diferenciados (e en que así fora tiña especial interese Disney). As paisaxes que se ven na película, onde xa se aprecia certa profundidade, e a axilidade nas tomas, son os avances máis destacados no eido técnico, que prevalece sobre o da historia.

No referente a esta, do filme destaca, por enriba de todo, o seu romanticismo, ese trazo tan disneysiano. No orixinal, aínda que tamén remata en voda e con final feliz, a carga romántica é moito menor, pois se ben é certo que o príncipe queda engaiolado coa rapaza ao vela no ataúde de cristal, non é un bico seu o que a esperta (el non é aquí o salvador, como si ocorre na película), senón algo moito máis prosaico. Os ananos levan o cadaleito ata o castelo do príncipe para que este poda contemplar a beleza de Brancaneve a diario. No traxecto tropezan e, co golpe, despréndese da gorxa da princesa o anaco de froita envelenada que a mantiña morta.

O relato dos irmáns Grimm é máis cruel e violento có filme de Walt Disney, no que se elimina, por exemplo, o episodio que pecha a historia: a raíña achégase ata a voda do príncipe e da princesa. A envexa ao velos déixaa paralizada, tempo que é aproveitado para poñerlle nos pés zapatos de ferro con carbóns ardendo, calzado co que a obrigan a bailar ata a morte¹¹. En xeral, a



¹⁰ Máis recentes son *Redux Riding Hood* e *Three Little Pigs* (ambas de 1997), da serie televisiva *Totally Twisted Fairy Tales*. Esta pretendía ser unha aproximación moderna a contos clásicos e estaba dirixida a un público máis adulto. Porén, o proxecto non callou e só se estrearon estes dous títulos, quedando inacabado un capítulo de *Jack and the Beanstalk*. Fóra da serie, no 2006 *The Little Matchgirl* retomou unha idea sobre a que Walt Disney xa traballara a partir do conto de Hans Christian Andersen *A vendedora de mistos* (*Den lille Pige med Svovlstikkerne*, 1845).

¹¹ Parece que esta versión, á súa vez, está baseada nunha máis violenta de Giambattista Basile, *La joven esclava* (*La schiavottella*), incluída, ao igual que os outros contos do italiano que se mencionan neste artigo, en *El cuento de los cuentos: El Pentamerón* (*Lo cunto de li cunti overo lo trattenemiento de peccerille*, 1634-1636), libro que contén cincuenta fábulas contadas ao longo de cinco días. Por unha maldición, Lisa morre aos sete anos cando súa nai lle pon un adorno no pelo. A nai deposita o corpo en sete sarcófagos de cristal, uns dentro doutros, e gárdaos nunha habitación con chave. Gravemente enferma, antes de morrer faulle prometer a seu irmán que nunca abrirá ese cuarto. Pero un día que o home sae de cacería, a súa muller entra na habitación e atópase con Lisa, que seguira medrando e era xa unha moza de gran beleza. Presa dos celos, arrástraa polos cabelos para matala, pero dese xeito despréndese a peineta e a

da Brancaneve literaria é unha narración de máis xenreira cá da película. Ata en tres ocasións intenta a madrastra acabar coa moza: asfixiándoa cun lazo, cun peite envelenado e finalmente coa mazá, coa que consegue o seu propósito.

Esta supresión da violencia é propia da idiosincrasia do canon Disney á hora de adaptar os contos á pantalla grande. Dáse tamén en *Pinocho*, a segunda longametraxe da compañía, un novo gran reto. As importantes ganancias que deixara *Blancanieves* permitiran a Disney, un fanático dos avances e do progreso, seguir investigando en novas e custosas técnicas. Unha delas foi a cámara multiplano, xa usada brevemente no filme anterior e que aquí se empregou con gran mestría, dando lugar á escena de apertura e ao seu efecto tridimensional. Se a tecnoloxía fora fundamental en *Blancanieves*, a súa importancia en *Pinocho* acrecentouse. A historia do neno de madeira é, tal vez, o mellor expoñente desa característica disneysiana apuntada por Jack Zipes (1995): a prevalencia da forma sobre o fondo.

Gusto polo avance amosáralo Disney dende os comezos e déixase sentir en todas as súas obras: o debut de Mickey Mouse, *El botero Willie* (*Steamboat Willie*, 1928), foi a primeira curta animada con son, e tamén el foi pioneiro no uso da cor nos debuxos, con *Árboles y flores* (*Flowers and Trees*, 1932). Asemade, como mencionamos, a súa *Blancanieves* foi a primeira longametraxe animada. Ata ese momento Walter tivera dificultades para financiar os proxectos que, por innovadores, eran caros e mirados con receo, especialmente por Roy, seu irmán, o outro fundador do estudio Disney e encargado da parte administrativa da empresa. Porén, os réditos da “Disney's folly” foran tantos que en *Pinocho*, por primeira vez, as trabas monetarias desapareceron e Walter puido dar renda solta ás súas ideas.

Esta película asentouse novamente nunha base literaria na que se operaron diversas transformacións que foron obxecto de críticas. No orixinal de Carlo Lorenzini (ou Carlo Collodi, nome co que é máis coñecido o autor), *As aventuras de Pinocho* (*Le avventure di Pinocchio*, 1882-1883), o boneco non é tan agradecido. Aínda ben non acabou Xepeto de facerlle os brazos, xa os emprega para arrincarlle a perruca e, tan pronto como ten pernas, pateo ao carpinteiro e escapa do taller. Cando por fin o pai o colle e lle dá un tirón de orellas, a xente comeza a murmurar sobre o mal que trata o vello ao boneco e, finalmente, o pobre Xepeto acaba sendo apresado por un policía.

rapaza esperta. Súa tía obríga a traballar como escrava, ata que un día o tío oe como Lisa, a piques de suicidarse cun coitelo, lle conta a unha boneca toda a súa historia. O home, entón, rescátala.



Co ebanista no cárcere, Pinocho volve ao obradoiro e atópase con Pepiño Grilo, ao que non moi sutilmente invita a marchar. O grilo intenta convencelo da necesidade de estudar ou, cando menos, de aprender un oficio, mais responde o neno de madeira que o único no que está interesado é en comer, beber, durmir, divertirse e facer, da mañá á noite, vida de paseante de corte. O insecto trata de advertirille que ese estilo de vida só o levará ao cárcere ou ao hospital e Pinocho, esgotada a súa limitada paciencia, lánzalle un martelo e esmágoa.

Cara a seu pai non amosa ningún respecto nin empatía. Xepeto vende a súa única chaqueta para mercarlle unha cartilla para ir á escola, a cal Pinocho, á súa vez, empeña sen ningún remorso. Búrlase del e non aprecia os grandes esforzos que fai para darlle todo o que pide. Non hai máis que ver a contestación que lle dá a Tragalume cando este lle pregunta polo oficio do pai. “O de pobre”, responde Pinocho burlonamente. Opina Manuel Peña Muñoz (1994: 125) que no personaxe de Disney pouco hai de semellanza co de Collodi. Para el, o filmico desprende dozura. É un Pinocho bondadoso e inmensamente tenro ideado para explotar comercialmente a sensiblería que tanto gusta ás masas, a costa de sacrificar a fondura espiritual e a grandeza do seu predecesor.

O italiano compuxo un personaxe profundo que evoluciona ao longo da historia: transfórmase en humano e adquire a conciencia cando desenvolve a capacidade de amosar empatía aos demais e de preocuparse por eles. Pola contra, no filme, a única conciencia que hai é o así autodenominado Pepiño Grilo que, como se indicou, no libro é eliminado do relato bastante pronto e dun xeito dramático.

Outro aspecto que varía da páxina á pantalla, nesta historia e en practicamente todas as feitas por Disney, é a xa apuntada atenuación ou eliminación total da violencia. Nos contos tradicionais hai, en non poucos, crueldade e ata saña. No de *Pinocho*, en concreto, o boneco debe afrontar varias contrariedades: pendúranlo dunha árbore coa intención de aforcalo, e antes de converterse en neno é transformado en peixe (e case acaba na tixola) e tamén en burro. Mentres ten a aparencia dun asno, un músico intenta arrincarlle a pel para facer con ela un tambor: átalas pedras ao pescozo e intenta afogalo. Os peixes cómenlle a carne a Pinocho, quen conserva o seu esqueleto de madeira e grazas a el volve ser un boneco. Pola súa banda, a propia Fada Azul falece vítima das penurias que Pinocho lle fai pasar.

Suprimindo estes episodios, segundo Berland (1982: 93-104), Disney “limpa” a violencia e inhibe as fantasías que os rapaces necesitan para pasar á madurez, facendo que esta, coma outras historias, perda o seu valor psicolóxico, aínda que gañe valor comercial. Na fantasía italiana a violencia en ningún momento é gratuíta, senón que se constitúe en vehículo para a aprendizaxe e a sensibilidade requiridas na transformación de marioneta a persoa, explica Claudia Card (1995:



65). Como consecuencia, para ela, a madurez na historia de Disney implica simplemente obedecer e compracer os demais, sen que haxa sequera un porqué. Pola contra, no conto de Lorenzini nárrese un proceso de autodisciplina, da aprendizaxe sobre en quen se pode confiar e en quen non, e do descubrimento de por que contar a verdade e corresponder ás atencións dos demais é importante.

Esta supresión da violencia, característica *sine qua non* nas obras do canon Disney, resulta especialmente chocante toda vez que, para Peña Muñoz (1994), os contos infantís están cheos dunha sombría morbosidade. Opina este autor que son especialmente polémicos os de Perrault (gran fonte de inspiración para Disney) e pon dous exemplos: o de *Polgariño (Le Petit Poucet)*, que degola as sete fillas do xigante, e o de *Barbazul (La Barbe Bleue)*, asasino de mulleres que colecciona os cadáveres das súas esposas. Peña Muñoz, citando os argumentos de defensores¹² e detractores¹³ da Literatura Infantil violenta, conclúe el mesmo que aos nenos adoitan gustarlles e divertilos estas historias, pois hoxe en día están habituados a ver outras moito peores na televisión, en comparación coas cales estas son pura diversión e humor (Peña Muñoz, 1994: 160-161).

Este tipo de contos, ademais, cumpren unha importante función, como resalta a psicóloga e terapeuta emocional Elena Domínguez (Ferrero, 2014). “En primer lugar, todos buscamos o hemos buscado en algún momento pasar miedo a través de libros o películas, esto produce una sensación divertida. En segundo, les hace sentir que son valientes. Por último, en muchas ocasiones la propia historia les da las claves para vencer el miedo”.

Na mesma liña, o gran estudoso dos contos de fadas Bruno Bettelheim (1994: 148-149) atópalle un cometido importante ao aspecto violento: “los padres que pretenden negar que sus hijos tienen intenciones asesinas y que quieren hacer añicos las cosas, e incluso las personas, están convencidos de que tales pensamientos deberían ser evitados (como si esto fuera posible). Si se le niega el acceso a los cuentos, que le comunican implícitamente que otros tienen también las mismas fantasías, el niño acaba por tener la sensación de que es el único que imagina tales cosas. Consecuencia de ello es que el pequeño teme sus propias fantasías”. Engade Bettelheim que “también vale la pena apuntar que este tipo de padres que tanto se preocupan por no aumentar los

¹² Entre estes destaca a Armando Roa (Peña Muñoz, 1994: 61), segundo o cal estes relatos reforzan terapeuticamente a psicoloxía dos nenos, axudándolles a superar problemas, como ocorre nos contos.

¹³ Menciona a Dolores de Burián (Peña Muñoz, 1994: 160-161), quen opina que os pais que lles permitiron aos seus fillos como primeiras lecturas estes contos terribles que nos legou a Idade Media son responsables de innumerables crueldades e bestialismos.



temores de sus hijos olvida, al mismo tiempo, la gran cantidad de mensajes reconfortantes que se pueden encontrar en los cuentos de hadas”.

Este autor reflexiona sobre o beneficio ou o prexuízo de suprimir a violencia recordando que cando os descubrimentos da psicanálise e da psicoloxía puxeron de manifesto a dureza, a angustia e ata o sadismo da imaxinación infantil, os contos de fadas foron moi criticados. Chegaron os seus detractores á conclusión de que os monstros dos contos debían ser moi bondadosos, explica Bettelheim, “pero se olvidaron del monstruo que el niño conoce mejor y que más le preocupa: el monstruo que teme ser él mismo y que a veces le persigue” (Bettelheim, 1994: 146)¹⁴. Así pois, os contos poden en realidade actuar como catalizadores deses medos e darlles aos nenos unha ferramenta para enfrontarse a eles.

No noso seguinte filme a analizar, *Bambi*, dáse un caso curioso no que se refire á violencia: elimínase parte da que hai na novela, pero engádeselle dramatismo a outros episodios. Esta cinta levou á pantalla grande un libro homónimo escrito por Felix Salten en 1923. Foi un proxecto moi ambicioso, marcado polo afán persoal de Disney en representar os animais como nunca antes se fixera. Para conseguilo, levou crías de cervo ata Burbank, para que os animadores puideran observar os seus riscos, a súa forma de moverse e o seu comportamento de primeira man. Mandou tamén gravar horas e horas de metraxe de como actuaban no seu hábitat e, de novo, a animación do filme superou as expectativas. Os esforzos do xefe do estudio deron os seus froitos e esta peza presenta os animais cun movemento, detalle e realismo que nunca se vira ata o momento.

Mais ao falar de realismo, é este refírese ao ámbito da aparencia, pois a conduta dos corzos de *Bambi* en nada se asemella á verdadeira. Porque ao contrario do que ocorre na novela, máis fiel á realidade, no ecosistema do filme os animais viven entre eles felices e contentos. Non hai caza, non hai depredadores, e o único perigo son os homes, aos que nunca se ve. Contra os humanos invasores, que cazan ou prenden lumes, deben aliarse os animais.

Este título ofrece unha visión edulcorada sobre a dinámica de predadores e presas como expresa Adrian Ivakhiv (2013: 216) do seguinte xeito: “Disney has often been criticized for shaping the cultural landscape in profoundly conservative directions. Ecocritics have critiqued Disney portrayals of nature for presenting a sentimentalized and distorted view of animal lives and



¹⁴ En relación ao que di Bettelheim, Jack Zipes (1995: 31) sostén a hipótese de que Disney estaba obsesionado cos contos porque reflectían as súas propias loitas internas.

ecological realities and for projecting middle-class American values -or, in some interpretations, racist, classist, and hierarchic or even neo-monarchist values- onto the natural world”.

Na mesma dirección se manifesta David Whitley (2008: 65), que ten estudado de maneira pormenorizada o tema da natureza na obra de Disney: “Now, although the storyline of *Bambi* is not explicitly that of 'conservation', there is no doubt that the implications of the film are pointed very heavily in this direction [...] Not only is the intended outcome of killing game portrayed as a slaughter that disrupts the harmonious relationships and sense of well being of the innocent creatures, but the unintended consequence of 'Man's' intrusion also has even more dire effects”.

Na película os animais non teñen problemas entre si e o perigo vén de fóra, dos homes e dos seus cans de caza. Estes no filme son as únicas bestas que non falan (representándoos así como alleos) pero no libro si que o fan e, de feito, dan lugar a un diálogo especialmente simbólico e cheo de resentimento. Os animais do bosque acusan a un deles directamente de ser un traidor, de vendelos ao home, axudándolle a que os atope en lugares aos que nunca chegaría sen a súa colaboración. Este deféndese dicindo que o bosque, eles mesmos, todo pertence ao humano, ao que se refire como “El”, outorgándolle un carácter de todopoderoso (e polo que a novela se ten interpretado como unha alegoría relixiosa). Os cans cren iso realmente e, tal e como se lle explica a *Bambi*, están incluso dispostos a morrer polos homes.

No libro, ademais dos cazadores de raza humana, tamén os depredadores matan, eliminando a vida bucólica que plasma Disney, que suavizou e reinterpretou acorde ao seu estilo o que se narra nas páxinas de Salten. Porén, na que é seguramente a escena máis famosa do filme, deuse o caso oposto. No libro a nai do cervo morre igualmente, pero o suceso nárrese dunha forma menos trágica e que transmite unha gran naturalidade. Como moitos anos despois Mufasa lle explicaría a Simba en *El rey león* (*The Lion King*, 1994), é o ciclo da vida. De feito, a morte en si, omítese: tras unha batida de cazadores na que cae ferido Gobo, amigo de *Bambi*, a nai desaparece. O protagonista preguntalle á súa tía Ena por ela, e esta dille que non a viu, e o capítulo remata explicando que *Bambi* nunca máis viu a súa nai. O seguinte comeza anunciando a chegada da primavera. Sobre o lapso de tempo transcorrido dende o pasamento materno, afirmase que ao corzo non lle gustaba recordalo: ese verán fora difícil e o inverno fixérase moi duro para o veado, que se sentía perdido. Moi diferente á dramática escena da película, que tanto marcou a diversas xeracións e na que se humaniza a conduta animal.

Esa humanización críticaa David Payne, para quen, ademais de antropomórfico, creou Disney un mundo androcentrista. Payne (1995: 147) resume o argumento da película do seguinte xeito: “the story of a male and a spectacle of gender politics where the male achieves dominion over women and all of nature”. O pai de Bambi é chamado o príncipe do bosque, un bosque no que non hai princesas. Pola contra, o que non hai no libro son príncipes ou calquera outro rol do estilo, e o máis respectado da comunidade é o vello cervo, que disfruta de poder e admiración pola súa experiencia na vida e os seus coñecementos. É o que lle teñen, un respecto gañado co tempo e non recibido por motivos de nacementos ou herdanzas.

Como curiosidade cabe mencionar que este filme xerou tamén un gran debate sobre a caza. A visión que se dá dos homes fixo que moitos americanos se posicionaran en contra dela, e antes da estrea ata o propio Disney incluso recibiu cartas presionándoo para cambiar certas escenas ou, cando menos, incluír unha fita na que se explicase que o representado era pura fantasía. “It is not surprising that some hunters viewed the film as a threat [...] Disney provided a morality play and a national symbol that became touchstones for opposition to hunting”, expón Ralph H. Lutts (1992: 163), quen considera o filme como a peza de propaganda anti-caza máis poderosa que se teña feito nunca¹⁵.

Tras *Bambi* o estudio Disney viviu uns anos duros nos que, apurados polas débedas, os proxectos que se desenvolveron foron menores, moitos deles sufragados polo goberno dos Estados Unidos como propaganda de guerra. Foi a dos corenta unha década na que tanto o público como a crítica lles deron as costas. O seu rexurdir produciríase a mediados do século e grazas, novamente, á fórmula que tan exitosa se probara antes: adaptar un conto de fadas.

O elixido nesta ocasión foi un dos máis coñecidos: o de Cinsenta. Versionado en multitude de filmes, cancións, obras de teatro, óperas e ballets, as súas orixes remóntanse á China do século IX d. C., na que o feito de ter os pés pequenos era un grande atractivo (a tradición dos pés de loto marcaba que non debían medir máis de dez centímetros). Para evitar o seu crecemento, ou disimulalo unha vez que se producira, vendábanselles os pés ás rapazas tan forte que ás veces ata lles rompían algunha deda.

A versión máis estendida hoxe en día é a de Charles Perrault, *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre*, e nela se baseou Disney. No mundo occidental, esta historia de rivalidade fraternal ten a súa orixe, novamente, en G. Basile (cando menos, súa é a primeira versión



¹⁵ Aínda hoxe segue a empregarse a expresión “complexo de Bambi” e as súas variantes (“o síndrome de Bambi” ou “o factor Bambi”), para referirse aos defensores da natureza (especialmente dos cervos) e, acorde coa película, tamén se usan de xeito pexorativo para denotar un excesivo sentimentalismo.

publicada), con *La gata cenicienta* (*La gatta cenerentola* no orixinal en napolitano). Nesta, o pai de Cinsenta casa cunha muller que a odia. A animadversión é mutua, tal e como llo confesa Cinsenta á súa ama, dicíndolle ademais que oxalá o pai tivera casado con ela. Alentada polas palabras da rapaza, esta trama un plan para matar a madrasta. As súas maquinacións teñen éxito e o pai despósaa, descubríndose entón que a muller tiña seis fillas que ata o momento mantivera ocultas. A nova dona degrada a filla a ollos do pai, e incluso pasa de chamala polo seu nome (Zezolla) a referirse a ela como Gata Cinsenta.

Desta versión de Basile destaca que, ao contrario da maioría das existentes¹⁶, nela a rapaza é culpable das penurias que lle pasan, pois chéganlle despois das súas confabulacións. Aínda así, o trato que recibe da nova señora e das irmás límitase a tela como criada e obrígala a facer as tarefas do fogar. No resto adoita presentarse a rapaza como de bo corazón e honrada, inxusta receptora da ira e envexas das outras mulleres. Nalgunhas interpretacións máis antigas había un compoñente edípico substituído pola rivalidade fraterna nas máis modernas: a madrasta é mala e as fillas son envexosas, non quedando dúbida da inocencia da protagonista.

As versións máis coñecidas na actualidade son as de Perrault e dos irmáns Grimm, *Aschenputtel*. Do primeiro é, por exemplo, o detalle de que o zapato fora de cristal; ao incluílo, o francés tivo que eliminar, por lóxica, un engano que as irmás levaban a cabo nos relatos anteriores: cortaban unha deda do pé para que lles collera na zapatilla, e o príncipe só descubría a trampa ao ser advertido por un paxariño. A protagonista de Perrault é moi parecida á de Disney (e distinta das outras): demasiado boa, unha miñaxoia sen ningún tipo de iniciativa, incluso é ela mesma quen elixe durmir entre cinsas (algo ao que a obrigan na historia dos irmáns Grimm). Con respecto ao baile, a de Perrault axuda compracida na preparación das irmás (a de Jacob e Wilhelm Grimm faíno chorando, por imposición) e é a fada madriña a que lle ten que dicir que, no fondo, está desexando ir ela tamén á festa. A dos irmáns Grimm pídelles encarecidamente á madrasta que lle permita acudir ao baile, o cal abandona cando lle parece, mentres que a de Perrault e Disney deben facelo á hora marcada.

¹⁶ Marian Roalfe Cox (1893: xxv-xxvi) recompilou nun minucioso traballo trescentas corenta e cinco diferentes e dividiunas en tres grandes grupos. No primeiro hai unha heroína maltratada e a zapatilla serve para recoñecela. No segundo hai o que chama “pai desnaturalizado” que en realidade quere casar coa filla, o que provoca a fuxida desta. O terceiro grupo caracterízase polo que denomina “xuízo do Rei Lear”: o pai ve insuficientes as mostras de cariño da filla, polo que a “desterra” a unha posición humillante.



Outra coincidencia entre a historia do francés e a película é que o príncipe manda a un criado a probar o zapato, polo que cando Cinsenta volve verse co mozo, a fada xa a vestiu luxosamente. O dos irmáns Grimm, pola contra, vai el mesmo, e atópase cunha rapaza vestida con farrapos e roupas vellas, pero como o que realmente lle importa é o seu interior, non o decepciona. Iso resalta, ademais, a importancia que as irmás dan á aparencia (preparándose para o príncipe) e a pouca que lle dá a protagonista.

Na versión de Perrault, e iso si que non o copiou Disney, a pesar do mal que a trataron, Cinsenta consegue que o mesmo día da súa voda as irmás casen tamén con dous camarlengos da corte. Na historia dos irmáns Grimm, ambas as dúas acoden voluntariamente á voda co príncipe, mais camiño desta, unhas pombas arríncanlles os ollos e, pola súa maldade e falsidade, vense privadas do sentido da vista no que lles queda de vida.

Á Cinsenta de Perrault poucos cambios no carácter lle tivo que facer Disney para adaptala ao canon. Esta, coma Brancaneves, carece totalmente de iniciativa. Se a primeira estaba incluso morta ata que un príncipe a veu despertar, a segunda vive nun encerro, ao servizo da madrasta e das irmás, mulleres decididas e proactivas¹⁷. Ela depende da fada madriña e dos animais para ver realizados os seus desexos e o que lle sucede, para ben ou para mal, non vén condicionado polas súas accións¹⁸.

Estes trazos no seu carácter asimílanos á seguinte princesa do estudio, das máis icónicas e sen a cal non se pode rematar este pequeno percorrido polas adaptacións máis significativas dos primeiros anos da factoría Disney: outro conto de fadas universalmente coñecido, a historia da Bela Durminte, que provén tamén da tradición oral e da que existen múltiples versións. As máis coñecidas son a de Basile, *Sole, Luna e Talia*; *La belle au bois dormant*, de Charles Perrault e *Dornröschen*, de Jacob e Wilhelm Grimm.

A obra de Disney inspírase nas historias de Perrault e dos irmáns Grimm. En realidade, nos créditos do filme especifícase que se basea no relato do francés, pero o certo é que garda máis parecido coa versión dos irmáns xermanos. O cambio máis significativo con respecto a esta é que non é só a princesa a que cae nun sono que dura cen anos, senón todo o palacio. Chega ata os arredores un príncipe ao que lle contan a historia e decide ir espertala. A vexetación que rodeara o



¹⁷ Fronte á sumisión que amosan a maioría das protagonistas disneysianas, as “bruxas” ou “malas” guían as súas propias vidas e non dependen de ningún home para loitar polos seus obxectivos. Ocorre así en *Blancanieves*, *Cenicienta*, *La bella durmiente* ou *La Sirenita* (*The Little Mermaid*, 1989), entre outras.

¹⁸ Ao igual que *101 dálmatas* (*101 Dalmatians*, 1961) foi de novo versionada con actores en 1996, e con *Alicia en el país de las maravillas*, á historia da Cinsenta volveu recorrer o estudio, esta vez nun filme de acción real dirixido por Kenneth Brannagh, *Cinderella* (2015). Pola súa banda *La bella y la bestia*, en fase de preproducción, está prevista para o ano 2016.

edificio (e na que antes pereceran moitos mozos intentando chegar ata a rapaza) ábrelle paso e, sen máis obstáculos, bica á bela durminte, todos acordan e os dous casan. Polo demais, ambas son practicamente iguais.

Perrault, pola súa banda, fixo unha versión na que, menos os reis, todo o palacio queda tamén durmido. Nesta, a maldición específica que será un príncipe o que deba espertala (non así na dos irmáns Grimm). Dese mesmo xeito ocorre, ambos casan e teñen dous fillos. Porén, o príncipe deixa a súa nova familia e regresa el só ás súas terras, pois teme a reacción que a súa nai, metade ogra, poda ter antes as novas. Unha vez convertido en rei polo falecemento do pai, o mozo por fin leva ata o seu castelo a muller e os fillos, pero a súa proxenitora non os recibe con agrado e, aproveitando unha viaxe do rexente, mándalle ao cocinheiro que guise os rapaces. O empregado apiádase deles e substitúeos por outra carne (como ocorrera tamén con Brancaneve, no que á madrasta lle entregan o corazón dun animal dicíndolle que é o da rapaza). Cando volve o príncipe e se descubren os plans da nai, esta bótase ela mesma nunha pota de auga quente e morre.

A de Basile, a outra versión máis coñecida da historia e anterior a estas, é obviada por Disney, seguramente dado o seu carácter sexual. Porén, coinciden ambas versións en que é só a princesa a que cae durmida. Na versión italiana, o pai (non se fai referencia á nai), desolado, abandona o palacio cando isto ocorre (cabe destacar desta que non existe a fada malvada e non hai motivo polo que a rapaza deba caer nese sono) e non se volve saber nada del. Chega ata os arredores un rei que, de casualidade, descobre a princesa, a cal non é quen de espertar, pero aínda así déixaa embarazada. Aínda durmida, Talía dá a luz dous fillos que, ao chuparlle o dedo, extraen del o fragmento envelenado que non lle permitía espertar. Mais o rei está casado e cando a súa dona descobre a existencia de Talía e dos seus fillos ordena ao cocinheiro, como na versión de Perrault, que llos prepare para comer, pero tamén este ten compaixón deles. Decide entón a raíña que Talía debe morrer nunha fogueira e encárgalle tal misión ao seu secretario, sendo finalmente a soberana a que perece no lume destinado á princesa. Matan tamén ao secretario mentres que o chef é recompensado (como o é tamén o de Perrault) e Talía casa co rei, formando unha familia feliz.

A infidelidade, a violación ou incluso a insinuación da necrofilia (o rei tómaa por morta) non son temas disneysianos¹⁹ e non sorprende que Disney só collera de Basile algún pequeno detalle. Mais esta versión merece mencionarse porque, a pesar de que en teoría nas posteriores se elimina esa vertente sexual, Bruno Bettelheim (1994: 270) sostén que o tema é, en todas, a imposibilidade dos pais de evitar o espertar sexual dos fillos. O pinchazo no dedo e o sangrado que entraña correspóndense, para el, coa primeira menstruación. O sono sería o illamento ao que se intenta someter a rapaza para evitar tal iniciación, que sempre acaba por producirse e que se simboliza co bico do príncipe.

Por terceira vez en dúas décadas, a compañía de Mickey Mouse retomou o argumento da rapaza inactiva e incapacitada que só pode volver á vida grazas á intervención dun home. E non un home calquera, senón, unha vez máis, un príncipe. Dúas das súas máis famosas princesas pasan boa parte das películas que protagonizan durmidas, nunha situación de total dependencia, á mercé de que as salven e as desposen, o que se constitúe na máxima felicidade á que poden aspirar.

Conclusiones

As adaptacións literarias, e sobre todo as dos contos de fadas, constitúen un elemento importantísimo na filmografía do estudio Disney. A factoría do rato viviu, ao longo da súa historia, catro períodos especialmente brillantes e todos, sen excepción, se iniciaron levando á pantalla grande un conto tradicional.

O primeiro deles abriuno *Blancanieves* e con ela (con perdón de Mickey) foi con quen comezou todo: ingresos millonarios e o recoñecemento a nivel mundial das virtudes técnicas e artísticas dos magos de Burbank. Pola súa banda, *Cenicienta* veu rescatar a compañía tras uns anos



¹⁹ Porén, neste punto cabe destacar que Disney realizou unha nova versión da historia, *Maléfica* (*Maleficent*, 2014), contada esta vez dende o punto da fada malvada. De pequena, esta vivía nun reino adxacente ao dos humanos, e fíxose amiga dun rapaz moi pobre chamado Stephan. Ao ir medrando, a relación entre ambos foi collendo tintes románticos, chegando os mozos incluso a darse un bico. Mais a súa amizade rematou pola desmesurada ambición de Stephan, que só tiña como obxectivo converterse en rei. Cando o rei ofrece o trono a quen asasine á fada Maléfica, á que os homes temen a pesar da súa bondade, Stephan volve xunta ela e, tras pasar unhas horas xuntos, coma nos vellos tempos, dróga e córtalle as alas para levalas ante o rei como proba da súa morte. Maléfica esperta dorida e sangrando, e é para vingar esta infamia que lanza a maldición sobre Aurora. Esta escea, segundo admitiu Angelina Jolie, actriz que dá vida ao personaxe, é unha metáfora dun abuso sexual e de como as vítimas teñen que decidir se abusar tamén de outros ou superalo (Rich, 2014). O feito non deixa de ser curioso, pois como xa vimos, diversos estudosos contraponen o empoderamento de varias das “malas” de Disney fronte á sumisión das princesas. Neste caso, segundo o propio estudio, o que ata o momento se tiña intepretado como forza e independencia de Maléfica non sería senón a rabia e xenreira froito dun ataque sexual.

de capa caída a nivel artístico e económico: a rapaza maltratada pola madrasta e polas irmás iniciou unha etapa gloriosa, a dos anos cincuenta, na que os éxitos cinematográficos se uniron aos televisivos e á apertura de Disneyland. Tras o falecemento de Walt Disney en 1966, as décadas dos setenta e oitenta foron complicadas, quizais as máis estériles de toda a súa historia. Sería de novo un conto de fadas de sobra coñecido o que viría, outra vez, reconquistar o cetro mundial da animación para o estudio.

La Sirenita, baseada na versión de Hans Christian Andersen *A sereíña* (*Den lille Havfrue*, 1837), marcou o rexurdir da empresa e deu paso ao que podemos considerar a súa terceira etapa dourada, iniciada cunha historia que seguiu á perfección o esquema marcado polas anteriores²⁰. Os noventa viron tamén como outra princesa chegou á pantalla grande en *La bella y la bestia* (*The Beauty and the Beast*, 1991)²¹, primeira película de animación nomeada ao Oscar a mellor filme.

O brillo dese decenio apagouse co cambio de século, no que se encadearon títulos que non contaron co favor do público nin da crítica. Ata a chegada, como non, dunha nova princesa, a primeira da historia disneysiana de raza negra, Tiana, protagonista de *Tiana y el sapo* (*The Princess and the Frog*, 2009)²². Os ingresos nos despachos de billetes desta viríanos superar Rapunzel, con *Enredados* (*Tangled*, 2010)²³ e Elsa, a raíña das neves, que fixo de *Frozen: el reino de hielo* (*Frozen*, 2013)²⁴ a película de animación que máis recadou na historia do cinema.

O calado das historias de Disney é innegable. Os millóns de espectadores en todo o mundo que acoden ás salas ver as súas películas fan que hoxe en día, dicir conto de fadas sexa case sinónimo de dicir Disney. Cambialo antóllase imposible. Cómpre, logo, ser conscientes de que iso non sempre foi así e, sobre todo, das implicacións que tal asimilación entraña. O poder destes títulos a nivel global e o público tan sensible ao que se dirixen así o requiren.

²⁰ Ariel, a protagonista, foi vista por algúns críticos como unha figura feminina que representa un gran avance se se compara coas sumisas Brancaneves ou Cinsenta. Rebelde, intelixente e cun marcado carácter inquisitivo, os puntos en común con estas son máis que as diferenzas: vive nun mundo dominado polos homes, é unha princesa e atopa sentido á súa vida casando co príncipe. O poder feminino (a pérfida Úrsula) é o negativo e o masculino (que domina tanto o mundo acuático como o terrestre), positivo. A forma que ten Ariel de pasar dun mundo a outro é, literalmente, estar calada (a bruxa quíttalle a voz a cambio de darlle pernas). Nada máis lonxe do mundo que representa Andersen na súa historia, próximo ao matriarcado e cun grande abano de personaxes femininos (eliminados por Disney).

²¹ A partir de *A bela e a besta* (*La Belle et la Bête*, 1757) de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont.

²² Baseada en *O rei ra* (*Der Froschkönig oder der eiserne Heinrich*), dos irmáns Grimm e *The Frog Princess* (2002), novela de E. D. Baker da que a Disney mercou os dereitos.

²³ Adaptada de *Rapunzel* dos irmáns Grimm.

²⁴ Tirada de xeito bastante libre de *A raíña das neves* (*Snedronningen*, 1844), de Hans Christian Andersen.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Andersen, H. C. (1999). *Contos de Andersen*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- Basile, G. (2008). *Pentamerón: El cuento de los cuentos*. Madrid: Ediciones Siruela S. A.
- Berland, D. (1982). "Disney and Freud: Walt Meets the Id". *Journal of Popular Culture*, 22, 93-104.
- Bettelheim, B. (1994). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Crítica Grijalbo Mondadori.
- Card, C. (1995). "Pinocchio". En Bell, E., Haas, L. e Sells, L. (Eds.). *From Mouse to Mermaid: The Politics of Film, Gender and Culture* (pp. 62-71). Indiana: Indiana University Press.
- Collodi, C. (2011). *Las aventuras de Pinocho*. Madrid: Ediciones Siruela S. A.
- Cox, M. R. (1893). *Cinderella: Three Hundred and Forty Five Variants*. London: The Folk-Lore Society by David Nutt.
- Ferrero, C. (2014, 29 de outubro). "Cómo utilizar el terror para que los niños venzan sus miedos". Consultado o 20 de xaneiro de 2015, <http://smoda.elpais.com/articulos/como-el-terror-puede-ayudar-a-los-ninos-a-no-tener-miedo/5486>
- Grimm, J. e Grimm, W. (1985). *Cuentos de niños y del hogar*. Madrid: Ediciones Generales Anaya.
- Ivakhiv, A. J. (2013). *Ecologies of the Moving Image: Cinema, Affect, Nature*. Wilfrid Laurier Univ. Press.
- Langer, M. (2010). "Ken O'Connor (1908-1998)". En Ghez, D. (Ed.). *Walt's People: Talking Disney With the Artists Who Knew Him* (pp. 64-97). Indiana: Xlibris, Corp.
- Lutts, R. H. (outubro de 1992). "The Trouble with Bambi: Walt Disney's Bambi and the American Vision of Nature". *Forest and Conservation History*, 36, 160-171.
- Payne, D. (1995). "Bambi". En Bell, E., Haas, L. e Sells, L. (Eds.). *From Mouse to Mermaid: The Politics of Film, Gender and Culture* (pp. 137-147). Indiana: Indiana University Press.
- Peña Muñoz, M. (1994). *Alas para la infancia: fundamentos de literatura infantil*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria S. A.
- Perrault, C. (2002). *Contos completos de Charles Perrault*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- Rich, K. (2014, 12 de xuño). "Angelina Jolie Confirms a Key Maleficent Scene Was About Rape". Consultado o día 22 de xaneiro de 2015, <http://www.vanityfair.com/vf-hollywood/angelina-jolie-maleficent-rape>
- Salten, F. (2000). *Bambi*. Barcelona: S.L.U. Espasa Libros.



Disney e os contos de fadas: historia dun secuestro

Sayers, F. (decembro de 1965). "Walt Disney Accused". *The Horn Book Magazine*. Consultado o 15 de xaneiro de 2015,

http://archive.hbook.com/magazine/articles/1960s/dec65_sayers.asp

Wasko, J. (2001). *Understanding Disney*. Cambridge: Blackwell Publishers.

Watts, S. (1997). *The Magic Kingdom: Walt Disney and the American Way of Life*. New York: Houghton Mifflin.

Whitley, D. S. (2008). *The Idea of Nature in Disney Animation*. Hampshire: Ashgate Publishing Limited.

Zipes, J. (1995). "Breaking the Disney Spell". En Bell, E., Haas, L. e Sells, L. (Eds.). *From Mouse to Mermaid: The Politics of Film, Gender and Culture* (pp. 21-42). Indiana: Indiana University Press.

