

De Blancanieves, Cenicienta y Aurora a Tiana, Rapunzel y Elsa: ¿qué imagen de la mujer transmite Disney?

From Snowwhite, Cinderella and Aurora to Tiana, Rapunzel and Elsa: how does Disney depict women?

■ **María Míguez**

Universidade de Santiago de Compostela (España)

Fecha de Recepción: 21 de marzo de 2015
Fecha de Aceptación: 24 de mayo de 2015

DOI: <http://dx.doi.org/10.15304/ricd.1.2.2666>

Resumen

El objetivo de este artículo es analizar la imagen de la mujer que transmite Disney, a través de una breve historia desde las primeras princesas (Blancanieves, Cenicienta y la Bella Durmiente) hasta las últimas (Tiana, Rapunzel y Elsa). Mientras que las de la última década son un poco más decididas, proactivas, tienen ideas claras y luchan por conseguirlas, las tres más emblemáticas del estudio eran sumisas, pasivas y siempre necesitaban que un hombre las rescatase. ¿Qué visión de las mujeres ofrece Disney y por qué debemos estudiarla? Analizarla es fundamental porque la multinacional ejerce como forjadora de valores y por el público tan susceptible al que se dirigen, el infantil. Aunque Walt Disney decía que no hacía películas para transmitir ideas, sino solamente para entretener, la carga ideológica de estas obras es grande. Durante años la representación femenina ha seguido un canon de características muy definidas, establecido ya desde Blancanieves, pero que, lentamente, comienza a resquebrajarse.

Abstract

The purpose of the present article is to analyse how women are represented in Disney films. Its aim is to compare the first princesses (Snow White, Cinderella and Sleeping Beauty) with the very last ones (Tiana, Rapunzel and Elsa). Whilst the late princesses are a bit more resolute, proactive, with clear ideas about what they hope to accomplish and how to do it, the most symbolic ones were submissive, passive and in need of a man who rescued them. How does Disney depict women? Being aware of the strategies of this depiction is essential because the studio is a multinational that sets values worldwide. Besides, the audience they address is the most vulnerable one. Although Walt Disney himself liked to say that he did not make films in order to educate, just for a purpose of entertainment, the fact is that these titles carry strong ideological content. For many years, women representation has followed the very specific characteristics that conform the Disney canon, established by Snowwhite, but that canon is slowly beginning to fade out.

Palabras clave

Disney, feminismo, ideología, mujer

Keywords

Disney, feminism, ideology, woman

Sumario

1. Introducción
2. Conformando a la princesa
3. Blancanieves, Cenicienta y Aurora, marcando las pautas
4. Nuevos modelos de princesa
5. *Frozen*, ¿la película feminista de Disney?
6. Conclusiones

Contents

1. Introduction
2. Shaping the princess
3. Snow White, Cinderella and Aurora, leading the way
4. New princess models
5. *Frozen*, Disney's feminist film?
6. Conclusions

1. INTRODUCCIÓN

Por segundo año consecutivo, en 2014 The Walt Disney Company ingresó más de cuatro billones (billones americanos, es decir, 4.000.000.000 de euros) en la taquilla. Lo cuenta Robert A. Iger, el CEO de la compañía, en la carta anual a los accionistas que encabeza el balance económico de la empresa.¹ “Disney was also widely recognized as one of the world’s most admired and respected companies, an achievement I’m especially proud of because it reflects more than just our strong performance. It speaks to our integrity and unwavering commitment to act ethically and operate responsibly wherever we do business. For us, doing good is essential to doing well. We know that being a good global citizen is what you expect from our brand and, just as importantly, it’s something we expect from ourselves”, dice en la misma carta el dirigente.

La importancia de la imagen de la empresa y no solamente de sus productos supo verla como nadie su creador y alma máter, Walter Elias Disney, y desde los inicios (en una trastienda, en el año 1923, bajo el nombre de Disney Brothers Cartoon Studio) buscó potenciarla al máximo y adecuarla a los gustos del público. Buena muestra de ello es la evolución de su máxima estrella, Mickey Mouse, de comportamiento más gamberro y disoluto en sus primeras apariciones en la pantalla, en las que se permitió incluso el lujo de fumar un pitillo. Pero a medida que se fue haciendo más popular, tanto entre el público adulto como infantil, Walt vio que ciertos comportamientos no resultaban ya apropiados y él, al contrario que otros dirigentes, siempre se mostró proclive a realizar cambios en consonancia con las opiniones de su audiencia. Los chistes menos adecuados de Mickey, así como su cigarrillo, pasaron a mejor vida y se moldeó al ratón acorde a los patrones de conducta que los padres buscaban inculcar a sus retoños.

A ese cambio, producido en torno a 1932, siguieron modificaciones también en el resto de productos disneysianos, en los cuales comenzaron a introducirse valores éticos y morales muy definidos. Estos han sido a veces achacados directamente al conservadurismo del Medio-oeste de Walter Disney aunque,

como argumenta Janet Wasko (2001, pp. 114-115), se pueden ligar a la percepción que en el estudio había de lo que la audiencia podía apreciar o rechazar. Paradójicamente, esta variación hizo que empezasen a alzarse las primeras ciertas voces críticas con la compañía, que veían segundas lecturas en productos aparentemente inocuos, siendo la visión de la raza y de la mujer los principales frentes de ataque a la empresa.

Disney siempre negó esos mensajes subliminales de los que se acusaba a algunos de sus productos y repetía incansablemente: “I don’t pretend to know anything about art. I make pictures for entertainment and then the professors tell me what they mean” (Smith, 2001, p. 197). Y con esa visión parece concordar gran parte de la audiencia: “Where cultural critics and film theorists omit Disney, popular critics and mass audiences valorize Disney as safe for children and a good investment for parents. In this space, Disney film is not beneath artistic attention, but above reproach” (Bell, Haas y Sells, 1995, p. 4).

Esa confianza es, para Carl Hiaasen (1998, p. 13), el arma secreta de la compañía. Considera este experto a Disney como la marca de la historia del marketing en la que más confianza se deposita, que nos engancha cuando somos pequeños para ya no soltarnos, haciéndonos creer que Disney es la mejor sabiendo qué es lo mejor. El medio cinematográfico, como expone Carmen Pereira (2005, p. 23), es excelente en lo que a formación de valores se refiere, al actuar en el plano subconsciente a través de encuadres, movimientos de cámara, música... que quizás el espectador medio no sea capaz de percibir pero que, combinados, transmiten sensaciones y emociones como ningún otro. De ello era perfectamente consciente Disney, como demuestran sus declaraciones: “Because the eye is the most sensitive and dependable of our sense organs, the motion picture offers the widest, direct avenue to our emotions. Whereas the still picture can suggest only a fragment of fact or fiction, the cartoon-in-motion is without limit in communicating ideas, events, and human relations” (Smith, 2001, p. 3). Para Miller y Rode el visionado de las películas de Disney, así como de otros muchos filmes para niños, hace contribuciones cruciales a nuestros discursos del “yo”. Es pues de

¹ De acceso y descarga libre en la página web de [The Walt Disney Company](http://TheWaltDisneyCompany.com)

vital importancia ver qué tipo de contribuciones son esas, y no siempre resulta fácil hacerlo ya que, como destacan estos autores, suele haber en un mismo título dos películas diferentes: la que se ve (a simple vista) y la que no (Miller y Rode, 1995, pp. 86-103).

Tener estos apuntes en mente servirá para analizar cuál es la imagen, tanto la aparente como la más profunda, que Disney ha transmitido de la mujer en sus más de noventa años de historia. Este breve estudio parte de la hipótesis de que las películas de animación contribuyen de forma sustancial a transmitir valores a la audiencia y de que, en el caso concreto de la compañía de Mickey Mouse, esos valores atienden a unas características muy marcadas, fijadas décadas atrás y que han estado operativas desde entonces. Será el objetivo determinar cuáles son estas y si hoy en día continúan vigentes.

Esto se hará a través del análisis de contenido que permita establecer el perfil de la “princesa Disney” y los estereotipos que la definen, centrándonos para ello en los tres primeros títulos y en los tres últimos, es decir *Blancanieves y los siete enanitos* (*Snow White and the Seven Dwarfs*, Hand, 1937), *La cenicienta* (*Cinderella*, Geronimi, Jackson y Luske, 1950) y *La bella durmiente* (*Sleeping Beauty*, Geronimi, 1959) y *Tiana y el sapo* (*The Princess and the Frog*, Clements y Musker, 2009), *Enredados* (*Tangled*, Greno y Howard, 2010) y *Frozen. El reino del hielo* (*Frozen*, Buck y Lee, 2013), aunque con referencias puntuales a otros. Este no será, por limitaciones de espacio, todo lo exhaustivo que sería deseable, sino que se centrará en los puntos en los que la crítica —a nivel fílmico y sociológico— más ha incidido, y también en aquellos que en nuestra opinión resultan más destacables, argumentando en cada caso el porqué de su inclusión.

2. CONFORMANDO A LA PRINCESA

Desde la década de los treinta, diversos expertos han estudiado la representación femenina en las películas del estudio Disney para llegar a la conclusión, casi unánime, de que esta no es muy positiva. Una descripción de la mujer en el mundo disneysiano con las palabras más utilizadas por los estudiosos de la materia incluiría los términos sumisa, inocente, obediente, pasiva y bajo los designios del padre o marido. Este inventario de las sin-

gularidades de las heroínas (jóvenes, guapas y subordinadas) se opone al de las brujas malvadas (generalmente feas y mayores que las protagonistas), activas y dueñas de sus destinos.

Patrick D. Murphy (Bell, Haas y Sells, 1995, p. 11) ve en la construcción que Disney hace tanto de la naturaleza como del género jerarquías androcéntricas, en las que mujer y naturaleza se cosifican para beneficio del varón. En esta línea, el presentado por Disney en *Bambi* (Hand, 1942) es, para David Payne (Bell, Haas y Sells, 1995, p. 11), el mundo perfecto que encarna todo deseo masculino: un patriarcado en el que un solo hombre tiene el dominio y propiedad absolutos.

Tras analizar las películas de Disney desde *Blancanieves y los siete enanitos* hasta *El rey león* (*The Lion King*, Allers y Minkoff, 1994), Hoernerr concluyó que las mujeres son retratadas como débiles e incapaces de acciones independientes (en contraposición a las acciones masculinas, que incluyen agresión física en un 47%). En los títulos estudiados, el 57% de los personajes son masculinos, mientras que las mujeres solamente representan un 21% (citado en Wasko, 2001, p. 133).

Jack Zipes (1995, p. 37) cree que, con la excepción de *Pinocho* (*Pinocchio*, Luske y Sharpsteen, 1940), Disney perpetuó a través de su filmografía un gran mito masculino, pues todos los protagonistas tienen partenaires guapas, siendo Blancanieves, Cenicienta o Aurora buenos ejemplos. Para él, “despite their beauty and charm, these figures are pale and pathetic compared to the more active and demonic characters in the film [...] The young women are helpless ornaments in need of protection, and when it comes to the action of the film, they are omitted”.

La poca profundidad de la que adolecen la mayoría de personajes femeninos, desde los primeros hasta gran parte de los últimos, resulta especialmente paradójica ya que, para Walter Disney, las obras “should deal mostly with personalities” (Barrier, 2007, p. 106). Ese empeño tuvo una de sus máximas expresiones en los siete enanitos de *Blancanieves*: el dirigente insistió a su equipo en que todos debían ser perfectamente diferenciables no solamente en el aspecto físico, sino también en sus caracteres.

Y aunque todos obedecen a estereotipos muy marcados (ya desde sus propios nombres: Doc, Grumpy, Happy, Sleepy, Bashful,

Sneezy y Dopey), lo cierto es que resultan distinguibles entre sí. Así lo ve Maltin (1987, p. 53), para quien los siete tienen “wholly individual personalities, each with physical characteristics all his own and a point of view to match”. Y tan estereotípicos como son los enanitos lo es la protagonista que, sin embargo, supuso un pequeño avance en comparación con las representaciones femeninas de la compañía hasta ese momento. La mayoría de estas se encuentran en las *Silly Symphonies*, cortometrajes animados sincronizados con música, producidos entre 1929 y 1939.² “Although there were female characters in Disney’s cartoons from the start, it was predominantly the male characters who were promoted by the studio as it ‘stars’. However, by the mid-1930s, female characters had begun to take on a more central role at Disney in the context of the Silly Symphonies”, opina Amy M. Davis (2009, p. 84).

Las historias y personajes de las *Silly Symphonies* no gozaban de continuidad entre episodios, lo que posibilitó la aparición de diversas féminas que tenían, sin embargo, características comunes. Para Bálint (2013) “the majority of the Silly shorts [...] portray women as helpless damsels in distress, waiting to be saved by brave, handsome gentlemen”. Destaca, aún así, algunas piezas que presentan a mujeres (antropomórficos o no) fuertes —cita *El plato chino* (*The China Plate*, Jackson 1931), *El carnaval de las galletas* (*The Cookie Carnival*, Sharpsteen, 1935) o *El café del bosque* (*Woodland Café*, Jackson, 1937)—, y otras que incluyen a madres valientes que protegen enérgicamente a sus hijos —*Pájaros de distinto plumaje* (*Birds of a Feather*, Gillett, 1931) o *La sinfonía de la granja* (*Farmyard Symphony*, Cutting, 1938)—.

Esta estudiosa señala *El terrible toreador* (Disney, 1929) como la primera *Silly Symphony* en la que aparece explícitamente un personaje femenino. El primer plano de esta corresponde, de hecho, a una mujer de espaldas con una minifalda muy corta. Carmen es una camarera española, temperamental, que no duda en bajarse la línea del escote

para conseguir mejores propinas, pero que se resiste cuando un soldado (para el cual su conquista obedece más a la obtención de un trofeo que a razones románticas) intenta besarla.

Otro ejemplo del estilo puede encontrarse en *¿Quién mató al gallo Robin?* (*Who killed Cock Robin?*, Hand, 1935) a través de su protagonista, Jenny Wren, clara caricatura de Mae West que para Mary Ann Doane presenta la “womanliness” como una máscara que se puede poner o sacar a conveniencia, y que Jenny decide vestir, haciendo de ella “a vivid example of the feminine masquerade” (Bálint, 2013). Wren volvería a aparecer al año siguiente en *La tortuga y la liebre: El regreso de la tortuga Toby* (*Toby Tortoise Returns*, Jackson, 1936), esta vez como novia de Toby, dejando claro que lo suyo con Robin no había funcionado, “thus adding a rather immoral reputation to her already luscious looks” (Bálint, 2013).

Siempre intentando estar a la vanguardia a nivel técnico, con los éxitos de las *Silly Symphonies* y la serie de Mickey Mouse (iniciada en 1928), Disney quiso ir un paso más allá. Cómicos a los que admiraba, como Charles Chaplin y Buster Keaton, habían dado el salto desde los cortos a los largometrajes, y él estaba decidido a hacer lo mismo. El cambio se produciría adaptando uno de los cuentos de hadas más famosos en todo el mundo, el de Blancanieves (*Schneewittchen*, 1812), de los hermanos Grimm. El proyecto, muy costoso, fue apodado en Hollywood la locura de Disney y ni Roy, hermano de Walt, cofundador del estudio y a cargo de las cuentas del mismo, lo veía factible. Nunca se había realizado en los Estados Unidos un largo animado y su presupuesto parecía desorbitado.

Las aventuras de la chica envenenada por su madrastra costaron 1,75 millones de dólares, pero tras su estreno en diciembre de 1937 alcanzó un éxito inmediato y sin precedentes entre crítica y público, que se dejó en las taquillas casi 30 millones de dólares yendo a verla. La historia del estudio no se entiende sin este título: por una parte, fue el pri-

²La serie sirvió al estudio para experimentar con las posibilidades técnicas, artísticas y narrativas que acabarían desembocando en el primer largometraje animado, *Blancanieves*. La cámara multiplano (a través de la que se consiguió el efecto tridimensional en la escena de apertura de *Pinocho*) o los primeros intentos de crear figuras humanas realistas se dieron aquí.

³Hasta el momento, según la lista estadounidense (la española o la hispanoamericana incluyen más títulos) son cincuenta y cuatro las películas animadas (o mezcla de animación y acción real) producidas por Walt Disney Pictures bajo esta etiqueta, desde *Blancanieves* hasta *Big Hero 6* (Hall y Williams, 2014).

mero de los hoy llamados “clásicos Disney”.³ Estableció, además, lo que se conoce como el canon de la compañía, una serie de características muy específicas que, en gran medida, todas las obras posteriores recogieron (y siguen haciéndolo hoy en día). El experto en Disney Steven Watts (1997, pp. 104-105) señala, entre estas, el marcado moralismo y el sentimentalismo, mientras que Janet Wasko (2001, p. 114) destaca el humor, el componente musical y el entretenimiento ligero, a la vez que una construcción de personajes acorde a condiciones muy establecidas de raza y género. A estas cabe añadir, además, la importancia de las adaptaciones literarias como base para conformar sus historias: cuarenta y seis de los cincuenta y cuatro “clásicos” (un 85,1%) parten de obras escritas.

Blancanieves fue también la primera integrante de uno de los clubes más rentables del mundo: el de las princesas Disney. Esta franquicia de la Walt Disney Company fue creada a finales de los noventa por Andy Mooney e hizo que los 300.000.000 facturados por Disney Consumer Products (a la que pertenece) en 2001 subiesen hasta los 3.000.000.000 en 2006 (Orenstein, 2006). El selecto grupo tuvo en principio nueve miembros, que en la actualidad son once.⁴ El distinguido grupo de princesas incluye a algunas nacidas con sangre real, a otras que se han casado con príncipes y a un último apartado en el que se engloban las no reales ni por nacimiento ni por casamiento, pero que sí comparten rasgos principescos con las demás.

“Part of the genius of ‘Princess’ is that its meaning is so broadly constructed that it actually has no meaning”, opina Peggy Orenstein (2006) en un artículo de *The New York Times* en el que expresó sus preocupaciones sobre cómo ese mundo de princesas podía afectar a su hija. Dicho artículo se convirtió en 2012 en el libro *Cinderella ate my daughter* que, con su gran éxito de ventas, dejó patente que los desvelos de Orenstein no le resultaban únicos. La perspectiva de Orenstein resulta doblemente interesante, al acercarse al fenómeno como estudiosa pero también desde su propia experiencia como madre pues, como se ha visto, Disney históricamente se ha encontrado en una posición privilegiada

en el imaginario popular que lo dejaba fuera de los límites de este tipo de lecturas críticas desde el ámbito paterno.

Para Lyn Mikel Brown (citado en Orenstein, 2006), que las niñas jueguen a ser princesas no es el problema, sino el hecho de que existan

25,000 Princess products [...] When one thing is so dominant, then it's no longer a choice: it's a mandate, cannibalizing all other forms of play. There's the illusion of more choices out there for girls, but if you look around, you'll see their choices are steadily narrowing.

En la misma línea, Tamara Weston (2009) opina al respecto que

the Disney princess has become one of the most iconic symbols of Walt's ever growing empire [...] But do the princesses really make good role models? A lot of parents -and feminists- would say no. The most prevalent characteristic of Disney's three original princesses (Snow White, Cinderella and Sleeping Beauty) is that they spend much of their movies as damsels in distress, waiting to be saved by men.

Si las autoras anteriores se muestran preocupadas por el modelo de comportamiento de las damiselas Disney, Anna Smith (2013) lo hace por su aspecto físico, y a la vez que alaba la independencia de las protagonistas de *Frozen*, critica su fisionomía:

the snag is, both Elsa and Anna have the kind of proportions that would make Barbie look chunky: tiny nipped-in waists, no hips, long legs, skinny arms, pert breasts, small feet and eyes three times the size of the male characters.

3. BLANCANIEVES, CENICIENTA Y AURORA, MARCANDO LAS PAUTAS

Como apunta Weston, las historias de las tres princesas muestran, en resumen, como esperan a ser rescatadas y a que llegue su final feliz. A pesar de que más de veinte años las separan, Blancanieves (1937), Cenicienta (1950) y Aurora (1959) son difícilmente distinguibles entre sí. Nacidas todas en cuentos de hadas europeos hoy de sobra conocidos, viven su niñez y juventud recluidas bajo el

⁴ Las princesas originales eran Blancanieves, Cenicienta, Aurora, Ariel, Bella, Jasmine, Pocahontas, Mulán y Campanilla, aunque esta última fue pronto eliminada. En el 2010 (con ceremonia de “coronación” incluida en el New York Palace), Tiana ocupó el lugar de Campanilla. Rapunzel sería coronada al año siguiente, en el Palacio de Kensington (Londres) y Mérida (primera princesa de Pixar) en el 2013, en el palacio de Cenicienta de Disney World.

yugo o la amenaza de una bruja o madrastra malvada. Guapas, de buen corazón e inocentes, será un príncipe el que deba salvarlas, de su triste existencia a una, y del sueño eterno a las otras dos.

La relación de las tres con sus caballeros andantes se caracteriza por ser amor a primera vista, en las que el matrimonio se configura como la felicidad máxima o el fin último. Acorde con ello, es justo antes (o después) de sus bodas cuando finalizan sus historias. Lo deja claro Blancanieves cuando canta sobre el príncipe desconocido, al que solamente ha visto unos minutos (y al que, pudorosa, no ha sido capaz de dirigirle la palabra) pero del que ya sabe que es el amor de su vida: "Someday my prince will come / Some day we'll meet again / And away to his castle we'll go / To be happy forever I know", dice en "Someday My Prince Will Come" (Caselotti, 2006).

Dos de ellas han perdido a su madre y son sus madrastras, precisamente, las culpables de sus penurias. La Bella durmiente, aun teniendo a su progenitora viva, ve cómo esta no puede hacer nada para protegerla. La figura materna en Disney se caracteriza principalmente por su ausencia: cuando están vivas, las madres disneysianas son cariñosas pero incapaces de ayudar a sus retoños,⁵ si bien la mayoría de ellas han fallecido.

La pionera, Blancanieves, protagonizó un proyecto que era de vital importancia para Walter Disney y de cuyo desarrollo supervisó cada detalle. "Throughout the entire production of this film, Disney had to be consulted and give his approval for each stage of development. After all, *Snow White* was his story that he had taken from the Grimm Brothers and changed completely to suit his tastes and beliefs", cree Zipes (1995, pp. 35-36).

Los cambios operados al cuento original conformarían el modelo a seguir por las películas venideras pues, si los cortometrajes ya habían ido asentando algunos puntos principales, fue esta historia la que consolidó definitivamente el canon Disney. En primer lugar, la adaptación se hizo extendiendo la participación del príncipe (contrariamente al relato germano, donde su rol es mínimo) y erigiéndolo en salvador al despertarse la chica gracias a su beso. Este es un importante giro a la historia añadido por el estudio y que se toma

prestado de la Bella durmiente. En el original, un tropiezo de los enanos cuando transportan a la chica en su ataúd, hace que se desprenda de su garganta el trozo envenenado de manzana y que la muchacha reviva. El papel de los enanos, anónimos en las páginas de los Grimm, está igualmente amplificado. Su función es la de proporcionar cierto alivio cómico, a la vez que actúan como ayudantes de los protagonistas. En esta última tarea los acompañan los animales antropomórficos y encantadores del bosque (que en esta película no hablan, como sí harán en algunas de las siguientes). Todo ello sentó cátedra en la filmografía disneysiana.

Estos elementos contribuyen a la romantización de la historia, de mayor violencia en su versión escrita, en la que, por ejemplo, la reina malvada es obligada a bailar en la boda de Blancanieves y el príncipe calzada con zapatos de hierro ardiendo hasta su muerte. Su enfrentamiento con la princesa lo lee Jack Zipes (1995, p.36) de la siguiente forma: "[i]t also pits women against women in competition for male approval (the mirror) [...] No matter what they may do, women cannot chart their own lives without male manipulation or intervention". Para Bálint (2013), "Snow White is constructed as a submissive woman, masquerading in then fashionable make-up and hair style that covered her lack of true personality". Blancanieves es la perfecta ama de casa que limpia, cocina y cuida de los enanos con cariño y sin quejarse. Al fin y al cabo, las labores domésticas son lo único que sabe hacer y con ellas se gana su sustento.

Aunque en esta línea se sitúan la mayoría de investigadores, no falta quién sostenga la opinión contraria. Es el caso de Douglas Brode (2005, p. 118), para quien ya desde sus primeros trabajos, Disney se erigió como defensor de la mujer y de su liberación. Para el autor, cuando nadie se atrevía a hacerlo, el estudio mostraba una actitud muy liberal y sana en lo que se refiere a la mujer y a la sexualidad, actitud que para él ha prevalecido a lo largo de los años. De Blancanieves en concreto opina que es una mujer de todo menos sumisa, y sus actos los interpreta como los de una persona que, en contraposición a la fría y rígida reina, decide obedecer a su corazón y no a su cabeza.

⁵Ejemplos de estas serían la madre de la propia Aurora (criada por tres hadas que intentan evitar que se cumpla el embrujo de Maléfica), la de Dumbo (encarcelada), la de Simba o la de Mulan.

Siguiendo la senda marcada por su predecesora, *La cenicienta* supuso el primer gran éxito del estudio tras unos años duros en el ámbito económico y artístico. La década de los cuarenta fue difícil para la casa de Mickey Mouse (que en 1941 se había visto sacudido por una huelga y, tras la construcción de un nuevo estudio en Burbank, había contraído una importante deuda con el Banco de América). En ella pudo subsistir gracias a contratos con el gobierno de los Estados Unidos para filmar películas propagandísticas de diversa índole que ayudasen en la contienda, promoviendo la compra de bonos de guerra o lanzando mensajes contra el nazismo, entre otras. Reina indiscutible de la animación en los años treinta, la década siguiente traería éxitos para otros estudios, como la Warner Bros., dueña del nuevo personaje favorito de los americanos, el rebelde y contestatario Bugs Bunny. Las temáticas de Disney, bucólicas y atemporales, fueron perdiendo adeptos en unos tiempos difíciles en los que el Pato Lucas (también de la Warner) o Tom y Jerry (de la Metro-Goldwyn Mayer), con sus aventuras más gamberras, casaban mejor con los gustos del público.

Supusieron esos años una etapa mediocre a nivel artístico (con películas por encargo y otras llamadas de paquete⁶), “and though Walt clearly recognized how imperative it was to do business with the government if the studio was to survive, he, who had lived only to produce great films, was frustrated” (Gabler, 2007, p. 389). Walter estaba decidido a regresar a lo más alto y, para conseguirlo, la opción más segura era volver a una fórmula ya conocida y que tan exitosa y rentable había demostrado ser: la adaptación a la pantalla de una nueva princesa.

Así llegó a los cines la chica a la que su madrastra y sus hermanas tienen como esclava. El público la recibió tan calurosamente como a Blancanieves antes que a ella, siendo este otro de los muchos puntos en común entre ambas. *La Cenicienta* de Disney, basada

en el cuento de Charles Perrault *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre* (1967), guarda con esta un gran parecido. El escritor francés creó a una muchacha sin iniciativa, que duerme entre cenizas por decisión propia y que ni siquiera pide ir al baile: ayuda a sus hermanas a prepararse para el mismo y solamente cuando el hada madrina le insiste en que ella también desea acudir, lo reconoce. Va pues a la fiesta, que tiene que abandonar, como en la película, a la hora marcada. Sucede con la protagonista de Perrault lo mismo que vemos en la pantalla, donde los animales y el hada deben animarla y convencerla para que luche por conseguir lo que quiere.⁷

Con su pelo rubio, su moño alto y su vaporoso vestido azul, Cenicienta, especialmente en las escenas del baile, recuerda en gran medida a Grace Kelly, como la más bella del reino según el espejo mágico había recordado a las morenas estrellas de Hollywood de los años treinta. Pero fuera del aspecto físico, poco más diferencia a una de otra y también, quitando estos guiños a la época de su producción, Disney no recogió en su nuevo título ningún otro avance que en esos trece años la situación de la mujer pudiese haber experimentado.

Lo mismo sucede con *La bella durmiente*. En ella aparece la que es sin duda la princesa más pasiva de todas cuantas haya creado la major hollywoodiense, pues la que en teoría es su protagonista se pasa buena parte del metraje dormida (aparece en apenas 18 minutos de los 72 que dura la película). En el bando opuesto, su príncipe, Phillip, es, de los vistos hasta el momento, el más activo y el que cuenta con más tiempo en pantalla, el que necesita para luchar enérgicamente contra Maléfica y vencer los obstáculos que le impiden despertar a Aurora.

Para Davis (2009, pp. 101-102), además, “Aurora is the most passive when it comes to accepting her fate”. Señala esta experta que Blancanieves, al menos, huye del peligro y, una vez que se encuentra a salvo en la caba-

⁶ *Bambi* había sido el último largometraje animado. Tras este título vinieron *Saludos Amigos* (Jackson y Ferguson, 1943) y *Los tres caballeros* (*The Three Caballeros*, Ferguson, 1945), encargadas por el gobierno para atacar la expansión del nazismo en América Latina, y las cuatro películas llamadas de paquete (formadas por diversos cortometrajes, con más o menos relación entre sí): *Música maestro* (*Make Mine Music*, Cormack et al, 1946), *Las aventuras de Bongo*, *Mickey y las judías mágicas* (*Fun and Fancy Free*, Kinney, Luske y Morgan, 1947), *Tiempo de melodía* (*Melody Time*, Geronimi, 1948) y *La leyenda de Sleepy Hollow* y el Sr. Sapo (*The Adventures of Ichabod and Mr. Toad*, Algar, Geronimi y Kinney, 1949).

⁷ Los caracteres de ambas contrastan con el de la que es probablemente la tercera Cenicienta más famosa, la ideada por los hermanos Grimm en *Aschenputtel*: la chica germana es obligada a trabajar como criada, se opone a ayudar a sus hermanas a acicalarse para ir al palacio, ruega a su madrastra que la deje acudir también a ella y, cuando lo hace, vuelve a casa a la hora que le place.

ña de los enanos, trabaja duro para ganarse su estancia. Aunque Cenicienta parezca aceptar con sorprendente resignación su situación, de casi esclavismo, “during the course of the film, she works hard to try and earn permission to attend the royal ball” y, para ella, “even going to the ball, albeit with her Fairy Godmother’s help, takes a certain degree of bravery on her part, since discovery by her step-mother would no doubt have resulted in Cinderella’s public humiliation, or worse”.

Como apunta Davis, Blancanieves y Cenicienta se ven realizando trabajos físicos bastante duros mientras que Aurora, en toda la película, no hace, literalmente, nada: “she goes into the forest with the intention of picking berries, but never actually does, and after meeting the prince, is hurried off to the castle, pricks her finger, and then is reawakened by the prince at the end of the film” (Davis, 2005, p. 101).

4. NUEVOS MODELOS DE PRINCESA

Tras la muerte de Walter Disney en 1966 la empresa entró en la etapa más mediocre de toda su historia, definida por su propio sobrino Roy E. Disney Jr. (uno de sus dirigentes por aquel entonces), como “a stagnant period” (Pallant, 2013, p. 90). Roy, miembro del consejo de administración de la factoría hasta 1984, dimitió ese año del mismo, en un momento en el que diversas empresas pretendían absorber el estudio y desmantelarlo. No dispuesto a ver cómo desaparecía el trabajo de su padre y su tío, Roy Edward participó activamente en un proceso que culminó con el cese como CEO de Ronald William Miller (yerno de Walt Disney) y la entrada en la compañía de Michael Eisner y Frank Wells, artífices de su renacer en los años noventa.⁸

Ese resurgir se inició con *La sirenita* (*The Little Mermaid*, Clements y Musker, 1989), basada en la historia de Hans Christian Andersen *Den lille Havfrue* (1837). Treinta años habían transcurrido desde la última princesa, la inerte Aurora, y muchos vieron en la combativa y rebelde Ariel a un modelo de mujer acorde con los nuevos tiempos. El texto en el que se basa apuntaba en esa dirección: el cuento danés está protagonizado por una sirena que quiere conseguir un alma inmortal; para probarse merecedora de ella es transformada en

humana (proceso mucho más doloroso en la página escrita que en la pantalla) y debe ganarse el amor del príncipe, si bien no es éste su último objetivo, como sí ocurre en la película. De hecho, no lo consigue y el príncipe desposa a otra chica, a la que la sirenita llega a coger cariño. No habiendo logrado su objetivo y consciente del destino que le espera, se suicida.

Un final diametralmente opuesto al disneysiano, en el que Ariel consigue casarse con el apuesto Eric. Esto sucede a costa de sacrificar su propia voz para poder pasar del patriarcal reino marino (el de Andersen, con numerosos personajes femeninos eliminados por Disney, se asemejaba más a un matriarcado), gobernado por Tritón, donde la mujer solamente rige las fuerzas del mal (la malvada Úrsula), al igualmente patriarcal reino terrestre. A este último la muchacha accede, de forma literal, estando callada, pues a cambio de darle piernas, la bruja marina le roba su preciosa voz.

Tras Ariel llegaron Bella, de *La bella y la bestia* (*Beauty and the Beast*, Trousdale y Wise, 1991), Jazmine, de *Aladdín* (*Aladdin*, Clements y Musker, 1992) y las protagonistas de *Pocahontas* (Gabriel y Goldberg, 1995) y *Mulan* (Bancroft y Cook, 1998). La primera de ellas es una chica a la que se presenta como más apasionada por la lectura que por el matrimonio, hasta el punto de rechazar a Gastón, el guaperas del pueblo que quiere convertirla en su esposa. Pero ella tiene otras ideas en mente: “I want adventure in the great, wide, somewhere / I want it more than I can stand / And for once it might be grand / To have someone understand / I want so much more than they’ve got planned”.

Jazmine fue el primer intento de conseguir una mayor diversidad racial: la primera princesa árabe (y primera no caucásica) fue alabada y criticada por este mismo motivo. Donde algunos vieron buena fe, otros leyeron un intento de expansión en otros mercados al introducir a una protagonista que, aunque nacida en el Medio Oriente, está fuertemente americanizada. La chica, a la que su padre intenta emparejar sin su consentimiento, sería también la primera princesa en casarse con un plebeyo, a pesar de la oposición paterna. “How dare you, standing there deciding my future? I am not a prize to be won!”, dice al

⁸ Con ellos al mando, Roy volvió a la empresa como vicepresidente de la junta de dirección.

sultán, que al final de la película cambia la ley para que su hija pueda contraer matrimonio con quién ella decida. Aunque ese es su único poder: no tiene libertad de acción (en un momento de la película incluso lleva cadenas), pero sí puede elegir a quién querer (ni siquiera el genio puede concederle a Aladdin el deseo de que la chica se enamore de él), aunque, hasta que su padre lo permite, no al hombre con el que casarse.

Aunque no incluida en la lista oficial de princesas, tras la novia de Aladdin llegó Esmeralda, gitana parisina que se enfrenta con valentía a Frollo en *El jorobado de Notre Dame* (*The Hunchback of Notre-Dame*, Trousdale y Wise, 1996). A ella siguió Pocahontas, que buscaba reparar en parte las duras críticas que años atrás había recibido la grotesca representación de los indios en *Peter Pan* (Geronimi, Jackson y Luske, 1953), monosilábicos, salvajes y exageradamente colorados. Pero la presentada como revisión sería de los orígenes de la población indígena americana acabó siendo, en realidad, una reinterpretación a la Disney, con la historia de la propia Pocahontas ampliamente romantizada y distorsionada y con otros hechos (como la corresponsabilidad que la película implica en la masacre que siguió al asentamiento en Jamestown) tergiversados o inventados en su totalidad. La última princesa de la década fue Mulan, cuya llegada, de nuevo, no fue casual, sino cuidadosamente orquestada en un momento en el que la compañía estaba preparando su desembarco en el país chino, que se produjo en 2005 con la apertura de Disneyland Hong Kong.

Si bien en estos años las heroínas de la factoría ganaron en resolución e independencia, la preeminencia de los protagonistas masculinos y la adecuación a los designios paternos o de sus compañeros siguió estando presente: a Bella la retiene Bestia en el castillo contra su voluntad, después de que ella se sacrifique para salvar a su padre, al igual que Mulan, mientras que a Pocahontas el jefe Powhatan le prohíbe ver a John Smith, como hace Tritón con Ariel y el Sultán de Agrabah

con Jazmine.

Todas, sin excepción, tienen un interés romántico y, aunque el dejarse llevar por él parece para ellas una decisión más optativa de lo que lo era para sus predecesoras, sus historias terminan cuando éste llega a buen puerto. Mulan es, tal vez, la más revolucionaria de todas: disfrazada de hombre, parte a luchar contra los hunos para evitar que deba hacerlo su anciano padre, pero al final de su película ve cómo, tras todas las transgresiones que hace y las reglas que rompe, el orden patriarcal pone nuevamente todo en su sitio, sin que el statu quo se vea realmente amenazado en ningún momento.

Así pues, habría que esperar más de una década todavía para encontrar una princesa Disney que, aún con muy amplio margen de mejora en lo que a la representación femenina se refiere, supusiese un verdadero cambio. Esta apareció en *Tiana y el sapo*, filme protagonizado por una muchacha negra (la primera princesa de esta raza) y proletaria, que trabaja de sol a sol para lograr su sueño: abrir su propio restaurante.

La representación de los afroamericanos en la filmografía del estudio había generado gran polémica durante años, siendo dos ejemplos destacables en este aspecto los cuervos de *Dumbo* (1941) o los monos de *El libro de la selva* (*The Jungle Book*, Reitherman, 1967). Entre los primeros hay uno incluso que se llama Jim (haciendo referencia a Jim Crow, nombre de una serie de leyes estadounidenses, vigentes entre 1876 y 1965, que establecían la segregación racial) y los segundos, doblados por blancos que imitan caricaturescamente la fonética negra, se oponen a los personajes fuertes y superiores (como la pantera), claramente codificados como blancos. Aunque si un título disneysiano es especialmente problemático en este ámbito, ese es *Canción del Sur* (*Song of the South*, Foster y Jackson, 1946), película que el propio estudio hoy en día tiene retirada de la venta y exhibición por considerarla racista.⁹ Cuando se anunció el proyecto de adaptar *El príncipe rana* (*Der Froschkönig oder der eiserne Hein-*

⁹ Este título adapta a la pantalla las obras de Joel Chandler Harris sobre el tío Remus, un viejo esclavo que narra al hijo de sus amos las fábulas de Brer Rabbit, un conejo que gracias a su inteligencia vence a sus enemigos el oso, el zorro y el lobo, más fuertes y poderosos que él. Brer Rabbit está considerado como una alegoría de cómo los esclavos debían, mediante la picaresca, burlar en lo posible a sus amos, para que su día a día fuese más llevadero. La adaptación filmica, que da una imagen idílica del esclavismo y la vida en la plantación, fue exitosa en su momento, llegando incluso a ganar dos premios Oscar. Sin embargo, es el único título Disney nunca editado en DVD ni BluRay. Sí se comercializó en VHS en algunos países, España entre ellos, aunque no en Estados Unidos.

rich, 1812), de los hermanos Grimm,¹⁰ con una protagonista afroamericana que vive en el Nueva Orleans de la época del jazz, las críticas comenzaron a arreciar de inmediato. No gustó tampoco entre la comunidad negra que la esperada heroína se pasase buena parte del metraje convertida en rana, ni tampoco la localización, al haber sido esta ciudad el escenario de una sangrienta revuelta en 1866 en la que numerosos negros (no se sabe cuántos con exactitud, aunque se calcula que 38) perecieron. Especialmente reprobado fue el nombre elegido para la protagonista en un principio, Maddy, diminutivo de Madelaine que recordaba demasiado a “mammy”. Siendo esta de clase baja, e hija de una modista que se gana la vida, principalmente, cosiendo vestidos de princesa para la caprichosa hija de un ricachón, el estudio decidió cambiarlo por el de Tiana.

Tras el estreno, también el personaje del príncipe, Naveen, fue sumando detractores. El chico, doblado por un actor brasileño, tiene en realidad rasgos predominantemente caucásicos, lo que llevó por ejemplo a Angela Bronner Helm a declarar que “Disney obviously doesn’t think a black man is worthy the title of prince” (Barnes, 2009). Hubo, sin embargo, quienes, contrariamente a la opinión de Helm, leyeron en esta decisión un alegato a favor de la integración. La respuesta del estudio al respecto fue contundente: el muchacho no es blanco y en ningún momento se intentó retratarlo como tal. Al menos su color de piel, claramente, no lo es.

“We feel a great responsibility to get this right. Every artistic decision is being carefully thought out”, declaró sobre el título Peter Del Vecho, uno de los productores (Barnes, 2009). La película suponía además la vuelta a la animación tradicional en 2D en un momento económicamente delicado para el estudio, que tras encadenar éxito tras éxito en los noventa, no había conseguido dar con la fórmula adecuada desde la entrada del nuevo siglo. Pero, una vez más, el modelo del cuento de hadas se probó infalible y Tiana conquistó la taquilla, a la vez que conquistaba al príncipe, demostrando que, para Disney, la felicidad completa no parece compatible con la soltería.

Así se lo intentan hacer ver su propia ma-

dre y también Odie, aconsejándole que no se centre solamente en su carrera. Estas recomendaciones acaban dando su fruto y Tiana, al final, sacrifica su sueño, el restaurante, por amor a Naveen, para poder salvarlo. Cierto es que ambos acaban abriendo uno juntos, pero de nuevo las ambiciones personales quedan en un segundo plano ante el amor y, aunque Tiana logra tener su local, lo consigue con cierta ayuda del príncipe y no únicamente por méritos propios, como todo parecía apuntar. Así, aunque a través de un camino distinto, Tiana acaba en el mismo punto que todas las historias vistas anteriormente: casada con su príncipe azul. Sin embargo, es de rigor reconocer la independencia de la chica, que se busca la vida por sí misma y se enfrenta a los peligros y dificultades sin esperar a ser rescatada por ningún hombre: al contrario, es ella la que lleva la voz cantante en el plan de Mama Odie para que Naveen y ella recuperen la apariencia humana.

Como apunte, de esta película cabe destacar un guiño a la obsesión por la cultura de las princesas creada por el propio estudio, representado a través de la mejor amiga de Tiana, Charlotte. Esta niña rica y malcriada, a la que desde pequeña le gusta disfrazarse de hada madrina, espera que sus sueños se hagan realidad sin más, fantasea con su príncipe azul y, como las hermanas de Cenicienta, intenta hacer todo lo posible por cazarlo. La sensata Tiana, con otros intereses, recuerda en cambio las enseñanzas de su padre, que las metas se consiguen trabajando duro e intenta hacerle ver a Charlotte lo ridículo de su comportamiento.

El tema del hombre que rescata a la mujer, levemente subvertido por Tiana, vuelve a darse, con más fuerza, en el siguiente título *Enredados*, adaptación bastante libre de *Rapunzel* (1812) de los hermanos Grimm. Encerrada en una alta torre desde que tiene uso de razón, donde una bruja la mantiene secuestrada para beneficiarse de la eterna juventud que le aportan sus mágicos cabellos, Rapunzel sueña con salir de ella para ver los farolillos que, sin saberlo, una vez al año sus padres lanzan al cielo esperando volver a verla. Esa ilusión es el desencadenante de toda la historia que, al contrario que la mayoría de las anteriores, avanza a través de las decisiones y acciones

¹⁰ La película se inspira en el cuento clásico ligeramente y se basa, sobre todo, en la novela de E. D. Baker *The Frog Princess* (2002), de la que Disney adquirió los derechos.

de la protagonista: esta no es la historia que le sucede a Rapunzel, sino la que ella misma pone en marcha; aunque la llegada de Flynn a la torre sea el desencadenante, es ella la que decide utilizarle en su favor.

En su aventura la acompaña el más torpe de todos los partenaires masculinos creados por Disney, Flynn, al que la chica debe salvar en más de una ocasión, por ejemplo cuando ambos están a punto de ahogarse. Un desarrollo novedoso, pero con un final esperado y ya visto. Cuando por fin la muchacha del largo cabello ha visto los farolillos, Flynn la anima a que encuentre otro sueño. Será al final de la película, con él agonizante, cuando Rapunzel le confiese “you were my new dream” y, en consonancia, sacrificará su libertad para salvarlo.

Rapunzel empieza siendo también una princesa encerrada. Esta es una característica sine qua non de este selecto grupo, ya sea el encierro físico, como el suyo, de Blancanieves o Aurora para que no las encuentren las brujas o el de Cenicienta por su madrastra, por los condicionantes sociales, como el de Jazmine, o por los económicos, en el caso de Tiana. La protagonista de *Enredados* a lo largo de la película gana autonomía y poder, si bien, al final de la misma, decide renunciar a él para salvar a su amor, siendo Flynn, en última instancia, el que la salva de ella misma cuando le corta el pelo, haciendo que así Gothel ya no tenga motivos para secuestrarla de nuevo. Una decisión más acorde con la imagen combativa de Rapunzel que la película transmite por momentos habría sido que ella misma se lo cortase, sin necesidad de la intervención del galán.

5. FROZEN, ¿LA PELÍCULA FEMINISTA DE DISNEY?

Tras *Enredados* llegaría la que se ha convertido en la quinta película más taquillera de la historia del cine, *Frozen*, con un argumento ligeramente inspirado en el cuento de Hans Christian Andersen sobre la reina de las nieves, *Snedronningen* (1844), y a la que se ha dado en llamar la obra feminista de la Walt Disney Company. Si las películas anteriores, progresivamente, fueron apuntando pequeños avances en la representación de la mujer que, en muchos casos, eran más estéticos y aparentes que reales, con este título sí que se puede hablar de una obra rompedora —aun-

que con limitaciones— en el canon Disney.

Frozen es, en primer lugar, un cuento sobre la relación de dos hermanas. Relata cómo Elsa, que controla el hielo y la nieve, debe ocultar sus poderes después de que estos casi la lleven a matar a su hermana pequeña, Anna, cuando las dos son aún unas niñas. Sus padres deciden borrar la memoria de Anna y entrenar a Elsa para que aprenda no a controlar, sino a reprimir su don: “conceal it, don’t feel it, don’t let it show”, le dice el padre, que la encierran en el castillo, ocultándola a todo el mundo. Desde pequeña le inculcan el miedo a su diferencia, a sus poderes, y la visten con guantes para esconderlos. Por esto, ambas chiquillas, antes inseparables, comienzan a distanciarse. La relación entre ellas no puede ser más fría cuando, años después de morir los reyes (una vez más las protagonistas son huérfanas), la mayor va a ser coronada reina de Arendelle. El palacio, tras años cerrado, se abre para celebrar la gran fiesta.

Invitado a ella llega Hans, un príncipe con pocas opciones de reinar, al ser el decimotercero en la línea sucesoria de su país. Cuando él y Anna se conocen se enamoran a primera vista, dando lugar su encuentro al típico número musical de Disney, “Love is an Open Door” (Bell y Fontana, 2013), en el que no faltan frases como “with you I found my place” o “it’s nothing like I’ve ever known before”. Pero justo en el momento en que todo parece apuntar a otra película con el esquema de siempre, éste comienza a romperse. “You can’t marry a man you just met”, le dice Elsa a su hermana, rompiendo la magia al negarse a darle su bendición a la pareja.

Tras una pelea entre ambas el secreto de la ya nueva reina sale a la luz y, viendo el miedo, el odio y la incompreensión que despierta entre sus súbditos, decide huir. Es en medio de la montaña, sola, cuando por fin se siente libre y aliviada de no tener que ocultarse, y así lo expresa a través de los versos de “Let It Go” (Menzel, 2013), ganadora del Oscar a la mejor canción. Toda su vida se ha sentido apartada y diferente, luchando contra su propia naturaleza, que tanto la atormenta (“a kingdom of isolation / and it looks like I’m the queen / The wind is howling like this swirling storm inside / Couldn’t keep it in, heaven knows I tried!”) y su día a día se ha regido por “don’t let them in / Don’t let them see / Be the good girl you always have to be / Conceal, don’t feel / Don’t let them know”.

Y cuando por fin ya no debe esconderse, es patente su alivio:

Let it go
 Let it go
 Let it go
 Can't hold it back anymore
 Let it go
 Let it go
 Turn away and slam the door!
 I don't care
 What they're going to say
 Let the storm rage on
 The cold never bothered me anyway.

Ese frío que nunca le molestó se refiere de forma clara a su naturaleza a la que, tras años reprimiendo, por fin abraza, dejando atrás la necesidad de ser la perfecta hija, hermana o reina (“that perfect girl is gone”). Y, tras hacerlo, se da cuenta de que “some distance makes everything seem small” y que los miedos que antes la controlaban ahora ya no le afectan, por eso cree que ha llegado el momento de “test the limits and break through / No right, no wrong, no rules for me / I'm free!”. Una vez experimentada esa libertad, declara que no va a volver atrás, porque “the past is in the past” y “here I stand / In the light of day”. El símbolo más claro de su empoderamiento se da en el último plano de la melodía, cuando mira desafiante a la cámara, prácticamente cantándole al espectador que por fin es libre.

“Let It Go” tiene una importancia manifiesta en la película. Las canciones en la filmografía Disney juegan siempre un papel esencial, puesto que muchas de ellas, más que puro acompañamiento musical, participan activamente en el avance de la historia. Esto ocurre especialmente en el caso de los filmes de las princesas, todos ellos musicales.¹¹

Este tema resume perfectamente el espíritu de la historia, como otros antes que él. A través de las canciones principales de las bandas sonoras se puede trazar la historia de la evolución del amor romántico disneysiano y de las aspiraciones de las princesas: Blanca-

nieves cantaba melosamente que “Someday My Prince Will Come”, mientras que Cenicienta esperaba que, aunque fuese por arte de magia, sus sueños se hiciesen realidad, y así lo proclama en “A Dream is A Wish Your Heart Makes” (Woods, 1997): “No matter how your heart is grieving / If you keep on believing / The dream that you wish will come true”. Lo mismo piensa Aurora, convencida de que sus sueños van a hacerse realidad, tal y como canta en “Once Upon A Dream” (Costa y Shirley, 1997):

I know you
 I walked with you once upon a dream
 I know you
 The gleam in your eyes is so familiar, a gleam
 Yet I know it's true
 That visions are seldom all they seem
 But if I know you, I know what you'll do
 You'll love me at once
 The way you did once upon a dream

También por medio de una canción, “Beauty and the Beast” (Bryson y Dion, 1991), sabemos que Bella empieza a ver a Bestia de otra forma: “Tale as old as time / True as it can be / Barely even friends / Then somebody bends / Unexpectedly / Just a little change / Small to say the least / Both a little scared / Neither one prepared / Beauty and the Beast”. Entonando “If I Never Knew You”,¹² (Gibson y Kuhn, 2006) Pocahontas explica que por fin ha encontrado sentido a su vida (“If I never knew you/ I'd be safe but half as real / Never knowing I could feel / A love so strong and true / I'm so grateful to you / I'd have lived my whole life through / Lost forever / If I never knew you”) y con “Never Knew I Needed” (Ne-Yo, 2009) descubrimos que Tiana ve tambalearse sus prioridades (“You're the best thing I never knew I needed / So when you were here / I had no idea / You the best thing I never knew I needed / So now it's so clear, I need you here always”).

Para Elsa, disfrutar de esa libertad que canta a los cuatro vientos significa vivir sola, allá donde no pueda amenazar a nadie y no

¹¹ La película de animación musical es, por antonomasia, parte fundamental de la fórmula mágica del estudio, baste para probarlo el siguiente ejemplo: *Tarzán* (*Tarzan*, 1999) fue, hasta la llegada de Tiana, el último musical producido, y el último gran éxito de una década gloriosa, los noventa, en la que todos y cada uno de los títulos se incluye en este género, abandonado después en una etapa que, con la excepción de *Lilo y Stitch* (*Lilo & Stitch*, 2002), la “major” americana sumó fracaso tras fracaso.

¹² Esta canción no estaba incluida en la película original, sino que fue añadida, como extra, en la edición décimo aniversario en DVD.

tenga que reprimir su maldición (como desde pequeña le han hecho ver su don). Anna no está dispuesta a dejar que eso ocurra y parte en su busca. Contará para ello con la ayuda de Kristoff, el cual no puede reprimir su sorpresa e incredulidad cuando, al contarle lo que ha pasado, la chica menciona su compromiso matrimonial con un completo desconocido. “Hang on! You mean to tell me you got engaged to someone you just met that day?”, le pregunta, iniciando un diálogo que no por cómico es menos representativo de absolutamente todas las relaciones románticas de las princesas anteriores:

- Didn't your parents ever warn you about strangers?
- Yes, they did, but Hans is not a stranger.
- Oh, yeah? What's his last name?
- Of the Southern Isles.
- What's his favorite food?
- Sandwiches.
- Best friend's name?
- Probably John.
- Eye color?
- Dreamy.
- Foot size?
- Foot size doesn't matter.

Anna, dándose cuenta ella misma de lo ridículo e inverosímil que resulta su futuro matrimonio, zanja la discusión diciendo “look, it doesn't matter, it's true love”, aunque Kristoff no se muestra muy convencido. Y resultará no serlo, puesto que las intenciones de Hans son hacerse con el reino de Arendelle y en la boda con Anna solamente ve un medio para conseguirlo. La joven, sin embargo, acabará conociendo el verdadero significado de la expresión junto al bueno de Kristoff. A pesar de esto, la relación entre ambos y su final feliz son secundarios, porque *Frozen* es una historia de amor, sí, pero de amor fraternal, el que existe entre Elsa y Anna, y que ningún hombre, aunque sea tan guapo y seductor como Hans, puede romper.

La reina de las nieves es la primera princesa Disney que no tiene un interés romántico, lo que, junto con la letra de “Let It Go”, ya convertida en un himno para algunas asociaciones de gays y lesbianas, ha dado lugar a diversas teorías sobre su supuesta homosexualidad. Homosexualidad que, en cualquier caso, sería simplemente una metáfora, sin ningún indicio claro e inequívoco, que llevó

sin embargo a que sectores conservadores en Estados Unidos llamasen al boicot de la cinta.

“Man, how many children are taken into these things and how many Christians are taking their kids off to see the movie *Frozen*, produced by an organization that is probably one of the most pro-homosexual organizations in the country?”, declaró el pastor y conductor radiofónico Kevin Swanson (Dockterman, 2014). A pesar de la opinión de Swanson, durante años, la compañía ha sido acusada de transmitir una visión puritana y tradicional del sexo y, aunque no hay en su nómina ningún personaje abiertamente homosexual, algunos han visto pistas de esta orientación en ciertos personajes, caracterizados siempre negativamente. Es el caso del tontorrón señor Smeed de *Peter Pan*, de Ichabod Crane (de *La leyenda de Sleepy Hollow* y *el Sr. Sapo*), centro de las burlas de sus vecinos, o del miedo-so protagonista de *Ferdinando el toro*.

Regresando a Elsa, es destacable que por primera vez ni ella ni su hermana parecen necesitar a ningún hombre que las rescate. Tras muchos finales cortados por el mismo patrón, vemos cómo la valentía de Anna y su acto de amor verdadero hacia la reina es lo que salva a ambas, y la película acaba sin bodas ni compromisos, con Kristoff incluso pidiendo permiso a Anna para besarla. Elsa ha cometido errores (una licencia nunca concedida a sus compañeras anteriores) pero los subsana y se redime cuando se le presenta la oportunidad.

La metáfora de la prisión, recurrente en estas narrativas (física, económica o social), aparece de nuevo en *Frozen*, doblemente. De pequeña a Elsa la encierran sus propios padres, para esconderla del mundo que, si supiese la verdad sobre ella, no la aceptaría y, ya de mayor, cuando su secreto ha sido revelado, la profecía paterna se cumple y la reina es confinada a una cárcel, esta vez ya real. El encierro opera un cambio en las heroínas, aunque si a Cenicienta le sirve para pasar de criada a princesa, y a Ariel de (princesa) sirena a (princesa) humana, la transformación que desencadena en Elsa es la de una niña con miedo que se convierte en una mujer decidida, que asume la responsabilidad de sus actos y que se acepta tal y como es. La liberación de esa cárcel disneysiana se produce, por primera vez, por medios propios, sin la intervención de un tercero, en consonancia con la evolución interna que representa para el

personaje (que para sus predecesoras había sido realmente un simple cambio de estatus).

Esa evolución la separa de los personajes femeninos tradicionalmente planos que hasta el momento habían salido de los lápices (ahora ordenadores) de Burbank. A esa complejidad contribuye, para Shira Feder (2014), el hecho de que “Elsa appears to be the first Disney Princess to acknowledge the issue of mental health as a reality for women”: en su coronación se muestra ansiosa, con las manos temblorosas. “Also, when Anna and Elsa finally reunite, Elsa appears to be suffering from extreme guilt and Post Traumatic Stress Disorder”. Supone para esta autora un verdadero avance mostrar a una heroína con una posible enfermedad mental, o con un trastorno de ansiedad: la reina no está loca, ni es una histérica, sino que tiene un problema al que, con la ayuda de su hermana, consigue hacer frente.

Elsa’s messy, complicated balancing act between selflessness and selfishness makes her a human being that the audience can understand and relate to -she is not just a fairytale. Elsa’s struggle to accept her tremendous powers is a feminist one because Elsa, like many young woman today, was raised to see her strengths as weaknesses (Feder, 2014).

Frozen es, sin duda, una película que supone un cambio en el mundo Disney. Aun así, el adjetivo de feminista, que ha sido empleado en no pocas críticas sobre la película, parece excesivamente optimista. Varios son los motivos que llevan a esta afirmación. El primero de ellos está vinculado con la nula diversidad étnica de la cinta. En *Frozen*, al contrario, los personajes son más rubios, más blancos y de ojos más azules que nunca. El abanico racial había ido expandiéndose en los últimos años, es cierto, pero manteniéndose estereotipado, con rasgos muy americanizados, sin importar la raza de cada una de las protagonistas.

El aspecto caucásico, más acusado en Elsa que en ninguna otra, la juventud y lozanía de las princesas, sus bellos rostros y las cinturas de avispa son comunes a todo el grupo. Cómo la compañía ciñe a todas sus princesas a unos rasgos completamente irreales lo expresa gráficamente Philip Cohen (2013) al hablar del dimorfismo de género indiscutible en títulos de Disney como *Enredados* o *Frozen*, cuyas heroínas tienen globos oculares con

diámetros que exceden al de sus muñecas.

Siendo clara la burla sobre el amor a primera vista de los títulos anteriores, en el reino de Arendelle tampoco se libran de él, pues aunque Kristoff se ríe al principio de la historia de Anna y Hans, él mismo acaba besando a la chica a la que ha conocido un par de días atrás. El amor romántico heterosexual es aquí un subtema, pero sigue estando presente. Y es la dinámica entre Anna y Kristoff la que da lugar a diversos detalles (sutiles, pero evidentes) que impiden que la representada sea una relación de verdadera igualdad. Sirva de ejemplo la presentación de la chica como despistada y alocada, lo que dificulta que tanto su compañero de aventura como el espectador la tomen en serio. Al primero lo salva en dos ocasiones, es cierto, pero para que esto suceda, en una de ellas está él inconsciente (si no hubiese sido así, podemos asumir, él no habría necesitado de su ayuda). En la otra, tras impedir que los lobos devoren al chico, la hermana de Elsa se pone a los mandos del trineo, ordenándole al reno Sven que se prepare para saltar, ante lo que Kristoff, viendo balancearse la posición de mando, la corrige al punto: “You don’t tell him what to do. I do”.

“She’ll die on her own”, afirma Kristoff justo antes de decidirse a ayudarla en su viaje a la montaña, y las imágenes en segundo plano de una Anna total y simpáticamente incapaz de escalar, lo corroboran. Aunque una vez inmersos en la aventura se ayudan entre sí, tomando a veces ella las riendas, la impresión que se transmite es que, sin la ayuda de él, la empresa estaría condenada al fracaso. El empoderamiento de Anna, aunque apuntado, nunca llega a darse del todo. Sí el de la reina de las nieves, cuando cansada de ataduras libera todo su poder, pero las consecuencias son, entonces, catastróficas: el reino queda congelado y sus súbditos quieren encerrarla para siempre. El verdadero dominio femenino en Disney había estado a lo largo de la historia en manos de las malvadas. El poder de la mujer se asimilaba con el mal: la reina Grimhilde, la madrastra de Cenicienta, Maléfica o Úrsula son ejemplos de ello, y en *Frozen*, cuando la fuerza de Elsa alcanza su cénit, las consecuencias son catastróficas y también se duda de las intenciones de la protagonista.

Es el suyo un poder tan grande que intimida. Puede controlar el hielo a voluntad, algo que, tal y como explica la canción de apertura de la película, “Frozen Heart” (VV.AA., 2013),

ni siquiera cien hombres juntos son capaces de lograr: “Beautiful / Powerful / Dangerous / Cold / Ice has a magic / Can’t be controlled / Stronger than one / Stronger than ten / Stronger than a hundred men!”. Por ello, cuando finalmente consigue manejar su increíble don, y para evitar que sus súbditos se sientan amenazados por esta poderosa mujer, se ve obligada a utilizarlo en las más vacuas tareas: el entretenimiento de sus conciudadanos, a los que regala bonitas estatuas y una pista de hielo en la que divertirse.

Por último, debemos señalar que el cambio que supone una heroína soltera, con una historia propia que contar sin implicación masculina, puede tener otra lectura. Las princesas anteriores eran todas consortes o herederas y Elsa es la primera reina con responsabilidades de gobierno. El día que va a ser coronada la expectación es máxima debido al misterio que siempre la ha rodeado. Todos están ansiosos por verla: “Oh! My sore eyes can’t wait to see the queen and the princess!”, exclama un ciudadano. ¿Esa expectación es por descubrir si está preparada para ejercer su función con rigor y responsabilidad? No. “I bet they are absolutely lovely”, continúa el mismo vecino. “I bet they are beautiful”, contesta el amigo que le acompaña hacia el castillo. El plano que sigue al comentario nos muestra a Anna durmiendo con la boca abierta, un poco de baba incluida, y completamente despeinada. El intento de humanización de la princesa es claro, pero se refiere únicamente al plano de la apariencia física que, como momentos antes han explicado los residentes de Arendelle, es trascendental en la realeza.

En el primer título Disney en el que una mujer ostenta realmente el poder, doce minutos exactamente tardan en hacer su aparición los hombres que van a intentar arrebatarlo. Por ello, la regente deberá emplearse a fondo para hacerse merecedora de él y conservarlo, no dejándole tiempo para relaciones. ¿Perpetúa aquí Disney el estereotipo de la necesidad de elección entre la vida personal o profesional para la mujer? Anna, sin obligaciones reales, puede permitirse una relación, pero eso no parece al alcance de la jefa del estado de Arendelle, aunque para saberlo deberemos esperar a *Frozen 2*, que ya ha sido confirmada por el estudio.

Por todo esto, aunque *El reino de hielo* constituye un paso adelante innegable, coincidimos con Jafar (2014) cuando afirma que

“the two lead characters retain traits that are considered essential for ‘doing’ femininity correctly - they are not aggressive; they must learn to put others first and be selfless; and they must do it all while looking beautiful”.

6. CONCLUSIONES

Dada la influencia en el imaginario colectivo de una multinacional como es la Walt Disney Company y lo susceptible de su público objetivo, los mensajes, ideas y valores que transmiten sus productos deben ser analizados minuciosamente. “People think that kids don’t catch subtle messages about race and gender in movies, but it’s quite the opposite” (Barnes, 2009), opina el profesor de Harvard Michael D. Baran.

La imagen de la mujer plasmada por la compañía Disney ha ido evolucionando con el paso del tiempo. Algunos autores, como Sawyer (2011), incluso han visto una correlación entre el progreso de la misma y el avance de los derechos de la mujer. Esta autora argumentó —antes del estreno de *Enredados* y *Frozen*— cómo las princesas pueden relacionarse con las tres olas del movimiento feminista, a través del análisis de *Blancanieves*, *La bella durmiente*, *La bella y la bestia* y *Tiana y el sapo*.

Si bien esta comparativa puede resultar demasiado optimista, lo cierto es que sí ha habido cambios desde que *Blancanieves* mostrase cómo ser una buena ama de casa y cuidar a los hombres que le proporcionaban techo y comida, o Cenicienta enseñase la recompensa de invertir horas y horas en la elaboración de un vestido con el que conquistar a un príncipe. En los años noventa, Jasmine desafió la tradición del casamiento por conveniencia, Bella prefirió refugiarse en la literatura antes de emparejarse con un hombre sin nada en común con ella y Mulan partió valientemente a la batalla. Ya en el siglo XXI Tiana luchó por establecer su propio negocio, Rapunzel huyó de su secuestro y Elsa decidió mostrar al mundo su singularidad.

Todavía con un largo camino por recorrer, ni siquiera la tradición y el peso de su condición monárquica han podido evitar que las princesas disneysianas evolucionasen y que, aunque tímidamente, el empoderamiento femenino empiece a instalarse en la casa de Mickey Mouse. De la mano de los directores

de *La Sirenita*, *Aladdin* o *Tiana y el sapo*, Ron Clements y John Musker, en 2016 llegará a las pantallas *Moana, una aventurera polinesia* en la que ya hay depositadas grandes

expectativas para ver si, en palabras de Elsa, por fin una princesa Disney logra, verdaderamente, “break through”.

Referencias Bibliográficas

- Bálint, Emma (2013, otoño). The Representation of Women in Walt Disney's Productions in the Studio Era. *Americana E-Journal of American Studies in Hungary*, 9(2). Recuperado el 10 de marzo de 2015 de <http://americanajournal.hu/vol9no2/balint>
- Barnes, Brooks (2009, 29 de mayo). Her Prince Has Come. Critics, Too. *The New York Times*. Recuperado el 15 de marzo de 2015 de http://www.nytimes.com/2009/05/31/fashion/31disney.html?pagewanted=all&_r=01
- Barrier, Michael (2007). *The Animated Man. A Life of Walt Disney*. California: University of California Press.
- Bell, Elizabeth, Haas, Linda, y Sells, Laura (1995). Introduction. Walt's in the Movies. En Elizabeth Bell, Linda Haas y Laura Sells (Eds.). *From Mouse to Mermaid: The Politics of Film, Gender and Culture* (pp. 1-17). Indiana: Indiana University Press.
- Brode, Douglas (2005). *Multiculturalism and the Mouse. Race and Sex in Disney Entertainment*. Texas: University of Texas Press.
- Cohen, Philip (2013, 14 de diciembre). Help, My Eyeball is Bigger than My Wrist!. Recuperado el 16 de marzo de 2015 de <http://thesocietypages.org/socimages/2013/12/17/help-my-eyeball-is-bigger-than-my-wrist-gender-dimorphism-in-frozen/>
- Davis, Amy M. (2006). *Good Girls & Wicked Witches. Women in Disney's Feature Animation*. Herts: John Libbey Publishing Ltd.
- Dockterman, Eliana (2014, 12 de marzo). Pastor Claims Frozen Will Turn Your Children Gay. *Time*. Recuperado el 19 de marzo de 2015 de <http://time.com/21516/pastor-claims-frozen-will-turn-your-children-gay/>
- Feder, Shira (2014, 16 de octubre). Slamming the Door: An Analysis of Elsa (Frozen). Recuperado el 19 de marzo de 2015 de <http://thefeministwire.com/2014/10/slamming-door-analysis-elsa-frozen/>
- Gabler, Neal (2007). *Walt Disney. The Biography*. London: Aurum Press Ltd.
- Hiaasen, Carl (1998). *Team Rodent: How Disney Devours the World*. New York: Ballantine Publishing Group.
- Jafar, Afshan (2014, 5 de septiembre de 2014). Disney's Frozen - A Lukewarm Attempt at Feminism. Recuperado el 18 de marzo de 2015 de <https://gendersociety.wordpress.com/2014/09/05/disneys-frozen-a-lukewarm-attempt-at-feminism/>
- Maltin, Leonard (1987). *Of Mice and Magic. A History of American Animated Cartoons*. New York: Penguin Group
- Miller, Susan, y Rode, Greg (1995). The Movie You See, The Movie You Don't. How Disney Do's That Old Time Derision. En Elixabeth Bell, Linda Haas, y Laura Sells (Eds.). *From Mouse to Mermaid: The Politics of Film, Gender and Culture* (pp. 86-103). Indiana: Indiana University Press.
- Orenstein, Peggy (2006, 24 de diciembre). What's Wrong with Cinderella? *The New York Times*. Recuperado el 11 de marzo de 2015 de http://www.nytimes.com/2006/12/24/magazine/24princess.html?pagewanted=1&_r=1&ei=5088&n=8e5a1ac1332a802c&ex=1324616400&partner=rssnyt&emc=rss
- Pallant, Chris (2013). *Demystifying Disney: A History of Disney Feature Animation*. New York: Bloomsbury Academic.
- Pereira Domínguez, Carmen (2005). *Los valores del cine de animación. Propuestas pedagógicas para padres y educadores*. Barcelona: PPU..
- Sawyer, Nicole (2011). Feminist Outlooks at Disney Princess's. Recuperado el 13 de marzo de 2015 de http://www.jmu.edu/commstudies/conflictanalysis/wm_library/SawyerFinal.pdf.
- Smith, Anna (28 de noviembre de 2013). Frozen in time: when will Disney's heroines reflect real body shapes?. Consultado el 17 de marzo de 2015. *The Guardian*. <http://www.theguardian.com/film/filmblog/2013/nov/28/frozen-disney-female-body-image>
- Smith, Dave (Comp., 2001). *The Quotable Walt Disney*. New York: Disney Editions.
- Wasko, Janet (2001). *Understanding Disney*. Cambridge: Blackwell Publishers.
- Watts, Steven (1997). *The Magic Kingdom: Walt Disney and the American Way of Life*. New York: Houghton Mifflin.
- Weston, Tamara (2009, 9 de diciembre). *The Problem with Princesses*. Recuperado el 11 de marzo de 2015 de <http://entertainment.time.com/2009/12/09/top-10-disney-controversies/slide/the-problem-with-princesses/>
- Zipes, Jack (1995). Breaking the Disney Spell. En Elizabeth Bell, Linda Haas, y Laura Sells (Eds.). *From Mouse to Mermaid: The Politics of Film, Gender and Culture* (pp. 21-42). Indiana: Indiana University Press.

Discografía

- Bell, Kristen y Fontana, Santino (2013). Love is an Open Door. En *Frozen: Original Motion Picture Soundtrack* [CD]. Hollywood, Estados Unidos: Walt Disney Records.
- Bryson, Peabo y Dion, Céline (1991). Beauty and the Beast. En *Beauty and the Beast: Original Motion Picture Soundtrack* [CD]. Hollywood, Estados Unidos: Walt Disney Records.
- Caselotti, Adriana (2006). Someday My Prince Will Come. En *Snow White and the Seven Dwarfs: Remastered Original Soundtrack Edition* [CD]. Hollywood, Estados Unidos: EMI / Walt Disney Records.
- Costa, Mary y Shirley, Bill (1997). Once Upon A Dream. En *Sleeping Beauty. Original Recording Remastered* [CD]. Hollywood, Estados Unidos: Walt Disney Records.
- Gibson, Mel y Kuhn, Judy (2006). If I Never Knew You. En *Pocahontas: Two-Disc 10th Anniversary Edition* [DVD]. Hollywood, Estados Unidos: Walt Disney Home Entertainment.
- Menzel, Idina (2013). Let It Go. En *Frozen: Original Motion Picture Soundtrack* [CD]. Hollywood, Estados Unidos: Walt Disney Records.
- Ne-Yo (2009). Never Knew I Needed. En *The Princess and the Frog: Original Songs and Score Composed and Conducted by Randy Newman* [CD]. Hollywood, Estados Unidos: Walt Disney Records.

Referências Bibliográficas

- VV. AA. (2013). *Frozen Heart*. En *Frozen: Original Motion Picture Soundtrack* [CD]. Hollywood, Estados Unidos: Walt Disney Records.
 - Woods, Ilene (1997). *A Dream Is a Wish Your Heart Makes*. En *Cinderella: The Original Soundtrack Recording* [CD]. Hollywood, Estados Unidos: Walt Disney Records.
- Filmografía**
- Algar, James, Geronimi, Clyde y Kinney, Jack (1949). *The Adventures of Ichabod and Mr. Toad* [largometraje]. Estados Unidos: Walt Disney Pictures.
 - Allers, Roger y Minkoff, Rob (1994). *The Lion King* [largometraje]. Estados Unidos: Walt Disney Pictures.
 - Bancroft, Tony y Cook, Barry (1998). *Mulan* [largometraje]. Estados Unidos: Walt Disney Pictures.
 - Buck, Chris y Lima, Kevin (1999). *Tarzan* [largometraje]. Estados Unidos: Walt Disney Pictures.
 - Buck, Chris y Lee, Jennifer (2013). *Frozen* [largometraje]. Estados Unidos: Walt Disney Pictures.
 - Clements, Ron y Musker, John (1989). *The Little Mermaid* [largometraje]. Estados Unidos: Walt Disney Pictures.
 - Clements, Ron y Musker, John (1992). *Aladdin* [largometraje]. Estados Unidos: Walt Disney Pictures.
 - Clements, Ron y Musker, John (2009). *The Princess and the Frog* [largometraje]. Estados Unidos: Walt Disney Pictures.
 - Cormack, Robert, Geronimi, Clyde, Kinney, Jack, Luske, Hamilton y Meador, Joshua (1946). *Make Mine Music* [largometraje]. Estados Unidos: Walt Disney Pictures.
 - Cutting, Jack (1938). *Farmyard Symphony* [cortometraje]. Estados Unidos: Walt Disney Pictures.
 - DeBlois, Dean y Sanders, Chris (2002). *Lilo & Stitch* [largometraje]. Estados Unidos: Walt Disney Pictures.
 - Disney, Walt (1929). *El terrible toreador* [cortometraje]. Estados Unidos: Walt Disney Pictures.
 - Ferguson, Norman (1944). *The Three Caballeros* [largometraje]. Estados Unidos: Walt Disney Pictures.
 - Foster, Harve y Jackson, Wilfred (1946). *Song of the South* [largometraje]. Estados Unidos: Walt Disney Pictures.
 - Gabriel, Mike y Goldberg, Eric (1995). *Pocahontas* [largometraje]. Estados Unidos: Walt Disney Pictures.
 - Geronimi, Clyde, Kinney, Jack y Luske, Hamilton (1948). *Melody Time* [largometraje]. Estados Unidos: Walt Disney Pictures.
 - Geronimi, Clyde, Jackson, Wilfred y Luske, Hamilton (1950). *Cinderella* [largometraje]. Estados Unidos: Walt Disney Pictures.
 - Geronimi, Clyde, Jackson, Wilfred y Luske, Hamilton (1953). *Peter Pan* [largometraje]. Estados Unidos: Walt Disney Pictures.
 - Geronimi, Clyde (1959). *Sleeping Beauty* [largometraje]. Estados Unidos: Walt Disney Pictures.
 - Gillett, Burt (1931). *Birds of a Feather* [cortometraje]. Estados Unidos: Walt Disney Pictures.
 - Greno, Nathan y Howard, Byron (2010). *Tangled* [largometraje]. Estados Unidos: Walt Disney Pictures.
 - Hall, Don y Williams, Chris (2014). *Big Hero 6* [largometraje]. Estados Unidos: Walt Disney Pictures.
 - Hand, David (1935). *Who killed Cock Robin?* [cortometraje]. Estados Unidos: Walt Disney Pictures.
 - Hand, David (1937). *Snow White and the Seven Dwarfs* [largometraje]. Estados Unidos: Walt Disney Pictures.
 - Hand, David (1942). *Bambi* [largometraje]. Estados Unidos: Walt Disney Pictures.
 - Jackson, Wilfred (1931). *The China Plate* [cortometraje]. Estados Unidos: Walt Disney Pictures.
 - Jackson, Wilfred (1936). *Toby Tortoise Returns* [cortometraje]. Estados Unidos: Walt Disney Pictures.
 - Jackson, Wilfred (1937). *Woodland Café* [cortometraje]. Estados Unidos: Walt Disney Pictures.
 - Jackson, Wilfred y Ferguson, Norman (1942). *Saludos Amigos* [largometraje]. Estados Unidos: Walt Disney Pictures.
 - Kinney, Jack, Luske, Hamilton y Morgan, William (1947). *Fun and Fancy Free* [largometraje]. Estados Unidos: Walt Disney Pictures.
 - Luske, Hamilton y Sharpsteen, Ben (1940). *Pinocchio* [largometraje]. Estados Unidos: Walt Disney Pictures.
 - Reitherman, Wolfgang (1967). *The Jungle Book* [largometraje]. Estados Unidos: Walt Disney Pictures.
 - Sharpsteen, Ben (1935). *The Cookie Carnival* [cortometraje]. Estados Unidos: Walt Disney Pictures.
 - Sharpsteen, Ben (1941). *Dumbo* [largometraje]. Estados Unidos: Walt Disney Pictures.
 - Trousdale, Gary y Wise, Kirk (1991). *Beauty and the Beast* [largometraje]. Estados Unidos: Walt Disney Pictures.
 - Trousdale, Gary y Wise, Kirk (1996). *The Hunchback of Notre Dame* [largometraje]. Estados Unidos: Walt Disney Pictures.

NOTAS BIOGRÁFICAS

María Míguez López es licenciada en Periodismo, DEA en Humanidades y máster en Estudios teóricos y comparados de la Literatura y de la Cultura. Actualmente es doctoranda en Historia del Arte en la Universidad de Santiago de Compostela, en la que está realizando la tesis “Canción del Sur: un film singular de Walt Disney”.
Contacto: maria.miguez.lopez@gmail.com.