

Treball de fi de grau

Títol

Autor/a

Tutor/a

Departament

Grau

Tipus de TFG

Data

Full resum del TFG

Títol del Treball Fi de Grau:

Català:

Castellà:

Anglès:

Autor/a:

Tutor/a:

Curs:

Grau:

Paraules clau (mínim 3)

Català:

Castellà:

Anglès:

Resum del Treball Fi de Grau (extensió màxima 100 paraules)

Català:

Castellà:

Anglès:

Compromís d'obra original*

L'ESTUDIANT QUE PRESENTA AQUEST TREBALL DECLARA QUE:

1. Aquest treball és original i no està plagiat, en part o totalment
2. Les fonts han estat convenientment citades i referenciades
3. Aquest treball no s'ha presentat prèviament a aquesta Universitat o d'altres

I perquè així consti, afegeix a aquesta plana el seu nom i cognoms i el signa:

***Aquest full s'ha d'imprimir i lliurar en mà al tutor abans la presentació oral**

Agradecimientos

Con el presente trabajo delante, me veo prácticamente en la obligación moral de poder dar las gracias, de algún modo, a todas aquellas personas que, tanto como yo, se han preocupado y han trabajado para que lo que empezó siendo una idea tomara forma y se convirtiera en el análisis que, con orgullo, puedo presentar.

En primer lugar, a Rosa María Palencia, mi tutora: gracias por haber contribuido en hacer realidad este trabajo, por haber dedicado horas de tu tiempo a corregir mis errores, por mostrarme cómo resolverlos y por contestar cada una de mis preguntas, siempre con buen humor y amabilidad.

En segundo lugar y último lugar, a mi familia y amigos: os agradezco el haber estado apoyándome y ayudándome siempre que lo he necesitado. Incluso cuando había momentos en que el esfuerzo parecía no merecer la pena habéis sabido centrarme para seguir adelante.

Gracias.

Índice

1. Introducción	3
1.1. Compendio de la investigación	5
2. Marco teórico	6
2.1. Teoría narrativa audiovisual	6
2.1.1. Narrador y punto de vista	8
2.1.2. Personajes	11
2.1.3. La adaptación como concepto	16
2.2. Teoría Fílmica Feminista y perspectiva de género	17
2.2.1. Teoría feminista	17
2.2.2. Teoría fílmica feminista	19
2.2.3. Sistemas de evaluación: Test de Bechdel	24
2.2.4. El mito del amor romántico	25
3. Metodología	26
3.1. Objetivos	26
3.1.1. General	26
3.1.2. Específicos	26
3.2. Objeto de estudio	27
3.2.1. Objeto de estudio	27
3.2.2. Muestra seleccionada	27
3.3. Preguntas de investigación e hipótesis	28
3.4. Criterio metodológico	30
3.4.1. Método	30
3.4.2. Unidades de análisis	31
4. Investigación de campo	38
4.1. Precedentes	38
4.1.1. <i>Sol, luna y Talía</i> (Giambattista Basile)	38
4.1.2. La bella durmiente del bosque (Charles Perrault)	39
4.1.3. La bella durmiente (Jacob y Wilhelm Grimm)	40
4.1.4. Similitudes entre los precedentes	41
4.2. Adaptaciones cinematográficas	43
4.2.1. <i>La Bella durmiente</i> : Sinopsis	43
4.2.2. <i>Maléfica</i> : Sinopsis	44
4.2.3. Principales diferencias argumentales	45

4.3. Contexto político, económico y social	46
4.3.1. La Bella durmiente (1959)	47
4.3.2. Maléfica (2014)	49
4.4. Punto de vista	51
4.4.1. <i>La Bella durmiente</i> (1959)	52
4.4.2. <i>Maléfica</i> (2014)	52
4.5. La Bella Durmiente	53
4.5.1. Caracterización	53
4.5.2. Carácter	57
4.5.3. Rol dramático	58
4.5.4. Interacción entre personajes	60
4.5.5. Actitudes de género	62
4.6. Maléfica	64
4.6.1. Caracterización	65
4.6.2. Carácter	67
4.6.3. Rol dramático	69
4.6.4. Interacción entre personajes	70
4.6.5. Actitudes de género	73
4.7. Evolución y principales diferencias entre los personajes	76
5. Conclusiones	77
5.1. Conclusiones generales	77
5.2. Conclusiones específicas	79
5.3. Consideraciones finales	83
6. Bibliografía	84
6.1. Artículos académicos o estudios	84
6.2. Artículos en revistas especializadas	85
6.3. Contenidos de páginas web	85
6.4. Libros	87
6.5. Películas	89
Anexos	I

1. Introducción

Los cuentos infantiles, presentes durante el crecimiento de los niños y niñas, tanto de forma oral, escrita o audiovisual, constituyen «un instrumento culturalizador de primer orden que ninguna comunidad humana ha osado perderse» (Colomer, 2005:204). Los clásicos de la literatura forman las vértebras que ayudan a los más pequeños a entender el mundo que les rodea.

Las imágenes, los mitos y símbolos que los cuentos profieren han servido para que los humanos entiendan el mundo y sus relaciones sociales. Asimismo, dichos cuentos son también transmisores de una serie de valores que calan en el subconsciente de los pequeños, haciéndoles discernir entre aquello que se considera correcto o incorrecto, lo normal o lo inapropiado, lo hermoso o lo desagradable.

Es uno de los factores que más me llamaron la atención y me ayudaron a empezar a generar la idea de este análisis, ya que el potencial de la literatura infantil como vehículo para la creación de un imaginario colectivo en los niños y niñas es incuestionable y pienso, por tanto, que debería ser objeto de estudio.

En este aspecto, y a tenor de los avances tecnológicos, la producción de significados mediante dichos cuentos se ha multiplicado con la aparición de sus formatos audiovisuales: las películas infantiles. Las adaptaciones cinematográficas de clásicos como *La Cenicienta*, *Blancanieves* o *La Bella Durmiente* han llenado buena parte de los hogares de los países occidentales, reproduciendo los mismos mensajes y los mismos valores que antaño hicieron sus predecesores escritos.

Podemos suponer, en consecuencia, que un elemento clave para la correcta e igualitaria transmisión de significados y valores, precisamente, es el tipo de representación que se da de las mujeres en las películas infantiles. Atendiendo a este aspecto, encontramos la primera dificultad en un sector cinematográfico que sigue siendo, primordialmente, masculino. Tanto los altos cargos directivos

de la industria como los principales roles protagonistas de los filmes que se producen están ocupados por hombres, mientras que las mujeres permanecen relegadas a un segundo plano ocupacional y representacional.

Las mujeres siguen topándose contra un infranqueable techo de cristal a la hora de alcanzar los principales puestos directivos hollywoodienses. Según el estudio del Centro para el Estudio sobre las Mujeres en Cine y Televisión de la Universidad del Estado de San Diego, *The Celluloid Ceiling*, realizado en 2014 y publicado en 2015, las mujeres representaban el 17% del total de directores, escritores, productores, ejecutivos, editores y demás trabajadores relacionados con el mundo del cine con respecto a alguna de las 250 películas más taquilleras del año. Una cifra que se mantiene exactamente igual a la que figuraba en el año 1998.

La raíz del problema, no obstante, no se explica porque el número de mujeres formadas para dichos puestos sea menor, pues *The Celluloid Ceiling* (2015) también revela que entre un 33 y un 50% de los estudiantes de las principales escuelas de cine pertenecen al sexo femenino. Además, detrás de esta infrarrepresentación femenina se encuentra su colateral infrarrepresentación –o mal representación– frente a las cámaras.

Así lo mostraba Rosa María Palencia en su análisis *La representación del género en el cine infantil contemporáneo* (2009), expresando que los 15 filmes que componían su muestra tenían un 69,07% de personajes masculinos y una minoría de 30,9% de personajes femeninos. Sin embargo, la inferioridad numérica femenina en cuanto a su representación no es el único problema que presentaban dichos filmes. En palabras de Palencia, también cabe destacar «el lugar de subordinación que ocupan en la narración» (Palencia, 2009:65).

Gran parte de los personajes femeninos ocupaban un papel secundario o de “chica trofeo”, entendida como el objeto que el héroe de la narración desea conseguir. Únicamente en el rol de villana es donde se encuentra una mayor igualdad con respecto a su homónimo masculino (un 10,6% y un 12,3% respectivamente).

Atendiendo a la gran importancia que tiene la correcta representación femenina en aras de promover valores igualitarios y huir de los estereotipos de género en el cine y, especialmente, en el cine infantil, el objetivo de este trabajo consiste en analizar la evolución de los roles dramáticos de los principales personajes femeninos de las dos adaptaciones cinematográficas más relevantes de uno de los cuentos clásicos por antonomasia: *La Bella Durmiente*.

1.1. Compendio de la investigación

Las preguntas iniciales del presente trabajo, que resumen aquello que pretende investigar y analizar, son: ¿Qué rol narrativo desempeñan los principales personajes femeninos de las adaptaciones cinematográficas de *La Bella Durmiente*? ¿Dichos personajes han evolucionado? Para responder estas cuestiones se presenta, en primer lugar, el marco teórico compuesto por las teorías que alumbran nuestro análisis: la teoría narrativa audiovisual y la teoría fílmica feminista. Se proporciona al lector los conceptos y definiciones necesarias para entender el posterior diseño de la investigación, así como las resoluciones que de esta se extraigan.

En el apartado de Metodología se recoge la cuestión inicial que nos planteábamos, así como los objetivos del estudio, el objeto del mismo, su muestra y justificación, las preguntas de investigación e hipótesis formuladas y el método de análisis. Concretamente, se analizan las películas escogidas en la muestra siguiendo categorías determinadas, compuestas por unidades de análisis aplicables al conjunto de nuestra muestra, que nos permiten determinar el tipo de evolución de cada personaje. Tras ello, se efectúa la observación y recogida de datos, explicando sus resultados en el análisis de la Investigación de campo del trabajo. Los datos obtenidos se exponen de forma ordenada y contextualizada, por lo que se recurre a dar testimonio de los precedentes escritos del relato de *La Bella Durmiente* y al contexto político, económico y social que rodeaba cada largometraje. Finalmente, en las conclusiones se vuelve a la cuestión que nos planteábamos al inicio de nuestra

investigación para concretar en qué medida se ha respondido y de qué forma se han resuelto los objetivos propuestos en nuestro trabajo.

2. Marco teórico

El análisis que se presentará a continuación bebe de dos grandes teorías: la teoría narrativa audiovisual y la teoría fílmica feminista. A fin de poder organizar y estructurar el contenido de ambas teorías, se ha estimado oportuna su división –circunscrita al presente marco teórico– en dos grandes ejes que viertan y recojan la información pertinente y de interés para este trabajo. Siguiendo estas directrices, los apartados harán mención a los aspectos relevantes de cada teoría y profundizarán sobre aquellos que necesiten una particular atención.

En este sentido, dentro de la teoría narrativa audiovisual se tratarán temas referentes al narrador del relato cinematográfico, el punto de vista y la focalización del mismo, los personajes de la historia siguiendo las categorizaciones de Vogler y Greimas y, por último, el concepto de adaptación. El posterior apartado, referido a la teoría fílmica feminista y perspectiva de género intentará desarrollar el pensamiento feminista, la perspectiva sexo/género, su vinculación con el cine y su función metodológica, ilustrar el nacimiento de la teoría fílmica feminista y sus bases, describir uno de sus métodos de evaluación y explicar qué entiende este trabajo por el mito del amor romántico.

2.1. Teoría narrativa audiovisual

La presente investigación se centra en las adaptaciones cinematográficas del cuento popular *La Bella Durmiente*. Un relato cuya primera representación escrita data del 1634, de la mano de Giambattista Basile, y que ha cosechado numerosas adaptaciones cinematográficas en la actualidad. No obstante, no se puede hablar de sus relatos cinematográficos sin antes elucidar qué se entiende por “relato”.

Según las definiciones de relato que se nos proporcionan desde el diccionario de la Real Academia Española, a saber «conocimiento que se da, generalmente detallado, de un hecho. Narración, cuento.» (Consulta: 2014) podríamos deducir erróneamente que el cine parece no relatar. Ello viene dado por la clara omisión, dentro de la descripción, a la sucesión de imágenes o sonidos de que se compone el séptimo arte. Teóricos como Christian Metz están en contra de este tipo de definiciones, considerándolas demasiado constrictivas, restrictivas y, por consiguiente, inservibles en el ámbito audiovisual.

A priori, el presente trabajo se desvincula de ese tipo de definiciones y entiende el relato como un discurso cerrado que irrealiza una secuencia temporal de acontecimientos (Metz, 2001). Es decir, un relato sería todo aquello que dota de un carácter ficticio a una determinada sucesión de acontecimientos. Esta definición permite certificar la capacidad narrativa del cine y está ligada a la acuñada por Albert Laffay en su libro *Logique du cinema* (1964) que sugiere el relato como una oposición al «mundo real». Dadas las anteriores menciones, podemos afirmar que el cine narrativo, que es el mayoritario, sí se considera relato, ya que atañe a estas dos nuevas descripciones y, por tanto, certifica la existencia del relato cinematográfico.

Habiendo esclarecido el anterior aspecto, se deduce un estrecho vínculo entre el relato literario y sus adaptados relatos audiovisuales. En consonancia con Marta Frago (2005), a pesar de pertenecer a sistemas significativos distintos, el cine y la literatura comparten similitudes y analogías en el modo de crear significados. Se presupone, por consiguiente, que el cine bien puede dar información, explicar y persuadir de igual modo que lo haría un escrito y, sobre todo, crear un texto narrativo –relato de acontecimientos– que recibe el nombre de película. Por ello se concluye que «la narrativa es, al fin y al cabo, el punto más fuerte de unión entre la literatura y el cine» (Frago, 2005:60).

Atendiendo a ese punto, es pertinente hacer referencia al término “narración”, entendido como «un discurso, una serie de enunciados que remite

necesariamente a un sujeto de la enunciación» (Gaudreault y Jost, 1995:28). Esta narración supone «un proceso, la actividad de seleccionar, organizar y presentar el material de la historia de tal forma que se ejerzan sobre el receptor unos efectos específicos relacionados con el tiempo» (Bordwell, 1996:XIV). Estas descripciones, generalizadas y englobadas dentro el resultado de dicho proceso revelaría un texto narrativo, ya sea una obra literaria o una película que, siguiendo las directrices que apunta Marta Frago «expresa, a través de un lenguaje propio (discurso), un contenido que es básico y puede servir a múltiples sistemas significativos. Tal contenido es la historia.» (Frago, 2005:60).

La idea de servirse de la película primordialmente –y sobre todo– para narrar historias, pese a que también se dio una momentánea predilección por la representación de la realidad, nació prácticamente al mismo tiempo que el cinematógrafo (1895). Los primeros trabajos cinematográficos propuestos por los hermanos Lumière, por ejemplo, registraban escenas de trabajadores en una fábrica e incluso de un tren. En ese aspecto, se destaca el hecho que en sus albores el cine no explotaba todo su potencial narrativo y fue considerado como una atracción menor. Todo ello impulsó un cambio que llegó en la primera década del siglo XX con el surgimiento de pequeños estudios filmicos tanto en Estados Unidos como en Europa que ya producían filmes de casi toda índole genérica –ciencia ficción, histórico o de época, etcétera–. Es decir, el cambio evolutivo que se ha desarrollado en el mundo del cine ha permitido que los textos narrativos proliferen dentro de este sistema significativo, creando y relatando historias.

2.1.1. Narrador y punto de vista

A lo sumo, teniendo en cuenta las descripciones y conceptos mencionados anteriormente, se puede concluir que toda narración es aquella estructura en la que un narrador o instancia enunciativa nos presenta una historia mediante un punto de vista en concreto, y donde la historia hace referencia a una serie de acciones, personajes, espacio y tiempo específicos. Habiendo elaborado ya un breve mapa conceptual sobre la narrativa, se apremia la necesidad de esclarecer los conceptos, internos en el propio relato –tanto escrito como

cinematográfico—, que para el posterior análisis resultarán imprescindibles: narrador, punto de vista y personajes.

Dentro del discurso que es la narración, localizamos —con mayor o menor facilidad— a un narrador o “gran imaginador” (Laffay, 1964) que nos proporciona informaciones, bajo su punto de vista y con un vocabulario determinado, del espacio, el tiempo y los sucesivos estados de ánimo de los personajes (Gaudreault y Jost, 1995). En el ámbito audiovisual, y para mayor concreción, este narrador «es la instancia que manejando todas las materias expresivas del cine y sirviéndose de los mecanismos de montaje —en el sentido más amplio— articula con ellas el relato fílmico en su totalidad» (Neira, 2003:60). Dicho narrador es un ser ficticio, es decir, un producto del autor que se sirve de él mediante su conversión en un personaje de la historia, un personaje ajeno, etcétera.

Una vez aclarado el primer concepto de los tres mencionados anteriormente, pasamos a recuperar aspectos referentes al punto de vista. Un personaje sólido y bien construido dispone de «un punto de vista definido, una manera de ver el mundo [...] que suele estar en conflicto con el de otros personajes» (Tubau, 2007:194). Es por ello, que se debe entender que el narrador también está dotado de un punto de vista determinado —habiendo comprendido que se trata de un ser ficticio fruto del autor— mediante el cual narrará la historia.

Atendiendo a este último concepto, si un relato tiene un narrador —es decir una persona que habla— también goza de un punto de vista o focalización —una determinada perspectiva desde la cual se hace el relato—. Cuando se está frente a una película no sólo debe prestarse atención a quién habla, quién es el narrador; también es de suma relevancia que se perciba quién ve —siguiendo los términos acuñados por Genette (1972)—; desde la perspectiva de qué personaje se narra. Esta diferenciación entre voz —entendida como la propia identificación del narrador— y punto de vista —la focalización, desde donde éste mira— no es en vano, ya que el narrador puede relatar la historia partiendo de su propio punto de vista, adoptar el de un personaje o partir de uno indefinido. Dentro de la narración, inclusive, se puede llegar a cambiar de foco.

El término de focalización propuesto por Genette (1972) consiste, por ende, en distinguir cuál es el foco del relato y está determinado por la «relación de saber entre el narrador y sus personajes» (Gaudreault y Jost, 1995:139). En ese aspecto, Genette propone tres formas de focalización recogidas por Gaudreault y Jost (1995):

–*Relato no focalizado o de focalización cero*, cuando se trata de un narrador omnisciente, que explica o narra más de lo que sabe cualquiera de los personajes. Es decir, el narrador es consciente de todo lo que rodea a los personajes, inclusive sus sentimientos. La denominación “cero” hace referencia a la carencia de un punto de vista conciso. En otras palabras, la mirada de este narrador no es sesgada sino que engloba todo.

–*Relato en focalización interna* ocurre cuando el foco recae sobre algún personaje de la narración. Genette (1972) distingue tres tipos distintos: fija (el relato muestra los acontecimientos como si estuviesen filtrados por la conciencia de un solo personaje), variable (el personaje focal varía a lo largo de la historia) y múltiple (un mismo acontecimiento evocado en distintas ocasiones por el punto de vista de diversos personajes).

–*Relato en focalización externa*, cuando se imposibilita el conocimiento de los pensamientos o sentimientos del héroe. En este sentido, el narrador es completamente ajeno, por ejemplo, a los sentimientos y pensamientos de los personajes. El relato intenta transmitir cierta objetividad debido a su limitación y carencia de profundidad.

A partir de esta premisa genettiana, Gaudreault y Jost (1995) intentan paliar la confusión que pueda ocasionar el término focalización –pues este implicaría en sí mismo aspectos tanto perceptivos como cognitivos sin una distinción funcional– mediante una nueva tripartición, proporcionando una resolución más ajustada a las nuevas posibilidades audiovisuales. Estas categorías, recogidas y descritas por Efrén Cuevas (2001), se dividen en dos primeras perceptuales y una última cognitiva:

–*Ocularización*, relación entre lo que la cámara muestra y lo que el personaje supuestamente ve. Dentro de este ámbito encontraríamos la ocularización interna primaria (la cámara se identifica con la mirada del personaje), la ocularización interna secundaria (aquella construida por los *raccords*, en la que lo visto corresponde a un plano anterior de alguien que miraba) y la ocularización cero (planos no atribuibles a ningún personaje).

–*Auricularización*, conexión entre lo que el micrófono registra y lo que el personaje oye. Dentro de este ámbito encontraríamos la auricularización interna primaria (lo escuchado llega al espectador filtrado claramente por el oído del personaje), la auricularización interna secundaria (se oye gracias al montaje y la combinación de imágenes) y la auricularización cero (ausencia de sonido, inteligibilidad de los diálogos, etcétera).

–*Focalización*, concepto de Genette que esta vez se refiere exclusivamente al grado de conocimiento de narrador y personaje.

2.1.2. Personajes

Finalmente, acudimos de nuevo a la RAE para hacernos con otra definición, esta vez de personaje. Éste se entiende como «cada uno de los seres humanos, sobrenaturales, simbólicos, etcétera, que intervienen en una obra literaria, teatral o cinematográfica» (Consulta: 2014). Dichos personajes pueden ser reales o ficticios y suelen presentarse a través de una descripción sujeta a criterios físicos y psicológicos. Elementos definitorios de los personajes serían la necesidad dramática –aquello que el personaje desea ganar, adquirir, lograr a lo largo de la historia y los obstáculos que surgen de cara a conseguir ese objetivo–, el punto de vista –manera de entender y ver que el mundo–, el cambio –entendido como la transformación del personaje, su evolución tanto externa como interna– y la actitud –la forma de actuar que tiene el personaje– (Tubau, 2007).

Respecto a su importancia dentro del relato, los personajes pueden clasificarse como principales (sobre los que recae el peso del argumento e imprescindibles para la estructuración de la narración) o secundarios (su objetivo primordial es sustentar a los personajes principales y dar cohesión a la trama, pero sin llegar a aportar nada fundamental en la misma). Asimismo, según el rol dramático, y

de forma muy general, podemos distinguir protagonistas (agente de la acción) y antagonistas (adversarios o enemigos que ponen trabas a lo largo del relato).

Para Trollope, según la cita extraída en *La narración en el cine de ficción*, crear personajes consistía en inventar personajes equivaldría a aquel pintor que incluye "retratos reales" en sus lienzos (Bordwell, 1996). Es decir, el novelista entendía el personaje como una especie de actor literario que representaba ciertos prototipos existentes en la sociedad. Esta premisa no se definió del todo hasta que el psicólogo Carl G. Jung hizo mención a su teoría de arquetipos. Ellos son un tipo de «personajes recurrentes que aluden a los modelos de personalidad que se repiten desde tiempos antiguos» (Vogler, 2002:60). No obstante, Jung no venía a hacer referencia a la teoría del personaje estereotipo (representan comportamientos o ideas generalizadas y a menudo caen en lo predecible) sino a la función del concepto de arquetipo como «herramienta indispensable para comprender la función o el propósito de los personajes que participan en cualquier historia» (Vogler, 2002:61). Siguiendo la teoría iniciada por Jung, Christopher Vogler describió los arquetipos más utilizados dentro de cualquier tipo de relato:

–*Héroe*, centro de la historia, no necesariamente ha de ser heroico puesto que la cualidad que mayor le define es su don por el sacrificio. Una de las cualidades más importantes del héroe es su capacidad de hacer que el espectador o lector se identifique con él.

–*Mentor*, guía del personaje, normalmente identificado con la voz de la sabiduría. Un mentor no siempre puede ser algo positivo, ya que en algunos casos también puede dar malos consejos.

–*Guardián del umbral*, personaje cuyo objetivo es retrasar el avance del héroe a través del relato.

–*Heraldo*, normalmente aquel que da un cambio de dirección a la historia. Su función es la de motivar al héroe para que progrese dentro del relato y se produzca la tan esperada evolución de su personaje.

–*Figura cambiante*, uno de los más complejos. En un primer momento se nos presenta en una forma pero después puede cambiarla y adoptar otro arquetipo distinto.

–*Sombra*, a menudo es el personaje más importante dentro de una historia después del héroe. Se trata del gran rival, el que impide constantemente que el héroe salga victorioso y el gran enemigo a batir para que consiga su objetivo.

–*Embaucador*, suele aparecer como alguien neutral dentro del relato, inteligente y cómico que utiliza la astucia para conseguir sus objetivos.

Estos arquetipos conllevan una serie de características a las que es pertinente hacer mención (Vogler, 2002). No son estáticos, es decir, un personaje puede presentarse al inicio del relato con un arquetipo determinado y cambiar a otro a lo largo del mismo. Los arquetipos son transferibles, por lo que pueden ser representados en la narración por distintos personajes (por ejemplo, el arquetipo del mentor es representado tanto por Yoda como por Obi Wan en *La Guerra de las Galaxias*). Dichos arquetipos son duales, lo cual significa que no necesariamente deban posicionarse en un solo signo (“bueno” o “malo”). No disponen de un aspecto pre-establecido pese a que a menudo asociemos alguno con una imagen en concreto, por ejemplo «el término héroe tal como se emplea aquí [...] puede hacer referencia tanto a un hombre como a una mujer» (Vogler, 2002:45). Por último, estos arquetipos no deberían caer en la evidencia o, por el contrario, serían fácilmente confundidos con un estereotipo.

A fin de dilucidar en qué se diferencia un arquetipo de un estereotipo, Jung deja claro que «no se trata, pues, de representaciones heredadas, sino de posibilidades heredadas de representaciones. Tampoco son herencias individuales, sino, en lo esencial, generales, como se puede comprobar por ser los arquetipos un fenómeno universal.» (Jung, 2003:65-66). Entendemos por estereotipo «una imagen convencional, acuñada, un prejuicio popular sobre grupos de gente» (Quin y McMahon, 1997:139).

Estos arquetipos están sujetos a una estructura narrativa conocida como “el viaje del héroe”, consistente en un patrón que proviene de «los mitos universales, los cuentos de hadas, las películas y los sueños» (Vogler, 2002:31). Esta estructura sigue una serie de etapas que pueden suceder tanto en el mundo externo como en el interno del protagonista en *El viaje del escritor* de Vogler (2002):

“Los héroes se nos presentan en el mundo ordinario, donde reciben la llamada de la aventura. Inicialmente se muestran reticentes o bien rechazan la llamada, pero un mentor los anima a cruzar el primer umbral e internarse en el mundo especial, donde encontrarán pruebas, aliados y enemigos. Se aproximan a la caverna más profunda, atravesando un segundo umbral donde empezará su odisea o calvario. Se apoderarán de su recompensa y serán perseguidos en el camino de regreso al mundo ordinario. Cruzan un tercer umbral, experimentan una resurrección y esta vivencia los transforma. Retornan con el elixir, una bendición o tesoro del que se beneficiará el mundo ordinario” (p. 58).

A esta clasificación que Vogler hace de los personajes hallados en los relatos narrativos se sumaremos los conceptos debidos a Algirdas Julius Greimas, ya que en el análisis de la presente investigación se tendrán en cuenta ambos modelos. El lingüista e investigador francés tomó el término originariamente acuñado por Lucien Tesnière “actante” y lo circunscribió como aquel componente –ser o cosa– que participa en el desarrollo de la narración. Los diferentes personajes de un texto narrativo –sea de la índole que sea– interactúan entre sí, ejecutando un determinado tipo de acciones concretas. Según la índole de la acción que realice el personaje, su rol se ajustará a una determinada función básica que más tarde determinará a qué categoría actante pertenece cada personaje. Estas categorías o instancias que Greimas (1966) define son las siguientes:

–*Sujeto*, aquel que realiza una acción y está en busca de cumplir algún objetivo, es decir, conseguir el objeto por el cual se mueve –aunque no tenga por qué ser en sentido literal, ya que algunos viajes pueden suceder en su propio interior.

–*Objeto* o lo que el sujeto desea obtener, lo que le empuja a actuar.

–*Destinador como aquello* –no necesariamente entendido como un ser, sino que también puede tratarse de la fuerza interna o externa– que mueve al sujeto a querer obtener el objeto.

–*Destinatario*, el beneficiario del éxito que pueda llegar a tener el sujeto en su obtención del objeto –puede tratarse del propio sujeto u otro personaje, e incluso de ambos.

–*Ayudante*, como su propio nombre indica, es aquel que ayuda al sujeto a conseguir su objetivo.

–*Oponente* o el que se interpone entre el sujeto y su objetivo, es decir, el que le dificulta la obtención del objeto.

Estas categorías se articulan, tal como se mencionó anteriormente, en una serie de combinaciones de relaciones gracias a la conjunción de conexiones de tres tipos:

–*Relación de deseo*, aquella que se encuentra entre el deseoso (sujeto) y lo deseado (objeto).

–*Relación de comunicación*, es la establecida entre destinador y destinatario. La influencia y participación tanto del sujeto como del objeto en ella es vital: el sujeto recibe el impulso de moverse a manos del destinador y el destinatario es el que obtiene el objeto conseguido.

–*Relación de lucha*, entendida como aquella que dificulta e impide las anteriores relaciones. Su dominio recae en la relación del poder constituyendo un eje secundario, en el que se comprende el ayudante y el oponente, calificados como "participantes auxiliares".

Greimas también utiliza y adapta la teoría de las funciones de Propp, halladas en su *Morfología del cuento* (1928), entendidas como una serie de puntos recurrentes y funciones predeterminadas que cumplen los personajes de los distintos cuentos populares. A partir de esta teoría, Greimas elabora un modelo de disposición y ordenación general de la narración denominado "esquema actancial". Este modelo ofrece un nuevo enfoque al análisis de la función narrativa del personaje. Afirma que en todo relato se produce una iteración de tres secuencias que tienen la misma estructura formal, en otras palabras, las pruebas que debe asumir y superar el personaje del relato:

–*Prueba calificante*, aquella que el personaje ha de superar, una vez ha aceptado su misión, para intentar demostrar su valía.

–*Prueba decisiva o principal*, determina el éxito de la misión del personaje y se constriñe en la conquista del objeto por el cual se embarcó en la aventura,

previa confrontación con el antagonista. La confrontación puede ser polémica (enfrentamiento) o transaccional (intercambio o negociación).

–*Prueba glorificante*, vuelta del personaje a su punto de partida, una vez cumplida la misión, ganándose el reconocimiento de todos como héroe.

Dentro de la definición de personaje, se hace de obligada mención la distinción entre la caracterización y el carácter del mismo. Según Robert McKee (2009), atañería a caracterización todas aquellas cualidades observables de un personaje mientras que el verdadero carácter del mismo tan sólo se pondría de manifiesto bajo situaciones de presión. De este modo, por ejemplo, podemos encontrarnos frente a un personaje cuya caracterización sea afable, incluso de héroe trágico, y cuyo carácter sea el de todo un villano.

2.1.3. La adaptación como concepto

Atendiendo al hecho que el análisis de nuestro trabajo explicará, a modo contextual, los relatos escritos del cuento clásico de *La Bella Durmiente*, se cree oportuno matizar el concepto de adaptación cinematográfica ya que ambos filmes están basados –en mayor o menor medida– en sus antecedentes literarios.

La definición del término adaptación haría referencia a aquel proceso por el cual se transforma una obra en formato literario a otro –ya sea cinematográfico, teatral, etcétera–, convirtiendo el producto resultante en una creación artística independiente de la primera. Es decir, la adaptación de una novela al cine ya no constituye ésa novela, sino que es un filme que tiene sentido por su cuenta y que funciona de forma separada de su antecedente literario.

La propia naturaleza del soporte audiovisual, no obstante, dificulta el proceso de adaptación de un relato escrito. La mayoría de académicos que han estudiado los conceptos de adaptación confluyen al «negar la posibilidad de que una película adaptada sea absolutamente fiel al texto literario del que partió» (Frago, 2005:66).

Es por ello que si bien una película no puede guardar una fidelidad absoluta a su antecedente literario, sí puede reinterpretarlo a partir del texto de la propia obra, tal como menciona Frago en *Reflexiones sobre la adaptación cinematográfica desde una perspectiva iconológica* (2005):

“El verdadero lugar de encuentro y diálogo entre el adaptador (como lector real) y la fábula-mito de la obra original es propiamente el texto, pero no como sistema autónomo que se retroalimenta, sino siempre en su triple dimensión retórica, semántica y pragmática” (p.73).

El modo en que debe llevarse a cabo esta adaptación, según indica Frago, es mediante la “cortesía”. El respeto a la obra literaria y a su contenido siempre debe estar presente en la mente del adaptador, pero sin llegar a convertirse en una sumisión o identificación total con el relato. La película, por consiguiente, debe tener presente las huellas de su precedente para que se puedan identificar rasgos comunes pero nunca perder su esencia como obra independiente.

2.2. Teoría Fílmica Feminista y perspectiva de género

Habiendo elucidado ya una de las teorías que fundamentarán el análisis del presente trabajo, procederemos a explicar la segunda y última teoría. En este caso, se hará una subdivisión en cuatro apartados para poder esclarecer de forma más visual y efectiva cada término.

2.2.1. Teoría feminista

El presente trabajo considera necesario aclarar previamente qué entiende como teoría feminista antes de poder hacer referencia a su vertiente analítica y metodológica, sobre la que versa su teoría fílmica. Así pues, merece oportuno citar la definición comprendida dentro de la RAE sobre el término “feminismo”, entendido como una «doctrina favorable a la mujer, a quien concede capacidad y derechos reservados antes a los hombres». Se trata de una definición que aparentemente se limita a comprender una única rama de esta teoría cuando, en sintonía con Annette Kuhn (1991:17), el feminismo «no

es un monolito; se presenta en distintas variedades, ofrece una gama de análisis de la posición de la mujer y diferentes estrategias para el cambio social».

Teniendo en cuenta la parcialidad de tal definición, se ha estimado más oportuna –teniendo en cuenta la índole de la investigación– la propuesta por Kuhn (1991) en su obra *Cine de mujeres: feminismo y cine*, entendiendo como feminismo:

“un conjunto de actividades políticas basadas en ciertos análisis sobre la posición histórica y social de las mujeres en cuanto subordinadas, oprimidas o explotadas por los modos dominantes de producción (como el capitalismo) y/o por las relaciones sociales de patriarcado o de dominio masculino” (p.18).

Respecto a la teoría feminista encontramos que su principal objetivo, al menos en la vertiente a la que hará mención este análisis, es la igualdad. Aquellos que apoyan el movimiento persiguen la meta de que tanto mujeres como hombres ocupen, equitativamente, los mismos puestos, tengan las mismas responsabilidades, los mismos sueldos y las mismas oportunidades.

Una de las principales ideas que sostiene esta teoría es que el *género* no es un sinónimo de *sexo*. Parte de la concepción que el *género* tiene una base más social y cultural, mientras que el *sexo* se refiere a tener un órgano reproductor u otro. Es interesante conocer el significado de “sistemas sexo/género”, y es que, sabiendo su sentido, es más fácil entender la diferencia entre tratar un tema según las desigualdades de los dos sexos, posiblemente implicados en la información, que según las disparidades (tanto en formas de comportarse, como en tradiciones, etcétera) que la sociedad ha asociado –género– a cada uno de los dos sexos.

El concepto de género, como una variable, no empieza a manejarse hasta la década de los noventa. Respecto a ello, Marcela Lagarde (2001:15) sostiene que la perspectiva de género permite «analizar y comprender las características que definen las mujeres y a los hombres de manera específica,

así como sus semejanzas y diferencias». Según la antropóloga e investigadora mexicana, el objetivo de la perspectiva de género es «construir una nueva configuración subjetiva y social a partir de dar un nuevo significado a la historia, la sociedad, la cultura y la política desde un punto de vista femenino» (Lagarde, 2001:15).

A medida que las mujeres han ido cobrando importancia en la sociedad y accediendo a ámbitos científicos y otros ámbitos académicos relevantes, los estudios de género se han incrementado considerablemente. No obstante, tal y como concluyen la mayor parte de las investigaciones, y como afirma Elena Galán Fajardo (2006) en su obra *Construcción de género y ficción televisiva en España*:

“la mujer sigue representándose bajo los mismos tópicos y estereotipos, asociados, a menudo, al mundo de las emociones, la pasividad, la maternidad y la sexualidad, en entornos privados o íntimos como el hogar; mientras que al hombre se le siguen otorgando, de un modo generalizado, atributos como el raciocinio, el liderazgo y la acción apareciendo, normalmente, en espacios públicos” (p. 229).

Unos patrones que se reflejan, en mayor medida, dentro del séptimo arte. Estos productos culturales –entendidos como imágenes, representaciones, significados e ideologías– son un área de análisis e intervención legítima e importante para las feministas, en tanto que la ideología tiene repercusiones reales tanto en la configuración de la sociedad en general como en relación con los sistemas sexo/género en particular (Kuhn, 1991).

2.2.2. Teoría fílmica feminista

Es por ello que se precisa establecer una distinción entre el feminismo como perspectiva teórica –descrito anteriormente– y el feminismo como metodología. Es decir, «como un conjunto de herramientas conceptuales, como un método o conjunto de métodos e incluso como un modelo analítico, mediante el cual se puede analizar un objeto: en este caso, el cine.» (Kuhn, 1991:83). Este último

en su sentido más amplio, abarcando aspectos tanto de producción, distribución y exhibición de películas de distintos tiempos.

La relación entre feminismo y cine es prácticamente indudable, así como también el camino de probabilidades que con éste se abre. Dentro de éste se halla la posibilidad de poder examinar el funcionamiento de los significados estrictamente cinematográficos, al mismo tiempo que explorar el tratamiento de los elementos de la trama, los personajes y la estructura narrativa, cuya interpretación no tiene por qué ser imperiosamente superficial.

En la mayoría de películas nos encontramos con dos tipos de personajes: protagonista *viril* y acompañante *femenina* (Plaza, 2010). En este aspecto, no se puede obviar el hecho de que mujeres y hombres como personajes fílmicos suelen desempeñar papeles muy distintos, en escenarios diferentes. En el cine narrativo, se produce un mundo ficticio aparentemente coherente al que acompaña una “impresión de realidad”. De este modo, «los espectadores se ven sumergidos sin ningún tipo de esfuerzo en un relato que parece desplegarse ante ellos como una serie de significados contruidos de antemano» (Kuhn, 1991:52).

Las sociedades «han entendido de manera diferente los sexos, les han otorgado atributos, papeles sociales diferentes y espacios distintos» (Plaza, 2010:22) creando así un problema, ya que dichas diferencias «han sido interpretadas frecuentemente como desigualdades y, lo que es más importante, los dos sexos han sido juzgados asimétricamente» (Plaza, 2010:22). Según lo que sugieren González y Núñez (2000), la mujer parece ser la principal responsable de tener cuidado del hogar y de los hijos; mientras que el hombre se caracteriza mediante otro tipo de indicadores, véase: dominación, agresividad, independencia, orientación hacia el trabajo y vinculación mínima e incluso en ocasiones nula hacia lo doméstico.

De este modo, encontramos que el sexo masculino ha ocupado espacios de poder, de responsabilidad y protagonismo (ámbito público) y el sexo femenino se ha circunscrito a un ámbito puramente doméstico. La representación de

ambos sexos dentro de la gran pantalla, según Plaza (2010), también ha estado ligada a esta disparidad:

“Los relatos audiovisuales representan de múltiples maneras a hombres y mujeres, y esas representaciones no son neutras ni inocentes: previamente se han tomado decisiones acerca de cómo presentar a unas y otros, de a quién se le otorga el protagonismo, de cómo mostrar las relaciones inter-sexos e intra-sexos, etcétera.” (p. 26).

La representación femenina en el ámbito audiovisual, en mayor medida en el cine de la década de los cuarenta y los cincuenta, ha sido objeto de estudio de investigadoras circunscritas en el ámbito de la Teoría Fílmica Feminista (Lema, 2003). Estudios como el de Claire Jhntson (1973) muestran que en el cine clásico la voz de la mujer –su discurso– se encuentra ausente o reprimida. Ello ocurre en función de la prevalencia y la dominación de un discurso invariablemente masculino. En otras palabras, en el cine clásico las mujeres no son ni las portavoces de la historia, ni pueden tener la palabra como ella y, mucho menos, pueden llegar a decidir sobre su imagen o aspecto ya que éstos últimos siguen la ideología del patriarcado (Jhntson, 1973).

Para entender el nacimiento de la corriente de la Teoría Fílmica Feminista se deben tomar en cuenta tres factores que lo propiciaron. Primero, los movimientos de liberación de las mujeres, cuyo máximo auge está comprendido en la década de los 70. Segundo, la aparición y difusión del cine independiente (en el cual la presencia femenina aumentó) o alternativo que «desafíe los supuestos básicos de la corriente cinematográfica dominante» (Mulvey, 1975:366). Y, como último factor a tener en cuenta, el análisis de la representación femenina y, sobre todo, de la ausencia de mujeres como personajes agentes de la acción. Otro factor que influye en el desarrollo de investigaciones de esta índole, como afirma Lema (2003), es la creación de los estudios sobre las mujeres.

La Teoría Feminista del Cine que, según Kuhn (1991:60) «constituye un campo de trabajo dentro de la esfera más amplia delineada por las relaciones entre

feminismo y cine», acepta la noción de representación como algo mediatizado, es decir, como parte de un imaginario social e ideológico. En ese sentido, entienden dicha representación como un desarrollo independiente de generación de significado que no tiene por qué estar relacionado con el mundo y la sociedad real. En dichas teorías se pueden percibir claras influencias de conceptos heredados de la semiótica, el estructuralismo o el psicoanálisis.

En el campo que concierne a esta teoría se considera que el medio cinematográfico contribuye «a la construcción de la diferencia sexual» (Lema, 2003:4). Por norma general, la crítica centralizada de la Teoría Fílmica Feminista va dirigida al modelo cinematográfico “masculinizado” clásico en el que la mujer está *condenada* a cumplir un rol pasivo y aboga por la creación de un cine diferente, con unas representaciones femeninas distintas y que rompan con lo anteriormente establecido.

Este cine podría tratarse del catalogado como *woman's film* (Cine de mujeres), que en palabras de Pam Cook se entiende como un género que «demanda una protagonista femenina central que es el sujeto activo del deseo en lugar de objeto del deseo masculino» (Cook, 1983:20). Sin embargo, a pesar de ser un tipo de cine dirigido a mujeres, el género es constantemente catalogado como un melodrama que constriñe a la protagonista femenina en el ámbito del hogar. En ese sentido, surgieron pequeños desafíos al *woman's film*. Un ejemplo de ello es *Los peligros de Paulina* (1914), un serial de ficción cuya protagonista decide dejar plantado a su prometido en el altar para ir a “vivir aventuras”. Bien es cierto que al final del capítulo era rescatada siempre por su enamorado, pero la instigadora del movimiento era la propia Paulina. La ficción se trata, por consecuente, de «un emotivo desafío a la asignación del rol hogareño típico del *woman's film*» (Plaza, 2010:40).

No obstante, la propuesta de cine alternativo que más encajaría dentro del marco de la Teoría Fílmica Feminista se trataría de, según lo descrito por Johnstson, que «un cine de mujeres no sólo debería interesarse en crear personajes femeninos positivos o enfocar los problemas de las mujeres, este

cine tiene que ir más allá, tiene que golpear a la conciencia» (Johntson, 1973:181).

Sin embargo, a medida que las mujeres conseguían logros en sus reivindicaciones y luchas sociales, en pos del reclamo a sus derechos y el logro de independencia en la vida real, el cine iba en dirección contraria. Así pues, las películas abandonaban ese pequeño auge *femenino* surgido en los años 40 con el *woman's film* y se encargaban de recordar que éste es un mundo de hombres (Haskell, 1975). En este sentido, se presentaba a la mujer como alguien capaz de aparcarse su vida profesional y social (alejándose así de la esfera pública a la que tanto le había costado llegar) a cambio de estar con su conyugue masculino. En general, se volvía a *encerrar* a las protagonistas femeninas dentro del ámbito del hogar y la familia.

Estas nuevas problemáticas son tratadas por teóricas de esta corriente feminista. Algunas como Laura Mulvey defienden el uso del psicoanálisis como herramienta para detectar el inconsciente de la sociedad patriarcal que estructura la forma fílmica (Mulvey, 1975) así como para «descifrar y decodificar imágenes de mujeres que enmascaran otros significados, sobre todo, el difícil discurso de sexualidad» (Colaizzi, 1995:66). Dentro de esta coyuntura, la mujer es «expuesta como objeto sexual, es el *leitmotiv* del espectáculo erótico: ella significa el deseo masculino, soporta su mirada y actúa para él» (Mulvey, 1975:370). Podemos deducir, entonces, que la mujer sería la imagen del deseo mientras que el hombre sería el portador de la mirada. De nuevo estamos ante el binomio entre *hacer* y *ser*: “el hombre hace; la mujer es”.

Las feministas han atacado tales razonamientos con motivo de la cosificación de las mujeres, así como razona Kuhn (1991:20), dichos argumentos «legitiman y constituyen el soporte social de una construcción ideológica que presenta a las mujeres como objetos, en particular como objetos de una evaluación basada en unos criterios de belleza y atractivo visibles y predefinidos socialmente». A lo sumo, y tal como sentencia Yvonne Rainer (Colaizzi, 1995:229) las mujeres estamos «rodeadas, atrapadas por

advertencias culturales y reales de que los cuerpos femeninos son campos de batalla para las frustraciones y las ambiciones de los hombres».

Se puede concluir sobre la Teoría Fílmica Feminista, que se trata de una crítica hacia los estereotipos femeninos hallados en el cine clásico (Lema, 2003). Además, después de este pequeño inciso, también podemos derivar que la investigación de esta teoría se constriñe en un análisis de contenido de las películas, habitualmente de la representación del papel de las mujeres dentro de las mismas.

2.2.3. Sistemas de evaluación: Test de Bechdel

Uno de los sistemas de evaluación para comprobar el grado de brecha de género existente en cualquier tipo de formato –ya sea audiovisual, escrito, etcétera– es el test de Bechdel.

A finales de la década de los 80, concretamente en el 1985, la historietista estadounidense Alison Bechdel publicó una serie cómica llamada *Dykes to Watch Out For* –*Unas bollos de cuidado*– donde mediante un álter ego reflejaba la complejidad existente entre las relaciones lésbicas y los estereotipos asociados a las mismas. En ese mismo año, y en una tira dentro de dicha serie, publicó *The Rule* –*La regla*– (Anexo 1, p. I) en la que se describían una serie de pilares básicos que, a su juicio, debían cumplir los largometrajes para una mínima y correcta representación femenina y no ser considerados machistas. Las tres reglas, de acuerdo con la tira de cómic de Alison Bechdel (1985), son:

- En el filme tienen que aparecer un mínimo de dos mujeres.
- Las mujeres que aparezcan tienen que hablar, en algún momento de la película, entre ellas.
- El tema de conversación debe ser algo aparte de hombres.

Estos pilares o reglas son lo que acabaron conociéndose como el Test de Bechdel y a ellos se les acabó sumando un requerimiento más, que los personajes femeninos tuvieran nombre en la película, es decir, que no fuera

«una conversación intrascendental con figurantes» (Puebla, Díaz-Maroto y Carrillo, 2013:144).

De las 254 películas emitidas el año 2014, recogidas y analizadas en el catálogo del portal online *Bechdel Test Movie List* (Consulta: 2015), 104 no pasan el test. Estos datos se traducen en casi un 41% del total de largometrajes. Actualmente, en consecuencia, más de un tercio de filmes producidos siguen promoviendo una incorrecta representación femenina.

2.2.4. El mito del amor romántico

El ideal de amor romántico que nos llega a través de nuestra cultura profiere un modelo que señala lo que realmente es estar enamorado, el tipo de sentimientos que se deben tener, el modo en el que tenerlos, cuándo tenerlos y con quién. Existen, pues, toda una serie de pautas que hay que seguir para determinar si se está –o no– enamorado de una persona. El problema de estos requerimientos, casi normativos e inquisitivos, es que fomentan una imagen idealizada del amor que dista mucho de ser real y que «en numerosas ocasiones dificulta el establecimiento de relaciones sanas y provoca la aceptación, normalización, justificación o tolerancia de comportamientos claramente abusivos y ofensivos» (Soleto, 2011:7).

Según el estudio *Coeducación y mitos del amor romántico* (2011), existen cuatro grandes ejes que describen este tipo de amor: «el amor todo lo puede, el amor verdadero es predestinado, el amor es lo más importante y requiere entrega total y el amor es posesión y exclusividad» (Soleto, 2011:7). A su vez, estos hiperónimos están compuestos de 19 falacias o creencias más sobre el amor que, a lo sumo, configuran un ideal que termina convirtiéndose en todo un factor de riesgo para el correcto equilibrio de poder en las parejas.

Este mismo estudio revelaba que hasta un 75% del total de chicas encuestadas estaban de acuerdo con la premisa que el amor es compatible con el maltrato bajo el lema de «quien bien te quiere te hará sufrir» (Soleto, 2011:8).

3. Metodología

3.1. Objetivos

3.1.1. General

El objetivo general de este trabajo es identificar la evolución del rol narrativo de los dos personajes femeninos principales en el relato de *La Bella Durmiente* en dos versiones fílmicas distintas separadas en el tiempo, a la luz de la teoría fílmica feminista. Bien es cierto que ambas películas difieren en cuanto a su tratamiento formal ya que la adaptación de 1959 es en dibujos animados y la de 2014 es con actores reales, aunque contiene un gran número de efectos especiales conseguidos en su mayoría durante la postproducción del filme. Sin embargo, como el presente análisis es eminentemente narrativo-argumental-discursivo, obviaremos el particular y específico tratamiento formal de sendas películas.

Personajes a analizar: Maléfica y Bella Durmiente en ambas versiones.

3.1.2. Específicos

Los objetivos específicos son los siguientes:

- Mostrar una descripción –tanto en su caracterización como en su carácter– de los personajes de la Bella Durmiente y Maléfica en ambas películas.
- Identificar las similitudes y/o diferencias existentes en la representación de ambos personajes –tanto en su caracterización como en su carácter– en las dos adaptaciones cinematográficas propuestas.
- Comparar el grado de actividad/pasividad que expresan ambos personajes en cada una de las películas.
- Observar las diferencias y/o similitudes existentes entre la representación de los personajes de Maléfica y la Bella Durmiente en ambas películas.
- Identificar el rol actante según el modelo de Greimas que desempeñan los personajes de Maléfica y la Bella Durmiente en ambas películas.
- Identificar el arquetipo según Vogler (2002) que desempeñan los personajes de Maléfica y la Bella Durmiente.

- Comparar el rol actante de los personajes femeninos con los de los dos principales personajes masculinos en ambas películas; el padre y el príncipe Felipe.
- Comparar el arquetipo de los personajes femeninos con los de los dos principales personajes masculinos en ambas películas; el padre y el príncipe Felipe.
- Observar si los personajes femeninos siguen creyendo, o no, en el estereotipo del amor romántico descrito en el marco teórico.
- Identificar si siguen siendo los personajes masculinos los motores de acción.
- Analizar el tipo de relación que establecen los personajes femeninos de la Bella Durmiente y Maléfica con sus homónimos masculinos.
- Analizar el tipo de relación que establecen los personajes femeninos de la Bella Durmiente y Maléfica con el resto de personajes femeninos.
- Identificar, en caso de darse, actos tanto verbales como físicos que expresen machismo o violencia de género.

3.2. Objeto de estudio

3.2.1. Objeto de estudio

El objeto de estudio del presente trabajo es analizar la evolución del rol dramático de los dos principales personajes femeninos de *La Bella Durmiente* y *Maléfica*, dentro del contenido narrativo del cuento popular *La bella durmiente* y sus transformaciones en las adaptaciones cinematográficas. Para ello, acudiremos a las narraciones literarias y primigenias del cuento y a sus adaptaciones cinematográficas.

3.2.2 Muestra seleccionada

Las versiones del clásico de *La Bella Durmiente*: *Sol, Luna y Talía* (1634) de Giambattista Basile, *La bella del bosque durmiente* (1697) de Charles Perrault y *La bella durmiente* escrita por Jacob y Wilhelm Grimm (1812). En este sentido, dichos relatos se mencionarán brevemente en el análisis a modo contextual, atendiendo siempre a la premisa que del texto literario tan sólo se analizará su contenido narrativo, es decir, el relato como información

significante.

Consideramos que estas versiones son las más significativas porque presentan una clara influencia en las películas de Walt Disney que describimos en adelante y que analizaremos, además de ser las adaptaciones literarias del cuento de *La Bella durmiente* más conocidas a nivel mundial.

Aparte de los relatos escritos, que servirán para contextualizar las diferencias en las respectivas adaptaciones, la muestra objeto de análisis está conformada por las películas *La Bella Durmiente* (1959) y *Maléfica* (2014), ambos filmes de la productora Walt Disney Pictures. Se han escogido ambas películas siguiendo criterios de popularidad, ya que se trata de las dos versiones cinematográficas del cuento –separadas temporalmente– con mayor recaudación: *Maléfica* superó los 600 millones de dólares en taquilla (758 millones de dólares) y *La Bella Durmiente* consiguió llegar a 51,9 millones de dólares, según datos del portal web IMDb (Consulta: 2015).

Así pues, el análisis comparará los personajes principales femeninos de ambas películas y, a su vez, hará también una comparación acerca de las diferencias entre ambas adaptaciones con los relatos escritos.

3.3. Preguntas de investigación e hipótesis

Las principales preguntas que surgen dado el objeto de estudio son las siguientes:

- ¿Existen diferencias entre su caracterización y su carácter? ¿Evolucionan?
- ¿En qué tipo de escenarios se mueven: público o privado?
- ¿Qué protagonismo desempeñan el personaje de la Bella Durmiente y de Maléfica? ¿Son protagonistas, antagonistas, secundarias...?
- ¿Ha cambiado el rol protagonista de ambas a lo largo de los años?
- ¿Qué personaje asume el protagonismo en términos narrativos en cada uno de los relatos elegidos?
- ¿Qué arquetipo las define en los dos filmes?
- ¿Qué rol actante ocupan ambos personajes en cada una de las adaptaciones?

- ¿Crean conflicto o lo solucionan?
- ¿Qué relación mantienen con los personajes masculinos? ¿Y con los femeninos?
- ¿Cómo se muestra el vínculo familiar?
- ¿Se dan relaciones sentimentales?
- ¿Crean en el mito del amor romántico?
- ¿La Bella Durmiente y Maléfica tienen la iniciativa con respecto a la toma de sus decisiones? ¿De qué tipo son y qué trascendencia tienen?
- ¿Se muestran o son independientes?
- ¿Son víctimas, en algún caso, de actos o comentarios machistas? ¿Cuál es su actitud al respecto?
- ¿Son víctimas de algún tipo de violencia de género? ¿Cuál es su actitud al respecto?
- ¿Qué diferencias hay entre el personaje de la Bella Durmiente y el de Maléfica en ambas adaptaciones?

Las hipótesis que se plantean en este trabajo, atendiendo a algunas de las preguntas de investigación propuestas, son las siguientes:

- El personaje de la Bella Durmiente continúa respondiendo al modelo de sumisión femenina en todos los relatos.
- La Bella Durmiente continúa siendo un personaje secundario en su propia historia.
- El personaje de Maléfica consigue redimirse y pasar de ser antagonista a protagonista, de oponente a sujeto (en términos de Greimas) y de sombra a heroína (en términos de Vogler).
- Maléfica es el único personaje femenino que consigue ocupar el rango de heroína de la historia.
- La Bella Durmiente sigue siendo el objeto actancial, en términos de Greimas.
- Existe una correlación entre el tipo de focalización del relato y su protagonismo narrativo.
- Los personajes masculinos del relato son los que hacen avanzar la acción.
- La Bella Durmiente sigue mostrando dependencia con respecto a los hombres.
- Las relaciones femeninas cambian en 2014, pasando del estereotipo de la

rivalidad entre mujeres a la amistad entre ellas.

- Maléfica es el único personaje capaz de tomar decisiones trascendentales.
- Atendiendo a criterios de contextuales, la independencia de la mujer en 1959 estaba mal vista y por ello cuando un personaje femenino la tenía estaba ligado a una connotación negativa siendo representado como el villano de la historia.
- Maléfica es el único personaje femenino que evoluciona en la readaptación de 2014 con respecto a la adaptación de 1959.
- La evolución del personaje de Maléfica está ligada a los avances y logros feministas que se han sucedido desde el 1959 al 2014.
- El largometraje de 2014 supera el test de Bechdel.

3.4. Criterio metodológico

3.4.1. Método

Este estudio pretende ajustarse a una metodología cualitativa, ya que la herramienta utilizada para interpretar el contenido es la observación y el análisis del mismo. Así pues, éste será un análisis cualitativo, derivado de los métodos de observación que son característica intrínseca de este tipo de metodología, de las películas citadas como muestra del trabajo.

Del mismo modo, la investigación cualitativa se centra en revelar el alcance y significado de las acciones de la sociedad o sus hechos (Simelio, 2011) y para ello utiliza, en mayor o menor medida, las herramientas citadas con anterioridad. Este tipo de metodología tiene, como nos indica su propio nombre, el objetivo de describir las cualidades que se dan en un fenómeno de estudio. A diferencia de la cuantitativa, no trata de medir en qué grado se dan ciertas características, sino entender el por qué de su aparición y recopilar tantas como sea posible. En una investigación cualitativa es necesario hacer referencia a un entendimiento en profundidad en lugar de la obtención de un dato exacto: el objetivo de la misma es conseguir comprender, de la forma más profunda posible, un determinado caso de estudio (Mendoza, 2006).

En base a los procesos descritos, se efectuará un análisis de contenido cualitativo que evaluará y comparará tanto la evolución del personaje de la

Bella Durmiente como el de Maléfica. Dicho análisis se ejecutará partiendo de las teorías descritas en el marco teórico, a saber: la teoría narrativa audiovisual y la teoría fílmica feminista.

3.4.2. Unidades de análisis

Así mismo, la presente investigación se efectuará siguiendo el modelo de unas categorías determinadas, aplicables al conjunto de la muestra (en algún caso específicas debido a la variación de soporte del relato) sobre las que extraerá sus pertinentes conclusiones y que se englobarán dentro de hiperónimos, ya que dicho modelo es el que se ha creído más conveniente a fin de observar la evolución de ambos personajes. Los grupos son: Caracterización, Carácter, Rol dramático, Interacción con otros personajes y Actitudes de género.

Siguiendo lo argumentado en el presente apartado, se procederá a detallar cada uno de los grupos, así como las categorías que contienen:

1. Caracterización

Parámetros	Categorías
Edad	Niña, Adolescente, Joven, Adulta, Madura, Anciana.
Aspecto físico. Debido a la naturaleza comparativa del presente análisis, se ha creído oportuno observar también si existen diferencias en su aspecto físico.	Complexión: musculada, gruesa o delgada. Cabello: longitud y color. Tez: maquillada o desmaquillada. Color de piel: blanca, morena o negra. Color de ojos. Dentro de esta categoría se pretende observar el ideal de belleza que primaba en la época, así como identificar si este perdura a lo largo de las distintas representaciones audiovisuales del cuento de <i>La Bella Durmiente</i> (por ejemplo, antaño el ideal de belleza lo configuraba una piel blanca como la nieve).
Apariencia. En aras de poder determinar un tipo de caracterización del personaje, hemos creído necesario poder determinar su apariencia, es decir, aquello que creemos	Alegre o Triste, Buena o Malvada, Simpática o Antipática, Clara u Oscura, Ingenua o Perspicaz, Benévola o Vengativa, Interesada o Desinteresada, Manipuladora o Manipulable, Dominante o Sumisa, Emotiva o Desafectiva, Valiente o Cobarde, Benigna o Cruel. Entendemos como apariencia el «aspecto o parecer exterior de alguien o algo», según el diccionario de la Real Academia Española (Consulta: 2015). En este sentido, se identificará la

que es basándonos en impresiones exteriores.	impresión exterior que confieren nuestros personajes para el espectador.
Vestimenta. Se cree oportuno hacer un análisis de la vestimenta en función de perfilar la caracterización del personaje.	Vestido, Falda, Traje o Pantalón. Escote: sugerente o recatado.
Origen. Entendemos necesario determinar su origen para discernir si éste es un elemento determinante en el carácter, la caracterización o el rol actante del personaje.	Humano, Ser mágico. En la trama del cuento popular de <i>La Bella Durmiente</i> coexisten distintos tipos de personajes: los humanos y los seres mágicos (hadas, trolls, etcétera).
Escenarios. El presente parámetro atiende a la voluntad de comparar el ámbito por el que se mueven los personajes	Privado, Público, Ambos. Teniendo en cuenta la época en la que se ambienta, esta categoría viene a referir si el personaje se circunscribe al ámbito privado (hogar) o si también participa del ámbito público (vida en palacio, tabernas, paseos por el bosque, etcétera, en este caso en particular).

2. Carácter

Parámetros	Categorías
Personalidad. En pos de poder ofrecer un mayor grado de exactitud con respecto a la definición del carácter del personaje, hemos creído oportuno estimar cuál es su tipo de personalidad.	Reformadora, Ayudadora, Triunfadora, Romántica, Investigadora, Leal, Entusiasta, Desafiadora, Pacificadora. Sistema basado en el eneagrama de la personalidad, un método de clasificación de la personalidad en nueve tipos distintos. Pasamos a describir brevemente qué consideramos como cada una de las tipologías: reformadora (racional, idealista y de sólidos principios), ayudadora (generosa, complaciente y preocupada por el resto), triunfadora (adaptable, sobresaliente, ambiciosa y preocupada por su imagen), romántica (sensible, reservada, dramática y

<p>Actitudes.</p> <p>Se ha escogido una variedad de actitudes que puedan ayudar a discernir el tipo de carácter del personaje a analizar y que además se comparten con el apartado de apariencia a fin de distinguir la caracterización y el carácter del personaje.</p> <p>Emociones básicas.</p> <p>Siguiendo con el criterio anterior, este parámetro se cree necesario para poder conformar cuál es el carácter del personaje.</p>	<p>temperamental), investigadora (cerebral, perceptiva e innovadora), leal (segura, responsable, desconfiada y nerviosa), entusiasta (activa, espontánea, versátil y divertida), desafiadora (poderosa, dominante, decidida y retadora), pacificadora (modesta, receptiva, sumida y tranquila).</p> <p>Alegre o Triste, Buena o Malvada, Simpática o Antipática, Clara u Oscura, Ingenua o Perspicaz, Benévola o Vengativa, Interesada o Desinteresada, Manipuladora o Manipulable, Dominante o Sumisa, Emotiva o Desafectiva, Valiente o Cobarde, Benigna o Cruel.</p> <p>Elementos determinantes de la personalidad, temperamento o carácter de un personaje son las actitudes que toma para desarrollarse o para hacer frente a un problema, relación, etc.</p> <p>Cólera: Enfado, Resentimiento, Ira, Irritabilidad o Violencia. Alegría. Miedo: Ansiedad, Desconfianza o Nerviosismo. Tristeza: Autocompasión, Desaliento o Desesperanza.</p> <p>A fin de poder determinar el carácter del personaje, se deben tratar sus emociones básicas y el estado en el que normalmente suele estar dicho personaje. En ese sentido, encontramos una división en cuatro grandes ejes que pueden complementarse entre sí e incluso variar a lo largo de la película: cólera, alegría, miedo y tristeza.</p>
--	---

3. Rol dramático

Parámetros	Categorías
<p>Arquetipos.</p> <p>De acuerdo con la teoría narrativa audiovisual propuesta en el Marco Teórico, precisamos necesario este parámetro para identificar qué tipo de rol dramático asume el personaje</p>	<p>Héroe, Mentor, Guardián del umbral, Herald, Figura cambiante, Sombra, Embaucador.</p> <p>Atendemos a la propuesta que redacta Vogler para cada uno de los arquetipos aquí descritos y ya comentados en el previo Marco Teórico.</p>

<p>Rol Actante.</p> <p>Atendiendo también a la teoría narrativa audiovisual, creemos necesario este parámetro para identificar qué tipo de rol dramático asume el personaje.</p>	<p>Sujeto, Objeto, Destinador, Destinatario, Ayudante, Oponente.</p> <p>Estas subcategorías se acogen a la definición de los actantes de Greimas, ya descrita en el apartado de Marco Teórico.</p>
<p>Protagonismo</p> <p>Siguiendo lo propuesto en los anteriores casos y según la teoría narrativa audiovisual precisamos necesario este parámetro para identificar qué tipo de rol dramático asume el personaje.</p>	<p>Principal, Secundario, Protagonista, Antagonista.</p> <p>Del mismo modo que los anteriores, las definiciones de cada una de las categorías citadas se encuentra explicada y detallada en el Marco Teórico de este estudio.</p>

4. Interacción entre personajes

Parámetros	Categorías
<p>Mujer – Hombre.</p> <p>A fin de identificar el tipo de relaciones que establece el personaje con su sexo opuesto.</p>	<p>Sumisión, Igualdad, Superioridad.</p> <p>La relación que se establece entre la mujer y el hombre, mediante sus actitudes, comentarios o actuaciones: de un lado encontramos la sumisión (ligada a la docilidad y la obediencia), del otro la igualdad (sin distinción de género) y por último la superioridad (considerándose por encima).</p>
<p>Mujer – Mujer.</p> <p>En pos de identificar el tipo de relaciones que establece el personaje con su mismo sexo.</p>	<p>Sumisión, Igualdad, Superioridad.</p> <p>La relación que se establece entre mujeres, mediante sus actitudes, comentarios o actuaciones del mismo modo que en el caso anterior.</p>
<p>Hija – Padre.</p> <p>Esta unidad o parámetro de análisis atiende a la necesidad de identificar el tipo de</p>	<p>Complicidad, Conflictiva</p> <p>Identificación de la relación entre hija y padre, atendiendo a criterios de complicidad o conflictividad entre ambos.</p>

relación paterno-filial entre el personaje y su padre.	
Hija – Madre. Esta unidad o parámetro de análisis atiende a la necesidad de identificar el tipo de relación paterno-filial entre el personaje y su madre.	Complicidad, Conflictiva. En el caso que nos compite, la relación no se aprecia como tal pues la Bella Durmiente es huérfana por parte de madre en 2014, pero sí recibe varias figuras maternas por lo que se analizará utilizando estas últimas (sus hadas madrinas y la propia Maléfica en la película más reciente).
Madre – Hija. Esta unidad o parámetro de análisis atiende a la necesidad de identificar el tipo de relación paterno-filial entre el personaje y su hija.	Complicidad, Conflictiva. Como en el apartado anterior, se analizará la complicidad o conflictividad de los personajes ya mencionados.
Relación Amorosa. A fin de mostrar la existencia o no de relaciones amorosas y poder identificar qué influencia tienen en la trama se cree oportuna la incorporación de este parámetro.	Se produce, No se produce. Identificación de si en pantalla se dan lugar a relaciones amorosas explícitas en las películas.

5. Actitudes de género

Parámetros	Categorías
Toma de decisiones. Parámetro necesario en el sentido de poder apreciar el grado de influencia en la trama del personaje.	Tipología: Amor o Personal. Trascendencia: Modificación de la trama, Modificación de la caracterización, Modificación del carácter. Motivación: Externa (Hombre o Mujer) o Interna (Consecuente, Impulso o Antojo). En el caso que el personaje analizado tome una decisión por propia voluntad, se identificará la tipología de la misma, la trascendencia y su motivación. En este último caso, además,

	se apreciará la diferenciación de externa o interna, ya que queremos apreciar si existen decisiones tomadas por personajes femeninos pero inducidas por personajes masculinos.
Independencia. Atendiendo a lo descrito en el apartado de la teoría fílmica feminista, se cree oportuno observar el grado de independencia de cada personaje.	Dependiente del hombre, No dependiente. Creencia en el mito del amor romántico. Entendemos como a alguien independiente, según el diccionario de la Real Academia Española (Consulta: 2015), aquel «que no tiene dependencia, que no depende de otro». Siguiendo estos parámetros, identificaremos si la mujer depende o no del hombre para poder realizar sus objetivos. Enlazando con este aspecto, también se observará si el personaje cree o no en el mito del amor romántico, basado en la idealización desmedida del mismo.
Machismo. Atendiendo a lo descrito en el apartado de la teoría fílmica feminista, se cree necesario observar si existe algún tipo de acto o comentario machista e identificar la actitud el personaje al respecto.	Tipología: Comentario o Acto. Actitud: positiva, negativa, evasiva. El presente trabajo entiende como machismo aquella actitud de prepotencia o superioridad de los varones respecto de las mujeres, tanto verbal como acciones de dicha índole. En este aspecto, la investigación pretende identificar si la actitud del personaje femenino es positiva (aprueba el comentario o acto machista), negativa (condena el comentario o acto machista) o evasiva (prefiere ignorar el comentario o acto machista).
Violencia de género. De nuevo, acudiendo a lo descrito en el apartado de la teoría fílmica feminista, pensamos que es necesario observar si existe algún tipo de violencia de género e identificar la actitud del personaje al respecto.	Tipología: Psicológica, Física o Sexual. Actitud: positiva, negativa, evasiva. Por violencia de género «se entiende todo acto de violencia basado en la pertenencia al sexo femenino que tenga o pueda tener como resultado un daño o sufrimiento físico, sexual o psicológico para la mujer, así como las amenazas de tales actos, la coacción o la privación arbitraria de la libertad, tanto si se producen en la vida pública como en la vida privada» (Asamblea General de las Naciones Unidas. Resolución 48/104, 20 de diciembre de 1993). Acorde con dicha definición, el trabajo distingue tres tipos de violencia: psicológica, física o sexual. De ellas, se dictaminará el tipo de actitud que toma al respecto (al igual que en el apartado anterior) el personaje femenino.

La herramienta que se ha creído más adecuada para identificar esta serie de parámetros y características es la tabla. Ésta, a su vez, hace una diferenciación

entre los dos largometrajes (de un lado *La Bella Durmiente* (1959) y del otro *Maléfica* (2014)). La elección de este tipo de formato viene dada a su facilidad tanto como para recoger como para ordenar los datos analizados de una forma visual y aclarativa para su posterior interpretación y presentación en formato textual en el apartado de Investigación de campo.

Tabla 1. Ejemplo de las fichas utilizadas para el análisis de los largometrajes

Ficha 1. Caracterización			
Personaje		La Bella Durmiente	
Parámetros	Categorías	1959	2014
Edad	Niña, Adolescente, Joven, Adulta, Madura, Anciana		
Aspecto físico	Complexión: musculada, gruesa o delgada		
	Cabello: longitud y color		
	Tez: maquillada o desmaquillada		
	Color de piel: blanca, morena o negra		
	Color de ojos		
Apariencia	Alegre o Triste, Buena o Malvada, Simpática o Antipática, Clara u Oscura, Ingenua o Perspicaz, Benévola o Vengativa, Interesada o Desinteresada, Manipuladora o Manipulable, Dominante o Sumisa, Emotiva o Desafectiva, Valiente o Cobarde, Benigna o Cruel		
Vestimenta	Vestido, falda, traje o pantalón		
	Escote: sugerente o recatado		
Origen	Humano, Ser mágico		
Escenarios	Privado, Público, Ambos		

Fuente: Elaboración propia a partir de los conceptos heredados de la teoría fílmica feminista y la teoría narrativa audiovisual, descritos en el Marco Teórico.

4. Investigación de campo

4.1. Precedentes

El presente apartado detallará, de forma breve, los precedentes que ha habido respecto al cuento popular de *La Bella Durmiente* sobre el que se basan las adaptaciones a analizar en la muestra escogida. En función de su importancia y relevancia se han escogido tres relatos: *Sol, luna y Talía* (Giambattista Basile), *La bella durmiente del bosque* (Charles Perrault) y *La bella durmiente* (Jacob y Wilhelm Grimm).

4.1.1. *Sol, luna y Talía* (Giambattista Basile)

Esta versión se encuentra dentro de el *Pentamerón*, escrito por el italiano Giambattista Basile en el 1634. En ella encontramos a un gran señor al que le nace una hija, a la que llamará Talía. Preocupado por el futuro de su pequeña, el padre llama a sabios y adivinos para que predigan el futuro de la infanta y le profetizan que correrá un gran mal a causa de una astilla de lino.

Aterrorizado por tal profecía, el padre de Talía prohíbe todo el lino pero en cuanto la joven crece se encuentra con una hilandera y, con mala suerte, se clava una astilla de lino bajo la uña y “cae muerta”. El padre, sin saber que su hija sólo estaba dormida, abandona el castillo y la deja allí, presa del dolor.

Años después un rey que estaba de cacería por la zona descubre el castillo donde Talía está dormida y se adentra en su interior. Al ver a la hermosa joven, el rey la lleva a la cama y allí yace con ella, consumando su amor. Una vez ha acabado, la deja donde la había encontrado y se marcha. Nueve meses después nacen dos niños, Luna y Sol, que al no poder amamentarse chupan tan fuerte del dedo de Talía que le extraen la astilla, devolviéndole la vida.

El rey regresa y, después de confesarle a Talía lo ocurrido se vuelven amigos. Sin embargo, es un hombre casado y su esposa descubre el secreto de sus amoríos extramatrimoniales y le ordena a su secretario que traigan a los niños

y que el cocinero se los sirva a su marido para comer. El hombre, apenado, los deja vivir y los reemplaza por carne de cordero. La cruel reina, más adelante, pide que Talía sea arrojada a la hoguera, pero el rey llega antes y descubre lo sucedido mandando lanzar a la hoguera a la reina y al secretario en lugar de Talía. El cocinero, por su parte, es recompensado.

4.1.2. La bella durmiente del bosque (Charles Perrault)

El francés Charles Perrault hizo una nueva versión del cuento popular en su libro *Los cuentos de mamá gansa* publicado por primera vez en 1697. En esta ocasión se nos presenta a un rey y una reina que no pueden tener hijos pero que finalmente dan a luz a una niña, cuyo nombre no se detalla. Los reyes hacen una fiesta en honor a la pequeña e invitan a siete hadas del reino, olvidándose de una más vieja a la que daban por muerta. Dicha hada, creyéndose despreciada, lanza una maldición a la niña: la princesa se pincharía la mano con un huso y moriría.

La última hada que quedaba por dar el don, matiza la maldición y dice que la princesa no moriría, sino que se quedaría dormida por cien años y sería despertada por un príncipe. El rey, no obstante, prohíbe las herramientas de hilado en el reino.

Cuando la princesa tiene 15 o 16 años encuentra a una hilandera y se pincha con el huso, quedándose profundamente dormida. El hada que menguó la maldición reaparece y sume a todo el palacio (excepto los reyes) en un profundo sueño y cubre las entradas de vegetación.

Un príncipe, pasado los cien años, llega al lugar estando de cacería. Sabedor de la historia de la Bella Durmiente, va en busca de la princesa y llega hasta ella, se arrodilla y está presente cuando despierta. De su amor nacen dos niños: Aurora y Día. El príncipe se casa con ella pero oculta a su madre –mitad ogra– la existencia de su mujer e hijos.

En cuanto el príncipe se convierte en rey, revela la verdad y hace que su familia se mude a palacio con él. La reina madre ordena al mayordomo que

cocine a sus dos nietos para ella. Éste, sin embargo, la engaña dándole de comer cordero. Después le pide que le sirva para comer a Talía y vuelve a engañarla dándole una cierva joven. No obstante, la reina madre descubre el engaño e inquiera que arrojen tanto a su nuera como a sus nietos a una olla repleta de víboras. Al llegar el rey y descubrir lo ocurrido, la reina madre se arroja a la olla y muere. El mayordomo y su mujer son recompensados.

4.1.3. La bella durmiente (Jacob y Wilhelm Grimm)

Casi doscientos años después de las versiones de Basile y Perrault, los hermanos Jacob y Wilhelm Grimm retoman el cuento popular y hacen su propia versión dentro del libro *Cuentos de la Infancia y el Hogar* escrito en 1812. El inicio es similar a la versión de Perrault, pues bebe mucho de ella.

Nos encontramos ante un rey y una reina que no consiguen tener hijos y un buen día, después de recibir la profecía de una rana, dan a luz a una preciosa niña. Los reyes celebran su nacimiento e invitan a doce hadas para que le otorguen dones a la princesa. Un hada a la que olvidaron invitar irrumpe y, presa del rencor, maldice a la princesa: se pinchará con un huso y morirá. Una de las hadas que aún no había otorgado su don atenúa esta maldición diciendo que la princesa tan sólo se quedará dormida cien años.

Transcurridos quince años desde aquel día, y aunque el rey había quemado todas las herramientas de hilado de su reino, la princesa se encuentra con una hilandera y se pincha el dedo con un huso. Al instante, todo el palacio – incluidos los reyes– queda dormido en un profundo sueño y recubiertos por una vegetación de espinos.

Un príncipe llega cerca del lugar y tras hablar con un anciano sobre la historia de la Bella Durmiente decide ir en busca de la princesa. La vegetación –que antes había acabado con la vida de muchos otros– se abre a su paso y consigue llegar hasta la joven. En cuanto la ve, queda embelesado por su aspecto y la besa, haciendo que ésta despierte de su profundo sueño y, por ende, también el resto del reino.

Ambos enamorados, después de hablar durante horas, deciden casarse y vivir juntos por siempre.

4.1.4. Similitudes entre los precedentes

Las tres versiones del clásico cuento de *La Bella Durmiente* parecen confluir en determinados aspectos. Los más importantes en relación al presente análisis son su eje –la rivalidad entre mujeres– y la falta de protagonismo de la Bella Durmiente, relegándola a un objeto más en la estructura dramática.

Atendiendo al primero y según un estudio realizado por el Instituto de la Mujer acerca de la representación de las relaciones existentes entre las protagonistas femeninas en *Tratamiento y representación de las Mujeres en las teleres series emitidas por las cadenas de televisión de ámbito nacional* (2007):

“Son habituales las desavenencias entre las mujeres por rivalidades profesionales y, sobre todo, personales. El motivo generalizado suelen ser los “celos” que se generan entre ellas y que suelen determinar enfrentamientos verbales e incluso físicos.” (p. 74).

Esta premisa de la rivalidad derivada de motivos personales y, sobre todo, atendiendo a los “celos” está muy presente en dos de las tres versiones del cuento clásico: *Sol, Luna y Talía* y *La bella durmiente del bosque*. En la primera versión observamos un conflicto en la relación esposa–amante por las atenciones del rey. La esposa siente celos de la amante debido a que ésta consigue enamorar a su marido, y es precisamente ese sentimiento de rivalidad o celos lo que la empuja a querer acabar con la vida de la joven y sus hijos. En el caso de la versión de Perrault, se repite el mismo patrón pero con la excepción que ahora se produce en la relación suegra–nuera. La madre del príncipe quiere tanto a su hijo que siente celos de su nuera y también toma la determinación de matarla junto a sus nietos.

La falta de protagonismo de la Bella Durmiente es el segundo ámbito en el que confluyen todas las versiones comentadas anteriormente. Desde Basile a los hermanos Grimm, el personaje de la Bella Durmiente no sólo no adquiere

ningún tipo de rol dramático de relevancia en la historia, sino que es relegada a un papel casi secundario pudiendo considerarse prácticamente, en términos de Rosa María Palencia (2009), como a una “chica trofeo”. En este sentido, la Bella Durmiente sería un objeto que el príncipe o el rey debería conseguir, ya que la narración y acción de la historia corre a manos de sus personajes masculinos. Palencia hace hincapié en esta premisa en *La representación del género en el cine infantil contemporáneo* (2009):

“La narración cobra sentido y recae en los deseos y acciones de un héroe masculino. Son las acciones de éste las que hacen avanzar la historia en universos homogéneos y eminentemente masculinos, donde los personajes femeninos cumplen roles que sólo responden a necesidades dramáticas puntuales o conforman un paisaje de fondo para la acción de los personajes masculinos” (p. 70-71).

Añadido al hecho de que la Bella Durmiente ni siquiera goce de voz y voto en su propia historia, en el cuento de Basile es víctima de una violación que tratan con la mayor naturalidad posible. El rey al verla dormida no tiene ningún reparo en llevársela a la cama y ella, al despertar, no sólo no condena dicho acto sino que termina yéndose a vivir con él. Coincidiendo con el libro *La representación de las mujeres en el cine y la televisión contemporáneos* (2010):

“Las representaciones divertidas y livianas de la violación muestran el punto de vista de los que siguen pensando que éste es un asunto de menor cuantía o que, en el fondo, a las mujeres no nos disgusta tanto como decimos” (p. 155).

Así pues y como anticipábamos, en todas las versiones nos encontramos con un personaje femenino sumiso y pasivo que únicamente fomenta la prepotencia masculina del resto de personajes de la historia. Además, la representación de las relaciones existentes entre las mujeres del relato se presenta como algo negativo puesto que en dos de las versiones nos encontramos ante el mito de la rivalidad entre mujeres.

4.2. Adaptaciones cinematográficas

Una vez destacado el argumento de las obras literarias de referencia acerca del clásico de *La Bella Durmiente*, se ha creído pertinente reseñar también el hilo argumental de las dos adaptaciones cinematográficas del cuento que competen nuestra muestra: *La Bella Durmiente* (1959) y *Maléfica* (2014). Todo ello a fin de detectar las principales diferencias existentes en la trama de ambas.

4.2.1. *La Bella durmiente*: Sinopsis

Partiendo, sobre todo, de las versiones de Perrault y los hermanos Grimm, la adaptación de Disney del clásico de *La Bella Durmiente* decide empezar a narrar la historia a partir de un gran acto: el bautizo de la princesa Aurora. Una ceremonia a la que asistió todo el reino a excepción de una única persona: la bruja Maléfica.

Maléfica aparece acompañada de su fiel cuervo y molesta por no haber recibido invitación alguna lanza una maldición contra la pequeña princesa a modo de venganza: la joven morirá al pincharse con el huso de una rueca el mismo día de su dieciseisavo cumpleaños. Una de las tres hadas invitadas al convite que aún no había entregado su don a Aurora intenta paliar la maldición matizando que la princesa no morirá sino que caerá en un sueño profundo del que sólo un beso de amor verdadero podrá despertarla.

El rey y la reina, temerosos, acceden a dejar que las tres hadas cuiden de su hija y la lleven a una cabaña en el bosque para mantenerla a salvo. Es allí donde las hadas, haciéndose pasar por sus tías, la renombran como Rosa para mantenerla oculta de Maléfica. La joven crece bella y amable hasta el día de su dieciseisavo cumpleaños, momento en que conoce al príncipe Felipe y se enamora perdidamente de él y más tarde se entera de su verdadero origen como princesa.

Al volver a palacio es engañada por Maléfica y se pincha con el huso de una rueca, cayendo profundamente dormida junto a todo su reino. Es entonces

cuando las hadas van en busca del príncipe Felipe a fin que éste rompa la maldición. El joven, tras atravesar un bosque de espino y matar a la bruja – convertida en dragón– besa a Aurora y no sólo ésta despierta sino que lo hace todo el reino también. Ambos se casan a posteriori, uniendo los reinos vecinos.

4.2.2. Maléfica: Sinopsis

Walt Disney decide lanzar una readaptación de la película de 1959 *La Bella Durmiente* en la que se narren los orígenes de la villana Maléfica. La historia presenta a una pequeña y alegre hada que vive en el mundo mágico. Un día conoce a un humano de su edad, Stefan y entre ellos surge el amor.

Años después el rey humano proclama que el súbdito que consiga matar a Maléfica será coronado como nuevo soberano. Stefan va en busca del hada para avisarla, pero en lugar de ello la droga, dejándola dormida e intenta matarla, pero al no poder hacerlo decide cortarle las alas.

Maléfica se siente traicionada y *violada* por lo que se vuelve sombría y rencorosa. Es entonces cuando conoce a su compañero el cuervo, al que a menudo transforma en humano y decide tomar partido contra las acciones del ahora rey Stefan. La oportunidad se le presenta años después con el nacimiento de la hija de éste. Maléfica se presenta en el castillo y maldice a la pequeña recién nacida alegando que se pinchará el dedo con el huso de una rueca a sus dieciséis años y será víctima de un sueño profundo del que sólo un beso de amor verdadero podrá despertar. Las hadas invitadas se ofrecen a ocultar y cuidar a la pequeña en una cabaña en el bosque. Maléfica las vigila de cerca y conforme Aurora crece se va encariñando de ella.

El día del dieciseisavo cumpleaños de la joven ésta conoce al príncipe Felipe y descubre el origen de su maldición, huyendo a pedir explicaciones a palacio donde su padre decide encerrarla en su alcoba. Algo que es en vano pues la joven termina pinchándose igual y cayendo dormida. Al descubrirlo, Maléfica corre en su ayuda llevando consigo a Felipe pero el beso del príncipe no la despierta. Es entonces cuando el hada la besa en la frente y ella abre los ojos.

Ambas intentan escapar del castillo pero el rey Stefan intenta matar a Maléfica. El hada convierte a su cuervo en un dragón y ambos pelean hasta que Aurora libera las alas del hada que su padre había estado reteniendo y éstas vuelven a su dueña original. La pelea se salda con la muerte de Stefan y la unión entre los mundos mágico y humano –con Aurora como nueva reina–.

4.2.3. Principales diferencias argumentales

Las adaptaciones de Walt Disney sobre el clásico de *La Bella Durmiente* incluyen varias secuencias narrativas que son comunes en ambas. No obstante, entre éstas versiones encontramos una serie de disparidades que pasaremos a abordar –de forma breve y concisa– en la presente tabla.

Tabla 2. Principales diferencias argumentales

	<i>La Bella Durmiente</i> (1959)	<i>Maléfica</i> (2014)
Principales diferencias argumentales	Maléfica es una bruja que vive en el mundo humano.	Existen dos mundos en guerra: el mágico y el humano. Maléfica es un hada que vive en el mundo mágico.
	La bruja maldice a Aurora por despecho al no haber sido invitada a su bautizo.	El rey Stefan y Maléfica fueron amantes El hada maldice a Aurora por venganza al haber sido traicionada por el rey Stefan.
	El hada buena hace que la princesa no muera sino que permanezca dormida hasta que un beso de amor verdadero la despierte.	Maléfica ya dice en su maldición que Aurora no morirá, sólo dormirá hasta que un beso de amor verdadero la despierte.
	Aurora pasa a llamarse Rosa estando al cuidado de las hadas (sus “tías”).	Aurora sigue siendo Aurora aún al cuidado de las hadas (sus “tías”).
	Maléfica no encuentra a Aurora hasta su dieciseisavo cumpleaños.	Maléfica ve crecer a Aurora e incluso interacciona con ella.
	Aurora se enamora del príncipe Felipe nada más verle.	Aurora siente atracción por el príncipe Felipe nada más verle.
	Al conocer la maldición, Aurora es llevada a palacio por sus tías.	Al conocer la maldición, Aurora decide huir por su propia cuenta a palacio.

El príncipe va a palacio a despertar a la princesa, huyendo de Maléfica.	Maléfica conduce al príncipe a palacio para despertar a la princesa.
Felipe consigue atravesar un bosque de espino.	Maléfica atraviesa un bosque de espino hecho con hierro.
El príncipe mata a Maléfica – transformada en un dragón– con ayuda de las hadas.	El cuervo de Maléfica es transformado en un dragón para protegerla de Stefan.
Felipe despierta a Aurora con un beso.	Tras el intento fallido del príncipe, Maléfica despierta a Aurora con un beso.
El rey Stéfano sigue vivo.	El rey Stefan muere después de la pelea con Maléfica.
Felipe y Aurora se casan, uniendo sus reinos.	
Maléfica muere siendo aún la villana de la historia.	El mundo mágico y el humano se unen con Aurora como su soberana. Maléfica vive y se redime, dejando de ser la villana de la historia.

Fuente: Elaboración propia a partir de los datos analizados en las películas *La Bella Durmiente* (1959) y *Maléfica* (2014).

4.3. Contexto político, económico y social

Así como hemos estimado importante reseñar los precedentes literarios a las del clásico de *La Bella Durmiente*, creemos oportuno describir de forma breve el contexto político, histórico y social existente en cada una de las épocas en que se llevaron a cabo sus adaptaciones cinematográficas, ya que éstas no sólo se han dado en distinto medio sino también en los distintitos contextos mencionados. Atendiendo a la diferencia temporal hallada entre la película *La Bella durmiente*, del año 1959, y *Maléfica*, del año 2014, y sus consecuentes mejoras con respecto a la igualdad de género circunscritas al ámbito de los países occidentales, este apartado se revela como absolutamente necesario para poder entender los cambios –o no– en la definición de los personajes a analizar. Estos cambios precisamente son los que, en gran parte, explican la

evolución argumental, así como de los personajes analizados, de las películas que componen la muestra del presente trabajo.

4.3.1. La Bella durmiente (1959)

Durante la década de 1950, la URSS, que antaño había sido aliada de los Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial, se convierte en el principal objetivo de estos últimos, dando lugar al periodo conocido como la Guerra Fría. En esta misma década, se inició una carrera armamentista entre los dos países que estaban por encima en los dos bloques en los que quedó dividido el mundo: capitalistas –Estados Unidos– y comunistas –URSS– (Lozano, 2007).

Estados Unidos vivió una revolución cultural impulsada por el vertiginoso crecimiento industrial, que acarreó el fenómeno que hoy en día conocemos como consumismo y que en adelante tuvo un papel primordial en la transmisión de los estereotipos femeninos. En Estados Unidos, en especial, surgió un nuevo modelo de vida consistente en obtener el mayor bienestar posible para uno mismo: *american way of life*.

El consumismo fue, en parte, fruto del aumento de los medios de comunicación y de la creciente publicidad. Esta última generó en la sociedad un deseo de cambio constante, de intentar emular los ideales de familia y hogar que se vendían en los anuncios publicitarios (Bryson, 2002). En este aspecto, y como se aprecia en el inicio del apartado, el papel de las mujeres también se moldeó mediante la publicidad y el consumo masivo y se circunscribió a los dos ideales que se vendían: familia y hogar.

Mientras que la mujer americana de la década de los 40 había podido acceder a puestos de trabajo –en mayor medida debido a la Segunda Guerra Mundial y al hecho de que la mayoría de hombres que podían ocupar los puestos de empleo estuvieran batallando– en los 50 se da un cambio social que propicia la recuperación de los tradicionales roles de género. Tal como se muestra en el documental *The life and Times of Rosie The Riveter* (Field, USA 1980) muchas de las mujeres que habían conseguido puestos de trabajo en aquellos tiempos

de guerra los abandonan a la vuelta de sus maridos, en aras de perseguir el ideal de mujer americana: buena madre y esposa.

Las mujeres que no deseaban limitarse a las tareas del hogar eran vistas como algo extraño y anormal, prácticamente el resto de la población femenina se avergonzaba de ellas. Es decir, que una mujer escogiera el camino de realización personal y profesional antes que el de una vida dedicada al matrimonio y a la familia era algo inaudito y mal visto.

En nuestro país esa ideología patriarcal se enraizó más si cabe a partir de la década de los 40. En los 50 España si bien había conseguido emerger de la penuria posterior a la guerra, abrazaba y practicaba los postulados patriarcales bendecidos desde las instituciones fruto de una dictadura que hacía del nacional catolicismo su bandera ideológica.

El rol que las mujeres debían cumplir no sólo se circunscribía en el hecho que debía ser una excelente ama de casa, sino que debía acatar con diligencia absolutamente todo lo que su marido le decía. En este aspecto, las mujeres no tenían ni voz ni voto en la toma de decisiones del hogar e, incluso, de la educación de sus hijos. La dependencia con respecto al varón era elevada, pues la inmensa mayoría de mujeres no poseían carnet de conducir y debían esperar pacientemente que llegara su marido a casa para poder ir a cualquier sitio e incluso de compras.

Este aspecto, además, va unido a una determinada actitud que la buena esposa debía cumplir: la mujer debía sonreír siempre y estar feliz de cara a su marido haciendo todo tipo de tareas del hogar y mostrándose satisfecha y bendecida por el tipo de vida que llevaba.

La prominencia de estos roles surgió debido al problema de la interiorización del sexismo por parte de las propias mujeres durante la década de los 50. Gran parte de ellas no se sentían inferiores a sus maridos sino que argumentaban e intentaban justificar su inferioridad diciendo que sus roles eran distintos. Es decir, veían con algo normal que ellas tuvieran que quedarse cuidando del

hogar mientras su marido trabajaba y que cuando éste llegara la actitud que deberían mostrarle fuera la de una mujer sumisa y servicial a la espera de acatar sus designios.

Estos postulados en España eran promovidos desde instancias ideológicas afines al régimen como la Sección Femenina de la Falange Española.

Este rol de mujer como ama de casa, sumisa y oprimida por el hombre menguó a medida que las mujeres se reincorporaron en el mundo laboral y accedieron a los estudios universitarios. Algo que, no obstante, fue en su mayoría fruto de las acciones sociales y las luchas feministas constantes, a partir de la década de los 60's, lo que se conoce como la Segunda Ola del Feminismo, que intentaron acabar, entre otras cosas, con el modelo de inferioridad y dependencia femenina con respecto de su marido y reivindicaban la igualdad.

Desde entonces y hasta la actualidad, las luchas feministas promovieron una serie de cambios que afectaron política, legal, económica e institucionalmente y tuvieron una gran importancia para la sociedad occidental. Algunos de los logros que se consiguieron, ordenados por año de obtención en el marco legal español, fueron: la igualdad salarial (1966), campañas de sensibilidad y concienciación del uso de los anticonceptivos (1975), la igualdad para acceder a puestos directivos (2007), los derechos sexuales y reproductivos (2008), etcétera, que vinieron a sumarse al conseguidos previamente por la Primera Ola del Feminismo o Movimiento Sufragista: el sufragio femenino (1931), el derecho al divorcio (1931), el derecho al aborto (1937).

4.3.2. Maléfica (2014)

En la actualidad nos encontramos en mitad de un periodo de constantes cambios: a nivel económico hallamos una transformación del tipo de producción, a nivel político una decepción generalizada con los gobernantes al tiempo que surgen nuevos movimientos civiles que reivindican mayor democracia.

La preocupante situación económica que desde el 2008 impera a nivel mundial ha derivado en una preponderante necesidad de encontrar soluciones que palien sus efectos. Sin embargo, dichas soluciones plantean un dilema de primer orden al contraponerse unas con otras.

El papel de la mujeres a lo largo del desarrollo de este siglo XXI ha multiplicado los roles que éstas deben cumplir, pero no ha menguado sus exigencias. Las mujeres, actualmente, deben ser buenas madres, buenas trabajadoras, buenas amas de casa y no olvidar nunca su condición como mujer. En este aspecto, pasaremos a detallar cada uno de ellos con mayor precisión.

Las mujeres, como profesionales trabajadoras, deben cumplir con su trabajo a la perfección y aún hoy sufren discriminaciones por cuestiones de género. Según el estudio *Mujeres y hombres en España* publicado por el Instituto Nacional de Estadística en 2010, nos encontramos con una tasa de empleo juvenil del 11% entre el sector masculino y del 6,7% en el femenino.

Con frecuencia son las mujeres quienes están al cuidado de sus hijos: les preparan la comida, les llevan al colegio, a las actividades extraescolares, etcétera. Un hecho que, lamentablemente, muchas veces entorpece su vida laboral al ser víctimas de despido “por causas económicas” al estar embarazadas, siendo el embarazo –en consecuencia– la principal causa de despido para las mujeres entre 18 y 25 años según el estudio *Mobbing Maternal* (2008) realizado por la Fundación Madrina.

Ligando con su papel en el hogar, atendemos a su rol como ama de casa. Las mujeres, por norma general suelen ser las encargadas de administrar las tareas domésticas y supervisarlas. La mayoría de los hombres, por el contrario, no tiene ningún lazo que le vincule a este tipo de actividades. Pese a ello, todo sea dicho, cada vez más se intenta cambiar esta situación y la incorporación del hombre dentro de la dinámica del hogar es paulatina pero constante.

Finalmente, encontramos que las mujeres son víctimas de los ideales de belleza y de los corpiños de la moda. Una mujer, ante todo, ha de estar

siempre bien arreglada, parecer preciosa a ojos de los hombres, cuidar su físico y dedicar un esfuerzo ingente a conseguir estas metas. Cumplir con estas expectativas se ha vuelto toda una necesidad, pues en la sociedad en la que vivimos la apariencia es algo primordial tanto en mujeres como, últimamente, en hombres.

Pese que la existencia de semejantes restricciones sigue siendo una realidad, los movimientos feministas han conseguido avanzar en materia de igualdad de género a lo largo de estos años. En la mayoría de los países desarrollados existe una igualdad formal o legal en cuanto al acceso de las mujeres a la universidad, al trabajo, a la independencia económica, al divorcio, al aborto, etcétera.

Con todo, y a pesar de haber logrado la igualdad formal y legal, aún encontramos una falta grave de paridad en el acceso de las mujeres a los puestos directivos, tanto políticos como empresariales. La realidad sigue mostrando que todavía hay mucho por hacer pues éstas siguen reflejándose en un porcentaje menor a sus homónimos masculinos. Según datos del estudio de la Secretaría de Igualdad del Departamento de la Mujer de la UGT, *Las mujeres en el mundo del trabajo y la economía* (2014) en la Unión Europea «las mujeres alcanzan tan solo un 12% entre los directivos de las empresas principales que cotizan en bolsa y solamente un 3% de los puestos de dirección de más alto nivel están ocupados por mujeres» (UGT, 2014:6).

4.4. Punto de vista

Atendiendo a que el punto de vista según el que se narran las distintas películas es diferente, se cree oportuno identificar el tipo pertinente a cada filme. Ello viene dado, entre otros motivos, para señalar si existe o no algún tipo de vinculación con los posibles cambios o evoluciones en la trama de ambas películas.

4.4.1. *La Bella durmiente* (1959)

Desde un punto de vista narrativo, encontramos que en 1959 la historia se cuenta mediante un narrador omnisciente. De hecho, los primeros minutos del filme muestran un libro abierto y la voz de un lector dispuesto a explicarnos la historia desde un punto de vista externo y conociendo todo lo que se puede saber con respecto de los personajes.

Un hecho que nos lleva al siguiente punto, la focalización. Atendiendo a los términos propuestos por Genette (1972), identificamos un tipo de focalización cero, ya que el narrador parece ser consciente de todo lo que rodea a los personajes de la historia, incluso sus sentimientos.

Partiendo de esta premisa y de acuerdo con las teorías de Gaudreault y Jost (1995), la ocularización del relato también sería la cero, ya que en ningún momento los planos parecen atribuibles a ningún personaje del filme, sino que se trata de una cámara que captura, de forma genérica, la acción. Con respecto a la auricularización, entendemos que se trata de una auricularización interna secundaria debido a que el sonido no llega al espectador filtrado por el oído del personaje, sino por el montaje y la combinación de imágenes efectuadas en la producción del largometraje.

4.4.2. *Maléfica* (2014)

En el filme de 2014, *Maléfica*, partiendo de un punto de vista narrativo encontramos la primera diferencia con respecto a la adaptación primogénita de Disney: tenemos una narradora autodiegética ya que es uno de los personajes secundarios de la película quien nos cuenta los hechos.

Aurora es la encargada de la narración, tal como ella misma introduce al final del filme: “Lo sé bien, pues yo era aquella a la que llamaban la Bella Durmiente” (*Maléfica*, 2014:1h27’23”). Sin embargo, la narradora parece conocer también el mundo interno de los protagonistas y ello se manifiesta en distintas ocasiones. Una de ellas cuando expresa lo que sintió Maléfica al ver cómo Stefan lanza su único bien material –un anillo de metal– por ella. En este sentido, encontramos una alternancia entre el narrador testigo y el omnisciente.

En el ámbito de la focalización existe también una diferencia con respecto al 1959. En *Maléfica* la focalización del relato es interna variable. Pese a ello, cabe destacar que el foco del relato recae en mayor medida sobre la villana que da nombre al filme, Maléfica. No obstante, se ha decidido identificar como variable puesto que también se muestra el declive del rey Stefan (el verdadero antagonista de la película) y su creciente locura.

Con respecto a la ocularización es presente el mismo modelo que en el caso anterior: la ocularización cero. De nuevo nos encontramos ante planos que no se identifican con la mirada del personaje o por aquello que algún personaje miraba. La auricularización también comparte el mismo tipo que en 1959, siendo una auricularización interna secundaria.

4.5. La Bella Durmiente

Una vez matizados todos estos puntos en relación al cuento clásico y sus adaptaciones cinematográficas, pasaremos a emprender el análisis de los personajes femeninos escogidos en nuestra muestra: La Bella Durmiente y Maléfica. Dicho análisis partirá de las categorías mencionadas en la metodología del presente trabajo a fin de poder crear un perfil idóneo de personaje. Empezaremos, pues, por la Bella Durmiente.

4.5.1. Caracterización

La Bella Durmiente es la princesa del cuento homónimo y de las dos adaptaciones que competen el presente análisis, aquella a la que sus padres decidieron llamar Aurora. Este nombre cambia en la versión cinematográfica del 1959 debido a que sus hadas madrinas en un momento del filme deciden renombrarla como Rosa, a fin de ocultarla y protegerla del mal.

Como hija del rey Stéfano y la reina Leah (en 1959) es una humana y pertenece al mundo de los humanos. Como tal, Aurora se mueve tanto en escenarios privados (la cabaña del bosque), como en públicos (paseos por el

bosque). Además, consigue obtener una posición de relevancia dentro de la sociedad al convertirse en reina. Cabe destacar que su origen humano no le conlleva ningún tipo de estigma en este largometraje.

La edad de la joven varía a lo largo de la película. En este sentido, vemos que pasa por distintas fases de la vida: al inicio de los filmes es un infante y a lo largo de estos crece hasta convertirse en una adolescente de 16 años. La evolución del crecimiento de Aurora, sin embargo, no se muestra.

Una evolución que también acarrea su consecuente desarrollo físico. En la primera versión nos encontramos ante una joven de complexión delgada, ágil y alta. Un cuerpo que parece estar demasiado desarrollado para una adolescente de dieciséis años, ya que la impresión de madurez y su exuberante feminidad no son propias de una joven de esas edades.

Figura 1. La princesa Aurora vestida de campesina (1959)



Fuente: *La Bella Durmiente* (1959:25'10")

El tono de su piel es pálido y sus ojos tienen el iris azulado. Además, su tez está levemente maquillada. En este aspecto recogemos la idea del párrafo anterior sobre la exuberante feminidad que parece derrochar el personaje.

Aurora tiene una larga cabellera rubia ondulada que siempre luce con el mismo tipo de peinado variando únicamente en su adorno: una diadema o la corona de princesa.

En cuanto a su vestimenta, la joven lleva siempre vestidos. Existe, no obstante, una distinción entre los modelos: primero podemos verla con ropajes humildes, de campesina y a posteriori, llegando al desenlace de la trama, viste vestidos mucho más elegantes. Existe, asimismo, una diferencia entre la diversidad de escotes de las distintas piezas que lleva la princesa. En general suele ser recatado exceptuando el del último vestido que podemos ver en el desenlace del filme.

La princesa es una joven, en apariencia, alegre. Quizás porque éste fuera uno de los tres regalos que le otorgaron las hadas. Otras de sus características observables a simple vista son su bondad, simpatía, ingenuidad, benevolencia, sumisión y emotividad.

Con respecto a la versión de 2014, Aurora es hija del rey Stefan y la reina (ya que en ningún momento conocemos su nombre). La primera diferencia, pues, es el cambio de nombre de su padre y el desconocimiento del nombre de su madre. Al igual que en el caso anterior, es una humana y pertenece al mundo de los humanos. Sin embargo, su origen sí conlleva cierto estigma en este filme pues es precisamente su característica de humana e hija de Stefan lo que impulsa a Maléfica a tomarla como víctima en su cruzada por vengarse del rey.

Los escenarios por los que podemos observarla son idénticos a la versión anterior, ya que la princesa se mueve tanto en escenarios privados como públicos. Además, en 2014 Aurora consigue obtener una posición de mayor relevancia en la sociedad convirtiéndose en soberana tanto del reino mágico como del humano.

En cuanto al crecimiento físico de su personaje, y a diferencia de 1959, en 2014 podemos apreciar cómo va desarrollándose –pasando de la niñez a la juventud– y cómo es su vida al cuidado de sus hadas madrinas, así como el vínculo que va estableciendo desde pequeña con Maléfica –algo que será crucial para el desarrollo de la trama y que detallaremos a posteriori–.

Otra de las disparidades con respecto a la adaptación anterior es que en 2014 adecuaron su aspecto físico a su edad. Es decir, la joven princesa aparenta lo que debe ser: una adolescente de dieciséis años. Siguiendo con su aspecto, observamos que tiene una larga cabellera rubia ondulada y que, además, obtiene distintos cambios de peinado: semi-recogidos con trenzas, pelo suelto, etcétera.

Figura 2. La princesa Aurora vestida de campesina (2014)



Fuente: *Maléfica* (2014:1h00'58")

Su tez comparte las características de 1959. Cabe matizar, no obstante, que en este filme se ha optado por la escasez de maquillaje o su disimulo, apostando por dotar a su personaje de un aspecto mucho más juvenil e incluso algo infantil.

La vestimenta de la princesa también sigue los patrones de la adaptación anterior con la única diferencia que en 2014 el tipo de escote de sus vestidos es siempre recatado.

Al igual que en la vestimenta, la apariencia alegre de Aurora también es una copia exacta de 1959. Incluso los dones que le confieren las hadas madrinas son equivalentes: “princesita, mi don especial para ti será la belleza” (*La Bella Durmiente*, 1959:5'54”); “dulce Aurora, mi regalo es el don de la belleza” (*Maléfica*, 2014:28'13”). En general, podríamos decir que Aurora es la perfecta representación de la felicidad en persona, una felicidad ingenua e ignorante del mal existente en el mundo.

4.5.2. Carácter

La princesa Aurora, tal como se anunciaba con su apariencia, es el símbolo de la felicidad ingenua, así como de la bondad. En este aspecto, la joven se presenta con una personalidad pacificadora en 1959. Recordamos que entendemos como tal aquellas personas de buena naturaleza, fáciles de tratar y dispuestas a seguir la corriente a otros para mantener la paz. El principal problema de este tipo de personalidad es su exceso de pasividad, algo que en Aurora se percibe perfectamente.

La actitud de la joven es un claro reflejo de su apariencia, los patrones de alegría, bondad, simpatía, ingenuidad, benevolencia, sumisión y emotividad están presentes a lo largo del filme.

En el terreno de las emociones básicas que muestra el personaje se encuentran apreciaciones distintas. Aurora goza de una alegría sin igual y no duda en sonreír siempre que puede y tratar con amabilidad a todos quienes la rodean. Sin embargo, hay un momento de tristeza en el filme que acaba momentáneamente con esa felicidad.

La versión de 1959 presenta a una princesa triste al conocer su verdadero origen y saber que ha de casarse por conveniencia, pues ello supone la pérdida de su amado (el apuesto príncipe al que conoció ese mismo día). Con todo, este conocimiento no hace que nuestro personaje cambie en su forma de ser o adopte otro comportamiento, pues acepta sin objeción alguna la orden impuesta por su padre, el rey Stéfano.

En ningún momento Aurora llega a sentir cólera o enfado, simplemente se resigna ante el destino que le ha tocado y no opone ningún tipo de resistencia.

En la versión de 2014 la princesa comparte –prácticamente sin diferencia alguna– las características ya argumentadas: es una joven de personalidad pacificadora y excesivamente pasiva. Existe, no obstante, una diferencia apreciable en la readaptación más reciente y es que Aurora también muestra

signos de valentía al no dudar en enfrentarse contra su padre, el rey Stefan, para ayudar a Maléfica.

Siguiendo el patrón anterior, observamos que la alegría de Aurora también se ve ensombrecida en un momento concreto de la trama. Sin embargo, y a diferencia de 1959, la tristeza embarga a la princesa cuando comprende que es víctima de una maldición y que la persona que creía su cuidadora, Maléfica, es precisamente su verdugo. Un sentimiento que la empuja a tomar ciertas decisiones que detallaremos más adelante en el apartado de actitudes de género.

Como en 1959, Aurora no experimenta en ningún momento sentimientos de ira o rabia, ni tan siquiera cuando se siente traicionada por Maléfica y sus “tías” – las hadas madrinas—. Sin embargo, en 2014 sí presenta una pequeña voluntad de resistencia con respecto a su destino.

Podemos concluir, atendiendo a los aspectos analizados, que su personaje no experimenta ningún tipo de negatividad o violencia (enfado, resentimiento, ira, irritabilidad...) exceptuando el momento de tristeza ya argumentado.

4.5.3. Rol dramático

Atendiendo al nivel de protagonismo que percibimos en Aurora, su clasificación variaría según el filme. Teniendo en cuenta este factor, podríamos clasificarla como a un personaje secundario. Este hecho, a priori, contrasta con la película que precisamente lleva por nombre *La Bella Durmiente* (1959).

Aurora es la víctima de la maldición de Maléfica y amante del príncipe Felipe, el verdadero motor de acción en esta versión. Es precisamente por este aspecto que podríamos considerar que comparte dos roles actanciales: de un lado es la destinataria de la maldición de la villana del cuento y, del otro, es el objeto de deseo del príncipe.

En este aspecto, encontramos que la princesa mantiene su rol actancial con respecto a las adaptaciones literarias a las que hacíamos mención en este análisis.

En términos de arquetipos debidos a Vogler (2002), encontramos el de Aurora es coincidente con el Herald. Esta función, algo sutil, es presente en la princesa. Aurora es la motivación del héroe para que progrese dentro de la trama y se produzca su evolución como personaje. Un ejemplo de ello los encontramos en la ardua pelea que enfrenta a Felipe y Maléfica en a fin de que este pueda salvar a la Bella Durmiente de su sueño eterno, después de haber pasado por un bosque de espinos y matado a un dragón. Un viaje, primero interno y después externo.

En el caso del filme de 2014, *Maléfica*, no es de extrañar que la princesa ocupe un nivel de protagonismo equiparable al de personaje secundario, ya que la película principalmente narra las desventuras de la “villana” del cuento.

Respecto a su rol actancial, en 2014 se comparte el mismo patrón que en la adaptación anterior, siendo Aurora tanto destinataria como objeto. Con todo, debemos destacar que en este filme la princesa no sólo es el objeto que Felipe quiere conseguir, sino que también entra en esa dinámica Maléfica. El hada parte en su peculiar cruzada para intentar conseguir salvar a la joven princesa de la maldición que ella misma le había lanzado.

La función de Herald, dentro de la dinámica de arquetipos de Vogler (2002), es del todo clarificadora en la readaptación de 2014, ya que es Aurora quien hace que la heroína (Maléfica) de la película evolucione. Es decir, la princesa es quien hace posible que el personaje de la villana del cuento vuelva a sentir emociones, a confiar y querer a alguien. Aurora es quien empuja a Maléfica a cambiar, culminando dicha evolución con el momento de salvación de la princesa.

4.5.4. Interacción entre personajes

Los distintos tipos de interacciones que Aurora tiene con el resto de los personajes de las películas son de lo más variado. Su predisposición a la sumisión, de un lado, ya magnifica cualquier tipo de actuación obediente con respecto a otros personajes “de mayor rango” dentro de la historia.

En este sentido, observamos una predisposición a la sumisión frente a personajes masculinos en 1959. Aurora se rinde, a primera vista, a los encantos y designios del príncipe Felipe.

En las conversaciones entre mujeres (las principales las encontramos con sus tías/hadas madrinas) la princesa presenta una relación de igual a igual, aunque con matices. La pasividad de su carácter hace que sea obediente a las órdenes que estos personajes le dan, sin cuestionarlas en absoluto. Un ejemplo lo encontramos con los designios que sus tías le confiesan acerca de cómo debe abandonar su “amor verdadero” y casarse por conveniencia con un hombre que no conoce. Aurora acata la orden, pese a entristecerse por ello, sin ningún tipo de impedimento:

“–Esta noche te devolveremos a tu padre, el rey Stéfano.

–Pero tengo que estar aquí, él va a venir esta noche. Le prometí que nos veríamos.

–Lo siento pequeña, pero no debes volver a ver a ese joven” (*La Bella Durmiente*, 1959:37’44”-37’56”).

Es por ello que podríamos considerar la relación que profesa la princesa hacia otros personajes de su mismo sexo como un tipo de *pseudosumisión*.

El tópico de la rivalidad entre mujeres, visto en los precedentes citados al inicio de este análisis, no está tan presente en el filme. El único vestigio de él que podríamos considerar como tal es la rabia que le profesa Maléfica hacia Aurora, fruto de su despecho por no haber sido invitada al evento de su bautizo. La villana de 1959 intenta que su maldición se cumpla, por todos los medios posibles, a lo largo de todo el filme.

En el ámbito familiar, observamos que cuando Aurora regresa al castillo y se encuentra con sus dos padres, el rey Stéfano y la reina Leah parece tener una relación de lo más cómplice con ellos pese a no haberlos visto nunca antes. Las interacciones con sus tías, a quienes podríamos considerar como la figura materna más fuerte en la historia, también muestran una complicidad, cariño y amor insólitos. Bien parece que Aurora no sea capaz, como se articulaba en el anterior apartado respecto a su carácter, de tener sentimientos negativos hacia alguien.

Finalmente, debemos destacar que se produce una relación amorosa entre la princesa Aurora y el príncipe Felipe. Debemos matizar, no obstante, que el amor se da entre ambos personajes el mismo día de conocerse –partiendo del mito del amor romántico que detallaremos en el punto siguiente– y ambos se comprometen en el final del filme.

En 2014 surge la primera gran disparidad: la madre biológica de la princesa muere. Precisamente este suceso hace que nos fijemos en otro tipo de figuras maternas con las que se pueda relacionar a Aurora y encontremos dos ejes completamente distintos.

De un lado tenemos a sus “tías” –las hadas madrinas– y del otro a Maléfica. Aurora tiene una relación sana con ambos ejes, pese a que sus tías no hayan sabido hacerse cargo de ella correctamente. En más de una ocasión estos personajes son utilizados como el elemento “cómico” del largometraje y, por ende, se ridiculiza su capacidad de cuidar de la criatura. Una capacidad que relevó con maestría la villana del cuento. Maléfica es la figura materna de la princesa por excelencia en esta versión, tal como la propia joven le esgrime en la escena en que por fin se conocen: “me has protegido toda mi vida” (*Maléfica*, 2014:49’26”).

La relación con Felipe en 2014 no es como la que destacábamos en 1959. La película más reciente nos muestra cómo se conocen ambos personajes y, siguiendo las directrices de la trama, se atraen al instante. Bien es cierto que

en el filme más reciente la sumisión de Aurora hacia Felipe no es tan marcada, pero aún así es palpable en los gestos y comentarios de la princesa. Uno de los más clarificadores es cuando al acercarse el joven a ella, ésta se cae estrepitosamente presa del nerviosismo por observar la grandilocuencia del príncipe.

No obstante, existe una evolución en su relación pues la atracción que sienten el uno por el otro en ningún momento del largometraje se confunde con amor, ya que no es el beso del príncipe el que despierta a Aurora de su profundo sueño. La única relación amorosa que se puede intuir entre ambos llega al final del filme, en su desenlace, cuando están juntos en el mundo mágico celebrando la unión de ambos reinos –el humano y el de las hadas–.

4.5.5. Actitudes de género

Es quizás en este apartado en el que encontramos una mayor diferencia entre el personaje de Aurora en 1959 y la Aurora del 2014. El primer filme nos presenta a una princesa incapaz de tomar decisiones, pues no tiene ni voz ni voto en el amor ni en el desarrollo del argumento de la película. Claros ejemplos de ello los encontramos en el ya citado momento en que conoce que ha de partir a palacio para casarse por conveniencia y no pone impedimento alguno: acata la decisión de otros. Contrastando con este aspecto encontramos que es el príncipe Felipe quien verdaderamente toma las decisiones: en el instante en que se encuentra a su padre éste le grita a los cuatro vientos que se marcha para casarse con la mujer a la que ama, algo que a Aurora le ha estado negado desde un primer momento.

En el ámbito romántico, también es Felipe quien toma la iniciativa e incluso podríamos decir que “acosa” a la joven en medio del bosque hasta ganarse su favor. Cuando Aurora le recrimina que para ella es un desconocido, el príncipe se gana su confianza y la desarma utilizando la ingenuidad de la muchacha:

“–¿Pero no te acuerdas? Ya nos habíamos conocido antes.

–¿De veras?

–Tú misma lo has dicho, una vez en un sueño” (*La Bella Durmiente*, 1959:30’24”-30’32”).

Cabe destacar el caso de la dependencia de la princesa 1959 pues su necesidad con respecto al personaje masculino es muy presente, en momentos tales como la canción que ella interpreta estando sola en el bosque y que versa lo siguiente: “quisiera que mi melodía encuentre algún día al hombre que espero y al fin se enamore de mí” (*La Bella Durmiente*, 1959:25’35”). Parece ser, pues, que el único *leitmotiv* de la princesa es encontrar a su príncipe. Por ende, deducimos que Aurora cree firmemente en el mito del amor romántico – recordamos que ambos amantes se enamoran en un día y él llega a despertarla con un beso de amor verdadero pese a no llegar a conocerse a penas–.

Figura 3. El despertar de la princesa (1959)



Fuente: *La Bella Durmiente* (1959:1h08’49”;1h08’55”)

Aurora es, a su vez, víctima de actos machistas y su actitud al respecto es permisiva, derivada de la sumisión y la pasividad características de su persona.

En este sentido, vemos que cuando el príncipe toma decisiones por ella no le importa en absoluto y tampoco se opone a ser tratada como ingenua o inferior.

De un personaje incapaz de tomar decisiones pasamos, en 2014, a un personaje que intenta tener la iniciativa. Aurora toma varias decisiones de carácter personal a lo largo del filme que incluso llegan a trascender modificando la trama de la película. En un primer momento, la princesa decide irse a vivir con Maléfica al mundo mágico en un impulso o arrebató. Algo que rechaza en cuanto conoce la verdad sobre su maldición.

Es entonces cuando la joven toma la decisión de mayor relevancia y que cambia el curso de la trama: abandona a sus tías y se dirige a palacio para poder comprobar la verdad por sí misma y ver a su padre. En este sentido, encontramos que la motivación de dicha decisión es consecuente con la evolución de su personaje, puesto que al sentirse traicionada acude al único lugar en el que encontrará más respuestas.

Con respecto al grado de independencia del personaje encontramos similitudes, pues Aurora se muestra como una joven dependiente de sus tías y de Maléfica. La principal diferencia es que se ha trasladado ese grado de dependencia que antes tenía con respecto a los personajes varones a los personajes femeninos. Además, el filme más reciente muestra una princesa que siente atracción por Felipe al instante, pero no llega a enamorarse de él.

Aurora es también víctima de actos machistas en este largometraje a los que reacciona con actitud “permisiva” ya que cuando su padre decide encerrarla en su alcoba después de su primer encuentro desde el nacimiento de la pequeña, tampoco le produce una negación, tan sólo la confusión del momento.

4.6. Maléfica

Así como en el anterior apartado con respecto a la Bella Durmiente, en éste punto trataremos las mismas unidades de análisis pero en base a Maléfica.

4.6.1. Caracterización

Maléfica es la villana de la adaptación de Disney del clásico cuento de *La Bella Durmiente*. En ambas versiones que competen la muestra de este análisis, Maléfica se presenta en algún momento u otro de la trama, como el mal personificado. No obstante, existen diferencias entre 1959 y 2014. En el primer filme Maléfica era una bruja perteneciente al mundo mágico.

El nacimiento y los padres de Maléfica se desconocen, por lo que su edad no puede determinarse con exactitud. En este aspecto discernimos sobre si pertenece a la categoría de adulta o madura, por lo que la ubicaremos como personaje de edad madura.

Maléfica es una mujer de complexión delgada, alta y del todo desarrollada. Apreciamos que su color de piel su piel es de un tono blanquecino verdoso y sus labios tienen un carmín intenso. El maquillaje se completa con una sombra de ojos de tonos violetas. Sus ojos presentan un iris oscuro, cuyo color no acertamos a identificar con exactitud, y una esclerótica de un amarillo verdoso.

Figura 4. Maléfica y su caracterización en 1959



Fuente: *La Bella Durmiente* (1959:55'12")

En cuanto al peinado, no podemos determinar qué tipo de cabello tiene la villana puesto que sus apariciones siempre son con el casco o sombrero que detallaremos en el apartado de vestimenta.

La vestimenta del personaje está compuesta siempre por el mismo vestido negro, con capa negra y casco negro. El escote del vestido es recatado.

En apariencia Maléfica es rencorosa, malvada, antipática, vengativa, cruel, desafecta y oscura. En ningún momento de la trama su apariencia cambia o evoluciona, pues la villana siempre se presenta como un ser detestable y malo para el espectador.

Los escenarios por los que se mueve el personaje son tanto públicos como privados. No obstante, Maléfica pasa gran parte del filme en su castillo (su hogar) por lo que podríamos considerar que los escenarios privados son los que predominan.

En el largometraje de 2014, Maléfica es un hada que pertenece al mundo mágico y cuyo rencor e ira la tornan en villana.

Su nacimiento y padres también son desconocidos para el espectador, por lo que ubicamos su edad entre joven y adulta, decantándonos finalmente por esta última. Tal como sucedía con Aurora, en 2014 también podemos ver evolucionar al personaje de Maléfica. La *villana* se presenta en un primer momento como una niña y podemos apreciar su crecimiento, de forma sesgada y no tan patente como en el caso de la princesa, hasta su adultez.

El color de sus ojos también difiere con la anterior adaptación, pues ésta tiene el iris color verde intenso, tanto que incluso podríamos determinar que simula una luz de neón, y la esclerótica blanca. Una diferencia más es su cabello y estilo de peinado. En 2014 sí apreciamos que cuando no está llevando su identificativo casquete, Maléfica tiene una larga y lisa melena de un tono castaño oscuro que suele llevar suelta y sin recogidos.

Además, también podemos ver a Maléfica con atuendos distintos, entre ellos un vestido hecho de harapos de color marrón que llevó hasta sufrir su transformación en la villana de la película y que vuelve a llevar al final del filme. En 2014, además, podemos llegar a ver más versiones del mismo vestido según la estación del año en la que se ubique la trama mientras que en 1959 siempre es el mismo estilo.

Con respecto a las características derivadas de su apariencia, en este último filme *Maléfica* empieza siendo una niña que comparte muchas de las particularidades de Aurora: alegre, simpática, ingenua, benévola, desinteresada y valiente. Sin embargo, conforme la trama avanza y es víctima de un suceso que detallaremos en el apartado de actitudes de género, la *Maléfica* “buena” se convierte, en apariencia, en la misma del año 1959.

Figura 5. *Maléfica* y su caracterización en 2014



Fuente: *Maléfica* (2014:29'48")

Los escenarios por los que se mueve la villana son, en su mayoría, públicos (vida en palacio y bosque) y, en algún que otro caso, privados.

4.6.2. Carácter

Maléfica en 1959, tal como su apariencia ya revelaba, es la personificación del mal encarnado en una mujer. Un carácter que no evoluciona para nada a lo largo del largometraje y que se ceñiría el tipo de personalidad desafiadora, cuyas características hacen del personaje alguien poderoso, dominante, fuerte y asertivo. Este tipo de personalidad hace que quienes la tienen deseen controlar el entorno y no se permitan estar cerca de otros. Una descripción que encaja como un guante en *Maléfica* pues tanto en 1959 como en 2014 –en este último caso sólo en algunos momentos de la película– no se permite tener a nadie cercano salvo su fiel cuervo.

Respecto las actitudes que toma el personaje vemos que existe una correlación entre apariencia y actitud, pues se muestra igual de rencorosa, malvada, antipática, vengativa, cruel, desafecta y oscura que parece ser.

En cuanto a las emociones básicas que siente el personaje, Maléfica es el claro ejemplo del resentimiento y la ira. Unos sentimientos que acompañan a su personaje durante todo el largometraje. En esta adaptación el personaje de Maléfica es plano y tan sólo muestra atisbos de alegría y miedo en contadas ocasiones (está alegre ante el sufrimiento de los demás y siente miedo y nervios cuando ve cómo Felipe se libera y está cercano a acabar con su maldición).

La personalidad desafiadora que veíamos en 1959 también se comparte en 2014, donde el único ser que acompaña siempre a Maléfica a lo largo de gran parte de la película es su siervo, un cuervo llamado Diaval al que en ocasiones transforma en humano.

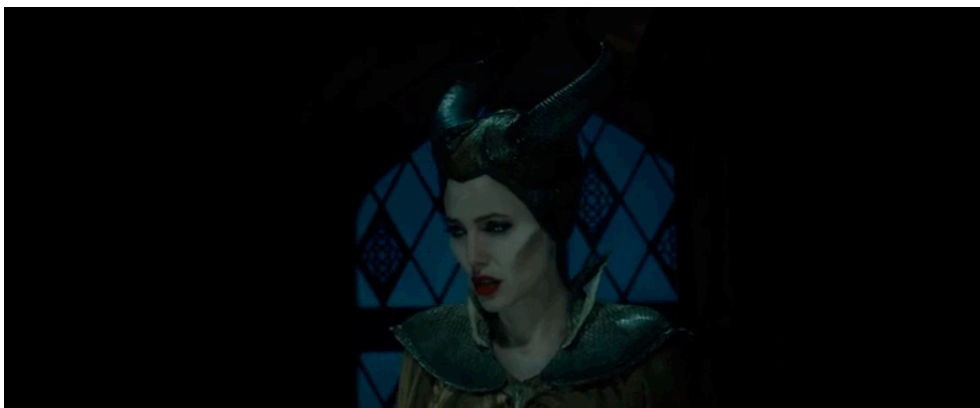
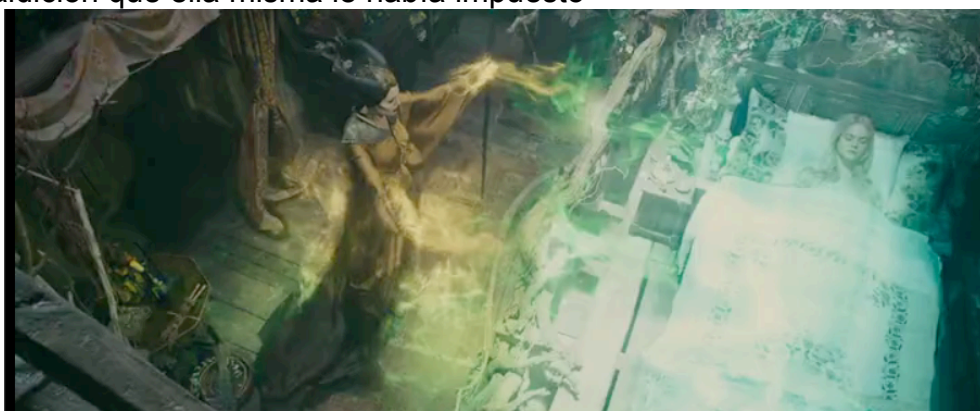
Con todo, encontramos una disparidad en este tipo de personalidad ya que mayormente Maléfica asume a su vez una actitud empática y sacrificada, tanto en su niñez como en el nudo y desenlace del largometraje. Algo que se demuestra cuando corre en ayuda de Aurora para salvarla de la maldición que ella misma le había impuesto, a pesar de saber que su vida está en riesgo.

Además, en este filme priman las actitudes positivas aunque su apariencia muestre lo contrario. Es decir, tenemos a una Maléfica que parece ser malvada pero que en realidad es alguien benévolo, emotivo, benigno y bueno. Un ejemplo de este último caso es cuando la *villana* salva a la pequeña Aurora de caerse por un barranco, demostrando tener cierta preocupación por lo que le sucede a la joven princesa, así como aprecio por la misma.

No existe, por tanto, una correlación entre su apariencia y su actitud puesto que la villana se nos presenta como alguien alegre y feliz que, por desgracias y la mano del hombre, se hunde en una profunda tristeza de la cual deriva, a posteriori, ese sentimiento colérico. En este aspecto, encontramos a un personaje mucho más desarrollado emotivamente.

La evolución emocional de 2014 no tiene parangón, pues el personaje experimenta todo tipo de sensaciones. Parte de la alegría ya comentada a la tristeza, experimenta la cólera que desata en forma de maldición sobre Aurora, quien, a su vez, es el personaje que le devuelve la alegría. Siendo consciente de ello, Maléfica intenta revocar su maldición sin éxito, sintiéndose entonces presa del miedo y mostrándose ansiosa y nerviosa e incluso deprimida por no poder ayudar a la princesa.

Figura 6. Maléfica deprimida al haber intentado liberar, sin éxito, a Aurora de la maldición que ella misma le había impuesto



Fuente: *Maléfica* (2014:54'03";54'17")

4.6.3. Rol dramático

En cuanto al protagonismo que se le confiere a Maléfica, encontramos que en ambos largometrajes se trata de un personaje principal puesto que su presencia es constante a lo largo de los mismos. En 1959, Maléfica es la antagonista de la historia y así permanece desde su aparición en el castillo del rey Stéfano hasta su muerte a manos del príncipe Felipe, dieciséis años después.

Maléfica es la rival a batir para que Aurora pueda librarse de su maldición, por lo que según los roles actanciales descritos por Greimas (1966) la consideraríamos como la oponente, es decir, aquella que se interpone entre el sujeto y su objeto.

Con respecto a los arquetipos descritos por Vogler (2002) su función es clara e indudable. Maléfica cumple el arquetipo de sombra tratándose del gran rival que impide que el príncipe Felipe pueda alcanzar la torre donde yace dormida la princesa Aurora. Una función que no varía a lo largo de la trama del largometraje.

A diferencia de esta adaptación, en 2014 la villana pasa de ser la antagonista a ser protagonista del filme. Maléfica tan sólo se muestra como antagonista en el momento en que lanza la maldición a la pequeña princesa.

Atendiendo a su rol actancial, pasa a ser el sujeto de la acción y busca cumplir distintos objetivos –en primera instancia vengarse de Stefan y, finalmente, salvar a Aurora–. Encontramos pues, como ya anunciamos en el apartado correspondiente de La Bella Durmiente, que Maléfica parte en un viaje para conseguir su objeto (Aurora).

La función arquetípica de Maléfica no es sencilla de determinar, ya que pasa por distintos estados. En este sentido, vemos que la villana adopta hasta tres arquetipos distintos. Podríamos considerar de forma general, pues, que se trata de una Figura cambiante, debido a que su rol arquetípico varía a lo largo de la película: primero adopta la forma de la heroína de la historia para después transformarse en sombra y, por último, volver a su forma inicial de heroína.

4.6.4. Interacción entre personajes

Las relaciones que establece Maléfica con el resto de personajes que aparecen en el filme es distinta según la película que observamos. En 1959 prima una característica por encima del resto: la superioridad. Maléfica interactúa tanto con hombres como con mujeres con aires de grandeza y supremacía, tal vez porque una de las características primordiales de su personaje es la

dominación. Además, contemplamos cómo cuando el rey Stéfano ataca a su dignidad no invitándola al bautizo de Aurora, Maléfica le “castiga” maldiciendo a su hija.

En este sentido, Maléfica se nos presenta como una bruja que debe estar siempre por encima de los demás o, de lo contrario, toma severas represalias.

Atendiendo a un análisis particular de sus interacciones con familiares, encontramos que los padres de la villana no aparecen ni se habla sobre su ausencia. La villana carece de cualquier vínculo afectivo con nadie excepto su cuervo, a quien a menudo trata con desprecio.

Figura 7. Maléfica en su palacio y en compañía de su fiel cuervo



Fuente: *La Bella Durmiente* (1959:59')

Con respecto al amor, Maléfica no tiene ningún tipo de relación amorosa o de otra índole. La bruja se presenta como alguien solitario que se rodea sólo de sus súbditos.

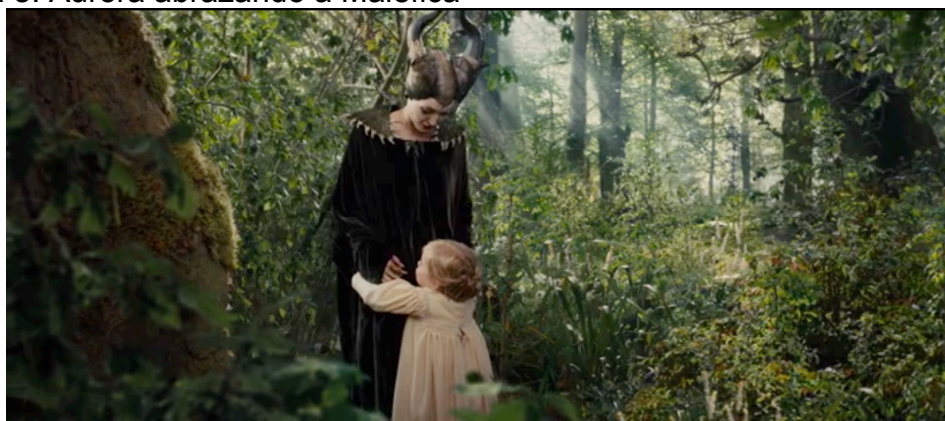
En el filme de 2014, a diferencia del anterior, Maléfica empieza tratando tanto a hombres y mujeres con igualdad. No hace distinción de sexo así como tampoco se muestra sumisa o con aires de superioridad. Algo que cambia cuando conoce a Stefan, quien en este filme empieza siendo un mozo de establo. El amor que siente por el chico hace que su relación respecto a él cambie, adoptando un rol más sumiso o pasivo.

La actitud de Maléfica cambia totalmente cuando es traicionada por el que ella creía su amor. A partir de ese momento Maléfica adopta la misma postura de superioridad que ya habíamos visto en 1959, haciendo alarde de sus poderes y dominación por doquier. Una escena que refleja bien este cambio de actitud es cuando el hada entra, sin ser invitada, al palacio del ahora rey Stefan. A punto de lanzar su maldición y con el rey suplicándole por la vida de su hija, ésta le contesta: “me gusta que supliques, repítelo” (*Maléfica*, 2014:32’04”).

La familia del hada también está ausente en este filme, sin embargo, pese a que en 1959 no se determinaba la causa de esta ausencia en 2014 es Maléfica quien le confiesa a Stefan que sus padres han muerto.

En consecuencia, el único tipo de relación familiar que podemos identificar con su personaje la que le confiere a Aurora. El hada se convierte en la principal figura materna de la princesa, protegiéndola de cualquier mal y salvándola en un par de ocasiones –como el ya argumentado momento en que Aurora casi cae por un barranco–.

Figura 8. Aurora abrazando a Maléfica

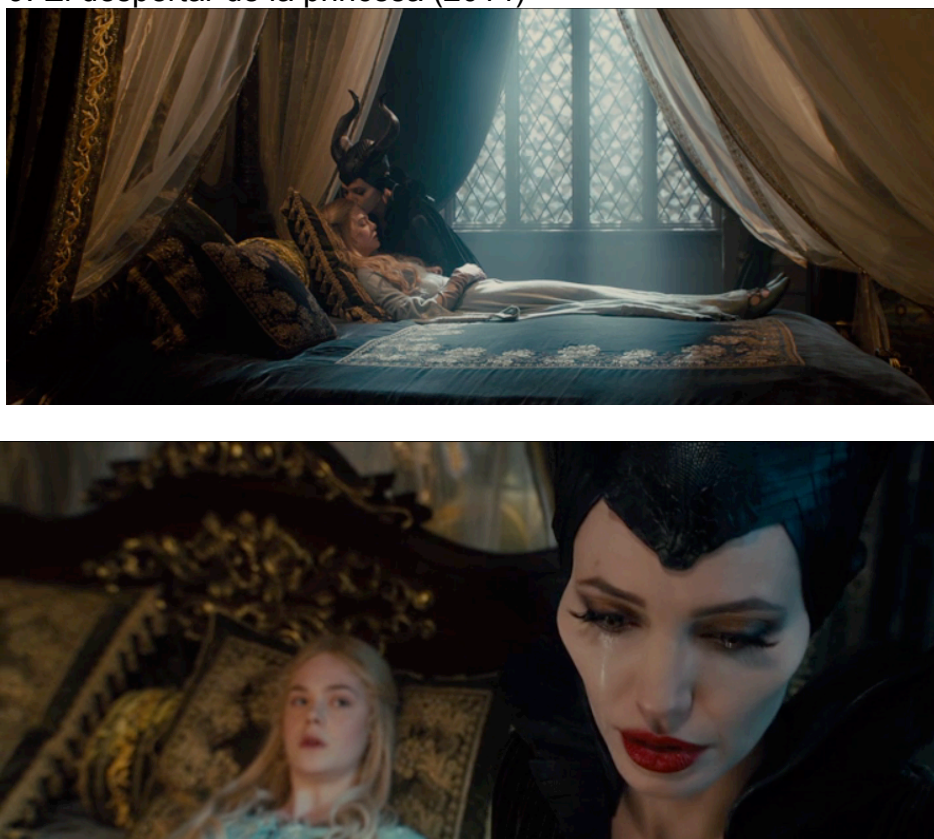


Fuente: *Maléfica* (2014:42’03”)

De este modo, la relación entre ambas se desarrolla de un modo dispar. Maléfica primero ve a Aurora como un “monstruo”, el fruto de su martirio ya que es hija del hombre al que detesta. Podríamos decir, por consiguiente, que la relación que tiene con respecto a la pequeña empieza siendo conflictiva. Más adelante, no obstante, se encariña con ella llegando incluso a ponerle un apodo: “animalillo”.

La complicidad que se da entre ambas es la que hace que Maléfica vuelva a sentir esa alegría ya comentada en el apartado referido a su carácter. Algo que, sin embargo, se rompe en cuanto Aurora es sabedora de que el hada es quien la había maldito y que más adelante se recupera cuando precisamente Maléfica la salva al besar su frente y conferirle un beso de amor verdadero.

Figura 9. El despertar de la princesa (2014)



Fuente: *Maléfica* (2014:1h16'48";1h17'10")

En el terreno amoroso apreciamos que sí se produce una relación amorosa que vincula a Maléfica y al rey Stefan, quien entonces seguía siendo un simple mozo. El desenlace de la misma lo detallaremos en el punto siguiente.

4.6.5. Actitudes de género

Maléfica es, quizás, el personaje cuyas decisiones influyen de una manera más determinante en la evolución de la trama de la película. Tanto en 1959 como en 2014 encontramos a un personaje que es capaz de tener la iniciativa, aunque esta no sea precisamente positiva.

Tenemos, en consecuencia, una villana que decide lanzar una maldición a una niña acabada de nacer. En 1959 la motivación interna para llevar a cabo la maldición se produce fruto de un impulso o arrebató histriónico del personaje al no haber sido invitada a la fiesta del bautizo de la princesa.

La independencia de la villana con respecto al sexo masculino es total. Maléfica no necesita de la ayuda del hombre en ningún momento, incluso en más de una ocasión podemos ver como es ella quien se encarga de llevar a cabo sus planes ante la ineptitud de sus siervos.

Con respecto al machismo, en el largometraje no se percibe ningún tipo de actitud o comentario de índole machista con respecto a Maléfica, así como tampoco aparece ningún acto relacionado con la violencia de género más allá del enfrentamiento que tiene contra el príncipe.

Con respecto a la versión de 2014, la toma de decisiones de la villana es consecuencia de la evolución de su rol y el deseo de venganza sobre el hombre que la traicionó. En el filme más reciente, además, Maléfica toma otras muchas decisiones que influyen en aspectos tanto de trama como de carácter y caracterización de su personaje.

Su independencia respecto a sus semejantes masculinos también es parecida al largometraje de 1959. La principal diferencia es que esta vez sí precisa de la ayuda –parcial– de Diaval, el cuervo al que a menudo convierte en hombre. Concretamente Maléfica le ordena lo siguiente: “necesito que seas mis alas” (*Maléfica*, 2014:23’16”).

En el aspecto de la violencia de género es donde encontramos mayor cantidad de variantes. La versión más reciente del cuento de *La Bella Durmiente* parte de un acto que es una metáfora de una violación: el momento en que Stefan droga a Maléfica, dejándola inconsciente, y le corta las alas. Dicho acto también emula el robo o el arrebató de libertad del hada a manos del hombre, ya que además de cortárselas decide guardarlas para sí y encerrarlas en una jaula.

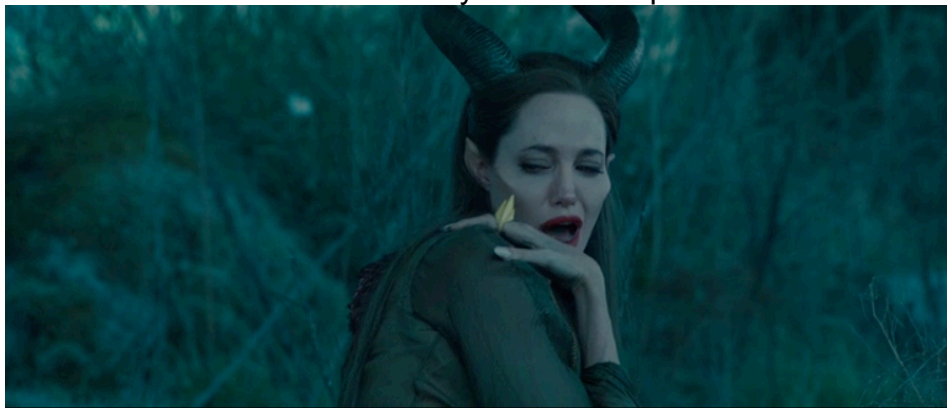
Figura 10. La alegoría a una violación en *Maléfica* (2014)



Fuente: *Maléfica* (2014:17'13")

Después de este trágico suceso, Maléfica se despierta sola y sintiendo un gran dolor. Es entonces cuando el hada es presa de la tristeza, la agonía, el llanto y la desesperación al saberse traicionada y *violada*. La propia actriz que interpreta el papel de Maléfica en el filme, Angelina Jolie, confirmó la alegoría en dicha escena mediante declaraciones a distintos medios de comunicación. Así pues, el suceso al que antes nos referíamos que hace cambiar a Maléfica en 2014 es la violación y la traición de un hombre, Stefan.

Figura 11. Maléfica al sentirse *violada* y traicionada por Stefan



Fuente: *Maléfica* (2014:18'28")

Un trágico acontecimiento que el personaje condena negativamente, a diferencia de la violación a la Bella Durmiente narrada en la adaptación literaria de Basile en la que el suceso pasa de forma casi normal e incuestionada, pues es el desencadenante que hace que reclame venganza y lance la maldición contra Aurora en un intento de herir al hombre que le hizo daño.

Curiosamente, es precisamente la princesa quien le devuelve las alas a Maléfica en el nudo del filme. Aurora encuentra las alas del hada encerradas y decide romper la jaula donde Stefan las tenía presas, retornándole –también de forma alegórica– la libertad a Maléfica. Este hecho culmina con la idea de amistad femenina que reivindica el largometraje y que rompe con el mito de la rivalidad entre mujeres presente en dos de las obras literarias mencionadas como antecedentes y en el largometraje de 1959 (circunscrito al mencionado odio de la villana contra Aurora).

4.7. Evolución y principales diferencias entre los personajes

Una vez efectuado el análisis partiendo de las categorías y los parámetros designados en la metodología del presente trabajo, pasaremos a mostrar de forma esquemática las principales diferencias encontradas entre los personajes de la Bella Durmiente y Maléfica en ambas adaptaciones cinematográficas.

Tabla 3. Evolución y principales diferencias entre los personajes

Evolución y principales diferencias entre los personajes					
	Caracterización	Carácter	Rol dramático	Interacción entre personajes	Actitudes de género
Bella durmiente (1959)	Humana, delgada de cabello largo y rubio. Alegre, simpática e ingenua	Personalidad pacificadora, alegre, simpática, ingenua y sumisa. Siempre alegre	Arquetipo del Heraldo, rol actancial de destinataria y objeto y protagonismo secundario	Sumisión con respecto a los hombres y mujeres y cómplice con sus padres. Existe relación amorosa	Toma decisiones por amor sin ninguna trascendencia y motivada por una fuerza externa (hombre), dependiente y víctima de actos machistas con actitud positiva. Cree en el mito del amor romántico
Maléfica (1959)	Bruja delgada con el cabello recogido por un casco. Malvada, cruel y oscura	Personalidad desafiadora, malvada, cruel, oscura y vengativa. Siempre irritable	Arquetipo de Sombra, rol actancial de oponente y principal antagonista	Superioridad con respecto a los hombres y mujeres. No se le conocen familiares. No existe relación amorosa	Toma decisiones personales de trascendencia y motivada por un antojo o impulso, independiente con respecto a hombres y mujeres
Bella durmiente (2014)	Humana, delgada de cabello largo y rubio. Alegre, simpática e ingenua	Personalidad pacificadora, alegre, simpática, ingenua y sumisa. Casi siempre alegre	Arquetipo del Heraldo, rol actancial de destinataria y objeto y protagonismo secundario	Sumisión con respecto a los hombres y <i>pseudosumisión</i> con las mujeres. Conflictiva con su padre. No existe relación amorosa	Toma decisiones personales de trascendencia y motivada por una resolución interna y consecuente, dependiente. Víctima de actos machistas con actitud evasiva
Maléfica (2014)	Hada delgada con el cabello largo y castaño oscuro. Malvada, cruel y oscura. Antes alegre	Personalidad ayudadora que cambia a desafiadora, emotiva, benévola y buena. Mezcla de emociones	Arquetipo de Héroe y Sombra (Figura cambiante), rol actancial de sujeto y principal protagonista	Igualdad que da paso a superioridad con respecto a los hombres y mujeres. Cómplice con Aurora (a la que cuida). Existe relación amorosa	Toma decisiones personales y por amor de trascendencia y motivada tanto por fuerzas externas (hombre) como internas (consecuentes), independiente y víctima de violencia de género sexual

Fuente: Elaboración propia a partir de los datos analizados en las películas *La Bella Durmiente* (1959) y *Maléfica* (2014)

5. Conclusiones

Los resultados descritos en el análisis cualitativo realizado a la muestra compuesta por las adaptaciones cinematográficas del cuento de *La Bella Durmiente* –*La Bella Durmiente* (1959) y *Maléfica* (2014)–, permiten resolver la cuestión principal que nos preguntábamos en la metodología del presente trabajo, a saber: «identificar la evolución del rol narrativo de los dos personajes femeninos principales en el relato de *La Bella Durmiente* en dos versiones fílmicas distintas separadas en el tiempo, a la luz de la teoría fílmica feminista» (p.26).

A tal efecto, presentamos todos los aspectos que hemos podido hallar en el análisis, divididos en dos apartados: las conclusiones generales en las que se confirmarán o refutarán las hipótesis planteadas en la metodología de este trabajo y las conclusiones específicas, en las que se responderán punto por punto todas las preguntas de investigación respecto cada uno de los personajes de la muestra.

5.1. Conclusiones generales

- I. La Bella Durmiente es un personaje que continúa respondiendo al modelo de sumisión femenina, tanto en los relatos precedentes como en las posteriores adaptaciones cinematográficas, siendo subordinada a la voluntad de otros –tanto hombres como mujeres–.
- II. El protagonismo de la Bella Durmiente, pese a dar nombre a su historia, sigue siendo secundario en ambas películas. Ésta es, además, primordialmente el objeto actancial –en términos de Greimas– de las dos adaptaciones.
- III. Maléfica es el único personaje femenino que evoluciona en la versión de 2014 con respecto a la de 1959, consiguiendo pasar de ser oponente a sujeto, de sombra a heroína y de antagonista a protagonista. Maléfica

también es el único personaje femenino que consigue redimirse de su papel como “villana” del filme.

- IV. En este aspecto y atendiendo a los conceptos debidos a Vogler (2002) la estructura narrativa de la historia se corresponde al paradigma del viaje del héroe y, por tanto, los personajes que en ella se representan se corresponden mayoritariamente con los arquetipos descritos por el mismo. En este sentido, Maléfica es el único personaje femenino que consigue asumir el arquetipo de heroína de la historia en la película de 2014.
- V. Según los conceptos descritos por Genette (1972) sobre focalización, sí existe correlación entre el tipo de protagonista narrativo y el tipo de focalización en uno de los filmes analizados. En el caso de 2014 atribuimos el papel protagonista a Maléfica y la focalización del relato también recae en ella, en mayor medida, ya que se trata de una focalización interna variable, sobre la villana que da nombre al filme.
- VI. En la adaptación cinematográfica de 1959 son los personajes masculinos los que hacen avanzar la acción –fundamentalmente el príncipe Felipe–. Sin embargo, atendiendo al nuevo arquetipo y rol actancial que ocupa Maléfica en el filme de 2014, los personajes masculinos no son los que hacen avanzar la acción en el largometraje más reciente, sino que es la propia Maléfica.
- VII. La dependencia de la Bella Durmiente con respecto a los personajes masculinos está presente en ambos filmes. No obstante, en la readaptación de 2014 su personaje muestra un grado menor de dependencia.
- VIII. Las relaciones que se dan entre mujeres en el largometraje de 2014 distan mucho de reflejar el estereotipo de rivalidad entre mujeres que ha sido reproducido tanto por los precedentes literarios del cuento clásico como su anterior adaptación cinematográfica. En este filme reciente, la

alianza y complicidad entre los personajes femeninos es un factor clave y de gran importancia para la trama.

- IX. En 1959 Maléfica es el único personaje capaz de tomar decisiones de ámbito personal que modificaran la trama de la película. En la versión de 2014 tanto ella como la Bella Durmiente –en menor medida– toman decisiones trascendentes para la trama.
- X. De acuerdo con el contexto social de la época, la independencia de la mujer sí tenía una connotación negativa con respecto al personaje que la representaba. En 1959 observamos que Maléfica, la única mujer independiente de la película, ocupa el papel antagonista, el arquetipo de sombra y el rol actancial de oponente.
- XI. La evolución del personaje de Maléfica en 2014 tiene correlación con los avances y logros feministas conseguidos a lo largo de las últimas décadas y descritos en el análisis de este trabajo (p.47)
- XII. En este sentido, la película de 2014 no sólo supone una evolución del personaje de Maléfica sino de todo su concepto al completo, convirtiéndose en una metáfora del sistema patriarcal. Es por ello que el largometraje no sólo pasa el test de Bechdel descrito en el Marco Teórico (p.24) sino que cambia totalmente la mecánica haciendo que las conversaciones entre los personajes masculinos con sus homónimos se basen únicamente en las mujeres o tengan su razón de ser en ellas.

5.2. Conclusiones específicas

Atendiendo a criterios particulares, pasamos a responder las preguntas de investigación planteadas en la metodología del trabajo. Para ello utilizaremos el formato de comparación entre ambos personajes:

- I. La caracterización de la Bella Durmiente y Maléfica se mantiene en las películas que competen nuestra muestra, es decir, no evolucionan en ese aspecto. En los dos filmes podemos apreciar patrones físicos y de apariencia comunes. La única diferencia es que Maléfica se presenta de dos formas distintas, con sus respectivas caracterizaciones, en la readaptación de 2014: como hada buena y como hada mala.
- II. Mientras que el carácter de la Bella Durmiente es un fiel reflejo de su caracterización tanto en el filme de 1959 como en el de 2014, Maléfica difiere. La villana sí muestra una correlación entre caracterización y carácter en *La Bella Durmiente*, pero cambia en *Maléfica* donde a pesar de verla como un ser malvado y cruel en realidad es benévola y buena. Por tanto, el único personaje que evoluciona en cuanto a carácter es Maléfica.
- III. Ambos personajes se mueven tanto por espacios públicos como privados, llegando a ocupar posiciones de rango dentro de los mismos: la Bella Durmiente alcanza el grado de reina en ambas adaptaciones y Maléfica llega a ser soberana del mundo mágico durante un corto periodo de tiempo en el filme de 2014. Bien es cierto que el personaje de Maléfica en 1959 primordialmente es visto en el ámbito privado.
- IV. A pesar de dar nombre a su historia, la Bella Durmiente es un personaje secundario de la misma tanto en la adaptación de 1959 como en la readaptación de 2014. Maléfica es el único personaje femenino cuyo rol protagonista cambia, siendo antagonista en el filme de 1959 y pasando a ser la protagonista de la historia en la película de 2014.
- V. La Bella Durmiente mantiene el mismo arquetipo a lo largo de las dos adaptaciones: el Heraldo. Maléfica ocupa el arquetipo de Sombra durante toda la narración del largometraje de 1959 y en momentos puntuales de la readaptación de 2014. Sin embargo, la villana consigue cambiar de arquetipo en este último filme y pasar de Sombra a Heroína.

- VI. El rol actante de la Bella Durmiente tampoco evoluciona, permaneciendo entre destinataria –de la maldición– y objeto –del príncipe en 1959 y del príncipe y Maléfica en 2014–. Maléfica, al contrario, abandona el rol actante de oponente que la caracteriza en 1959 para pasar a ser el sujeto de la acción en 2014.
- VII. El papel como creadora de conflicto de Maléfica en el largometraje de 1959 es crucial, pues es ella quien lanza la maldición que afecta a la princesa. Sin embargo y a pesar de mantener este papel, en 2014 también se convierte en remediadora del propio conflicto que había empezado, pues es ella quien despierta a la Bella Durmiente. La Bella Durmiente, por su parte, no ejerce ningún tipo de acción en 1959, pero sí soluciona un conflicto en 2014.
- VIII. Con respecto al tipo de relación que mantiene la Bella Durmiente con los personajes masculinos observamos que sigue caracterizándose por la sumisión. Algo que también se da, en menor medida, con las relaciones con los personajes femeninos. Maléfica, no obstante, mantiene su posición de superioridad en cualquier tipo de relación sin importar el sexo.
- IX. El vínculo familiar que apreciamos en 1959 es positivo y cómplice tanto con el padre como con la madre en el caso de la princesa. Algo que varía en 2014, ya que existe cierta conflictividad en la relación paterno-filial. Los antecedentes familiares de Maléfica en 1959 no se conocen, por lo que el único referente es el filme de 2014 donde vemos una relación cómplice con la Bella Durmiente: a la que ayuda a cuidar de pequeña.
- X. Tanto en 1959 como en 2014 hay algún tipo de relación sentimental. En el primer caso la relación es positiva ya que acaba con el príncipe Felipe y la Bella Durmiente casándose y, presuntamente, viviendo “felices para siempre”. En el segundo caso, no obstante, la relación es negativa debido a la traición del rey Stefan a Maléfica.

- XI. El mito del amor romántico está presente en ambos largometrajes. Mientras que en 1959 es la princesa quien cree en él y prueban su veracidad con el beso del príncipe, en 2014 es Maléfica la que en un principio cree en él pero deja de hacerlo. Además, este último filme rompe con el mito al impedir que el príncipe despierte a la princesa con un beso.
- XII. Como anticipábamos en las conclusiones generales, la Bella Durmiente no tiene ningún tipo de iniciativa en 1959 y no toma decisiones. Maléfica, por el contrario, sí lo hace. En 2014, no obstante, ambas son capaces de tomar decisiones: la Bella Durmiente de carácter personal y cuya trascendencia modifica la trama del relato y Maléfica de carácter personal y sentimental y cuya trascendencia modifica tanto la trama como su propio carácter.
- XIII. Enlazando con este aspecto, el grado de independencia de ambos personajes también difiere. La Bella Durmiente sigue siendo un personaje dependiente, tal como comentábamos en el apartado anterior. Maléfica, por ende, sigue mostrando un alto grado de independencia tanto en 1959 como en 2014.
- XIV. El machismo está presente en ambos largometrajes pese a que la princesa es la única que lo sufre. La Bella Durmiente es víctima de actos machistas respecto a los que muestra una actitud positiva en 1959 y evasiva en 2014.
- XV. En el largometraje de 2014 nos encontramos ante una alegoría de una violación, con lo cual podemos determinar que Maléfica sufre violencia de género de índole sexual en dicho filme. La actitud de la villana al respecto es completamente negativa.

5.3. Consideraciones finales

Pensamos que tanto el presente trabajo como sus conclusiones pueden ayudar a reflejar o explicar el tipo de representación que se le confiere a los personajes femeninos en el cine a lo largo de las pasadas décadas y concretamente en el mundo de las películas dirigidas a un público infantil.

Bien es cierto que se trata de un análisis circunscrito únicamente a las películas que tienen como base el cuento de la Bella Durmiente, por lo que consideramos que podría servir como punto de partida para futuras investigaciones que ampliaran el marco de su muestra y abarcaran un mayor número de largometrajes de cine infantil, a fin de que sus resultados reflejaran con mayor exactitud el tipo de representación cinematográfica que se confiere a las mujeres.

Además, debemos indicar que a pesar de la pequeña muestra que compete el análisis, se ha intentado considerar otro tipo de elementos a fin de que el resultado que pudiera ofrecer fuera el más completo dentro de sus posibilidades. En este sentido, conceptos tales como el contexto político, social y económico y los precedentes literarios de las obras cinematográficas analizadas ayudaron a entender el por qué de los cambios y la evolución de uno de los personajes de nuestra muestra. Sin embargo, también se cree oportuno matizar que otras líneas de investigación que también tuvieran en cuenta las formalidades de las técnicas cinematográficas –tipos de planos, composición de imagen, etc.– podrían abrir vías de estudio complementarias y ampliar la información recogida en este trabajo.

6. Bibliografía

6.1. Artículos académicos o estudios

FUNDACIÓN MADRINA (2008). *Mobbing maternal*, Estudio 2008, Madrid: Fundación Madrina.

GEOVANNA, Tessie (2011). *El tratamiento educativo de la violencia en la educación infantil*, Tesis doctoral 2011, Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

INSTITUTO DE LA MUJER (2007). *Tratamiento y representación de las Mujeres en las teler series emitidas por las cadenas de televisión de ámbito nacional*, Estudio 2007, Madrid: Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales.

LAGARDE, Marcela (2001). *Autoestima y Género*, Estudio 2001, México: Cuadernos Inacabados 39.

LAUZEN, Martha M. (2015). *The Celluloid Ceiling: Behind-the-scenes Employment of Women on the Top 250 Films of 2014*, Estudio 2015, San Diego: Centro para el Estudio de las Mujeres en Televisión y Películas de la San Diego State University.

LEMA, Eva Victoria (2003). *Los modelos de género masculino y femenino en el cine de Hollywood, 1990-2000*, Tesis doctoral 2003, Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

MENDOZA, Rudy (2006). *Investigación cualitativa y cuantitativa. Diferencias y limitaciones*, Monografía 2006, Perú: G&C Salud y Ambiente.

SOLETO, Marisa (dir.) (2011). *Coeducación y mitos del amor romántico*, Boletín 2011, Madrid: Fundación Mujer.

UGT (2014). *Las mujeres en el mundo del trabajo y la economía*, Estudio 2014, Madrid: Secretaría de Igualdad.

6.2. Artículos en revistas especializadas

COLOMER, Teresa (2005). "El desenlace de los cuentos como ejemplo de las funciones de la literatura infantil y juvenil", *Revista de Educación*, 203-216.

CUEVAS, Efrén (2001). "Focalización en los relatos audiovisuales", *Trípodos*, nº11, 123-136.

FRAGO, Marta (2005). "Reflexiones sobre la adaptación cinematográfica desde una perspectiva iconológica", *Comunicación y sociedad*, vol.23, nº2, 49-82.

GALÁN, Elena (2006). "Construcción de género y ficción televisiva en España", *Revista Comunicar*, nº28, 229-236.

PALENCIA, Rosa M. (2009). "La representación del género en el cine infantil contemporáneo", *Los límites de la diferencia: Alteridad cultural, género y políticas sociales*, colección *Antrazyt*, 61-74.

PUEBLA, Belén (ed.), DÍAZ-MAROTO, Zoila y CARRILLO, Elena (2013). "Los personajes femeninos bajo la mirada del cineasta Benito Zambrano", *Fotocinema*, nº7, 137-167.

6.3 Contenidos de páginas web

BECHDEL TEST (2015). *Bechdel Test Movie List*, <http://bechdeltest.com/?list=all> [Consulta: abril 2015]

CABO, Sonsoles y MALDONADO, Laura (2005). *Los movimientos feministas como motores del cambio social*, <http://www.mujeresenred.net/spip.php?article135> [Consulta: abril 2015].

GAMALIEL, Isaac (2013). *Los tipos de personalidad y la política*, <http://revistaperfiles.org/index.php/editorial/opinion/466-microteoria> [Consulta: febrero 2015].

GARCÍA, Yago (2012). El 'test' de Bechdel: cómo saber si una película es machista, <http://cinemania.es/noticias/el-test-de-bechdel-como-saber-si-una-pelicula-es-machista/> [Consulta: abril 2015]

HERRERA, Coral (2013). *Los logros y retos del feminismo en el siglo XXI*, <http://haikita.blogspot.com.es/2012/03/los-logros-y-los-retos-del-feminismo-en.html> [Consulta: abril 2015].

HOYCINEMA (2015). *El número de mujeres directoras de cine*, en niveles de 1998, <http://hoycinema.abc.es/noticias/20150113/abci-mujeres-directoras-bajan-1998-201501131720.html> [Consulta: abril 2015].

IMDB (2015). *La bella durmiente* (1959), http://www.imdb.com/title/tt0053285/?ref_=fn_al_tt_2 [Consulta: marzo 2015]

IMDB (2015). *Maléfica* (2014), http://www.imdb.com/title/tt1587310/?ref_=nv_sr_1 [Consulta: marzo 2015]

INTERNATIONAL LABOUR ORGANIZATION. *Ley de igualdad de oportunidades para la mujer*, <http://www.ilo.org/dyn/travail/docs/1892/LEY%20DE%20IGUALDAD%20DE%20OPORTUNIDADES%20PARA%20LA%20MUJER.pdf> [Consulta: marzo 2015].

L.A.STUDIO (2015). *Años 50. El estado del bienestar y la sociedad de consumo*, <http://www.lastudio.es/anos-50-el-estado-del-bienestar-y-la-sociedad-de-consumo/> [Consulta: febrero 2015].

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2015). Diccionario de la lengua española, <http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae> [Consulta: diciembre 2014, enero, febrero, abril 2015]

TRIÁNGULO MAGAZINE (2014). *El papel de la mujer en los Estados Unidos durante los años 50*, <http://triangulomag.com/2014/10/22/el-papel-de-la-mujer-en-los-estados-unidos-durante-los-anos-50/> [Consulta: febrero 2015].

6.4. Libros

BASILE, Giambattista (1992). *El cuento de los cuentos (o el Pentamerón)*, Madrid: Olañeta.

BETTELHEIM, Bruno (2012). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Barcelona: Editorial Crítica.

BORDWELL, David (1996). *La narración en el cine de ficción*, Barcelona: Paidós.

BRYSON, Bill (2002). *Historias de un gran país*, Barcelona: Península.

COBO, Rosa (1995). *Fundamentos del patriarcado moderno. Jacques Rousseau*, Madrid: Cátedra.

COLAIZZI, Giulia (1995). *Feminismo y teoría fílmica*, Valencia: Ediciones Episteme.

COOK, Pam (1983). "Melodrama and the Women's Picture" en ASPINALL, Sue y MURPHY, Robert (eds.) *Gainsborough Melodrama*, Londres: British Film Institute.

DE LAURETIS, Teresa (1992). *Alicia ya no*, Barcelona: Cátedra.

GAUDREAULT, André y JOST, François (1995). *El relato cinematográfico*, Barcelona: Ediciones Paidós.

GENETTE, Gerard (1972). *Figures III*, París: Aux Editions du Seuil.

GONZÁLEZ, Rafael y NÚÑEZ, Trinidad (2000). *¿Cómo se ven las mujeres en televisión?*, Sevilla: Padilla Libros Editores y Libreros.

GREIMAS, Algridas J. (1966). *Sémantique structurale: recherche et méthode*, París: Larousse.

GRIMM, Jacob y GRIMM, Wilhelm (1985). *I Cuentos de niños y del hogar*, Madrid: Ediciones Generales Anaya.

HASKELL, Molly (1975). *From Reverence to Rape, The treatment of Women in Movies*, Londres: New English Library.

JOHNSTON, Claire (1973). *Notes on Women's Cinema*, Londres: Society for Education in Film and Television.

JUNG, Carl G. (2003). *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*, Madrid: Trotta.

KUHN, Annette (1991). *Cine de mujeres: feminismo y cine*, Madrid: Cátedra.

LAFFAY, Albert (1964). *Logique du cinema*, París: Masson et Cie.

LOZANO, Álvaro (2007). *La guerra fría*, Barcelona: Melusina.

MCKEE, Robert (2009). *El guión*, Barcelona: Alba Editorial.

METZ, Christian (2001). *El significante imaginario: psicoanálisis y cine*, París: Paidós Ibérica.

MULVEY, Laura (1975). *Placer visual y cine narrativo*, Valencia: Ediciones Episteme.

NEIRA, Ma. Del Rosario (2003). *Introducción al discurso narrativo fílmico*, Madrid: Arco libros S.L.

PLAZA, Juan F. (2010). *La representación de las mujeres en el cine y la televisión contemporáneos*, Barcelona: Laertes.

QUIN, R. y MCMAHON, B. (1997). *Historias y estereotipos*, Madrid: Ediciones de la Torre.

TUBAU, Daniel (2007). *Las paradojas del guionista*, Barcelona: Alba Editorial.

VILCHES, Lorenzo (ed.), DEL RÍO, Olga, SIMELIO, Núria, SOLER, Pere, VELAZQUEZ, Teresa, CASTILLO, Ana María y VILCHES, Alejandro (2011). *La investigación en comunicación*, Barcelona: Gedisa Editorial.

VOGLER, Christopher (2002). *El viaje del escritor*, Madrid: Ma Non Troppo.

6.5. Películas y documentales

La Bella Durmiente. Dirigida por Clyde Geronimi, Les Clark, Eric Larson, Wolfgang Reitherman. 1959; USA: Walt Disney Pictures, 1959. Película animada.

Maléfica. Dirigida por Robert Stromberg. 2014; USA: Walt Disney Pictures, 2014. Película.

The Life and Times of Rosie the Riveter. Dirigida por Connie Field. 1980; USA: Clarity Films, 1980. Documental.

ANEXOS

Anexo 1. Tira cómica *The rule* en la que se explican las tres reglas del test de Bechdel



Fuente: *Dykes to Watch Out For* (Bechdel, 1985)

Anexo 2. Fichas del análisis del personaje de la Bella Durmiente

Ficha 1. Caracterización			
Personaje		La Bella Durmiente	
Parámetros	Categorías	1959	2014
Edad	Niña, Adolescente, Joven, Adulta, Madura, Anciana	Al inicio del filme es una niña. Crece hasta convertirse en adolescente.	Al inicio del filme es una niña. Crece hasta convertirse en adolescente.
	Complexión: musculada, gruesa o delgada	Delgada	Delgada
	Cabello: longitud y color	Largo, ondulado y rubio	Largo, ondulado y rubio
	Tez: maquillada o desmaquillada	Ligero maquillaje	Ligero maquillaje estilo "desmaquillada"
	Color de piel: blanca, morena o negra	Blanca	Blanca
Apariencia	Color de ojos	Azul	Azul
	Alegre o Triste, Buena o Malvada, Simpática o Antipática, Clara u Oscura, Ingenua o Perspicaz, Benévola o Vengativa, Interesada o Desinteresada, Manipuladora o Manipulable, Dominante o Sumisa, Emotiva o Desafectiva, Valiente o Cobarde, Benigna o Cruel	Alegre, buena, simpática, clara, ingenua, benévola, desinteresada, manipulable, sumisa y emotiva	Alegre, buena, simpática, clara, ingenua, benévola, desinteresada, manipulable, sumisa y emotiva
	Vestido, falda, traje o pantalón	Vestido	Vestido
	Escote: sugerente o recatado	Recatado. Al final del filme sugerente	Recatado
	Humano, Ser mágico	Humano	Humano
Escenarios	Privado, Público, Ambos	Ambos	Ambos

Fuente: Elaboración propia a partir de los datos analizados en la película *La Bella Durmiente* (1959) y *Maléfica* (2014)

Ficha 2. Carácter			
Personaje		La Bella Durmiente	
Parámetros	Categorías	1959	2014
Personalidad	Reformadora, Ayudadora, Triunfadora, Romántica, Investigadora, Leal, Entusiasta, Desafiadora, Pacificadora	Pacificadora	Pacificadora
Actitudes	Alegre o Triste, Buena o Malvada, Simpática o Antipática, Clara u Oscura, Ingenua o Perspicaz, Benévola o Vengativa, Interesada o Desinteresada, Manipuladora o Manipulable, Dominante o Sumisa, Emotiva o Desafectiva, Valiente o Cobarde, Benigna o Cruel	Alegre, buena, simpática, clara, ingenua, benévola, desinteresada, manipulable, sumisa y emotiva	Alegre, buena, simpática, clara, ingenua, benévola, desinteresada, manipulable, sumisa y emotiva
Emociones básicas	Cólera: Enfado, Resentimiento, Ira, Irritabilidad o Violencia	No	No
	Alegría	Sí	Sí
	Miedo: Ansiedad, Desconfianza o Nerviosismo	No	Sí, al descubrir su maldición
	Tristeza: Autocompasión, Desaliento o Desesperanza	Breve momento de tristeza al descubrir su maldición	Momento de tristeza al sentirse traicionada por Maléfica

Fuente: Elaboración propia a partir de los datos analizados en la película *La Bella Durmiente* (1959) y *Maléfica* (2014)

Ficha 3. Rol dramático			
Personaje		La Bella Durmiente	
Parámetros	Categorías	1959	2014
Arquetipos	Héroe, Mentor, Guardián del umbral, Herald, Figura cambiante, Sombra, Embaucador	Heraldo	Heraldo
Rol Actante	Sujeto, Objeto, Destinador, Destinatario, Ayudante, Oponente	Objeto y destinatario	Objeto y destinatario
Protagonismo	Principal, Secundario, Protagonista, Antagonista	Secundario	Secundario

Fuente: Elaboración propia a partir de los datos analizados en la película *La Bella Durmiente* (1959) y *Maléfica* (2014)

Ficha 4. Interacción entre personajes			
Personaje		La Bella Durmiente	
Parámetros	Categorías	1959	2014
Mujer – Hombre	Sumisión, Igualdad, Superioridad	Sumisión	Sumisión
Mujer – Mujer	Sumisión, Igualdad, Superioridad	Sumisión	Pseudosumisión
Hija – Padre	Complicidad, Conflictiva	Cómplice	Conflictiva
Hija – Madre	Complicidad, Conflictiva	Cómplice	Cómplice
Madre – Hija	Complicidad, Conflictiva	Cómplice	Cómplice
Relación Amorosa	Se produce, No se produce	Se produce	No se produce

Fuente: Elaboración propia a partir de los datos analizados en la película *La Bella Durmiente* (1959) y *Maléfica* (2014)

Ficha 5. Actitudes de género			
Personaje		La Bella Durmiente	
Parámetros	Categorías	1959	2014
Toma de decisiones	Tipología: Amor o Personal	Amor	Personal
	Trascendencia: Modificación de la trama, Modificación de la caracterización, Modificación del carácter	Sin trascendencia	Trascendentes, modificación trama
Independencia	Motivación: Externa (Hombre o Mujer) o Interna (Consecuente, Impulso o Antojo)	Externa: hombre	Interna: por impulso y consecuente
	Independiente o dependiente	Dependiente	Dependiente
Machismo	Tipología: Comentario o Acto	Actos machistas	Actos machistas
	Actitud: Positiva, Negativa, Evasiva	Positiva	Evasiva
Violencia de género	Tipología: Psicológica, Física o Sexual	No	No
	Actitud: Positiva, Negativa, Evasiva	No	No

Fuente: Elaboración propia a partir de los datos analizados en la película *La Bella Durmiente* (1959) y *Maléfica* (2014)

Anexo 3. Fichas del análisis del personaje de Maléfica

Ficha 7. Caracterización			
Personaje		Maléfica	
Parámetros	Categorías	1959	2014
Edad	Niña, Adolescente, Joven, Adulta, Madura, Anciana	Adulta alcanzando la madurez	Al inicio del filme es una niña. Crece hasta convertirse en joven/adulta
Aspecto físico	Complexión: musculada, gruesa o delgada	Delgada	Delgada
	Cabello: longitud y color	No se aprecia	Largo, liso y castaño oscuro
	Tez: maquillada o desmaquillada	Maquillada	Maquillada
	Color de piel: blanca, morena o negra	Blanca verdosa	Blanca
Apariencia	Color de ojos	Oscuros y esclerótica amarilla	Verde muy intenso
	Alegre o Triste, Buena o Malvada, Simpática o Antipática, Clara u Oscura, Ingenua o Perspicaz, Benévola o Vengativa, Interesada o Desinteresada, Manipuladora o Manipulable, Dominante o Sumisa, Emotiva o Desafectiva, Valiente o Cobarde, Benigna o Cruel	Malvada, oscura, perspicaz, vengativa, interesada, manipuladora, dominante, desafectiva, valiente y cruel	Alegre, buena, simpática, clara, ingenua, benévola, desinteresada, manipulable, sumisa y emotiva al inicio del filme (niñez) y malvada, oscura, perspicaz, vengativa, interesada, manipuladora, dominante, desafectiva, valiente y cruel durante la mayor parte del largometraje
Vestimenta	Vestido, falda, traje o pantalón	Vestido	Vestido y vestido con pantalón por debajo
	Escote: sugerente o recatado	No lleva escote	Recatado
Origen	Humano, Ser mágico	Ser mágico (bruja)	Ser mágico (hada)
Escenarios	Privado, Público, Ambos	Ambos	Ambos

Fuente: Elaboración propia a partir de los datos analizados en la película *La Bella Durmiente* (1959) y *Maléfica* (2014)

Ficha 8. Carácter			
Personaje		Maléfica	
Parámetros	Categorías	1959	2014
Personalidad	Reformadora, Ayudadora, Triunfadora, Romántica, Investigadora, Leal, Entusiasta, Desafiadora, Pacificadora	Desafiadora	Ayudadora (principio y final del filme) y Desafiadora
Actitudes	Alegre o Triste, Buena o Malvada, Simpática o Antipática, Clara u Oscura, Ingenua o Perspicaz, Benévola o Vengativa, Interesada o Desinteresada, Manipuladora o Manipulable, Dominante o Sumisa, Emotiva o Desafectiva, Valiente o Cobarde, Benigna o Cruel	Malvada, oscura, perspicaz, vengativa, interesada, manipuladora, dominante, desafectiva y cruel	Alegre, buena, simpática, clara, perspicaz, benévola, desinteresada, dominante, valiente y emotiva
Emociones básicas	Cólera: Enfado, Resentimiento, Ira, Irritabilidad o Violencia	Resentimiento e ira constantes	Resentimiento e ira
	Alegría	No	Sí
	Miedo: Ansiedad, Desconfianza o Nerviosismo	Ansiedad y nervios	Ansiedad y nervios
	Tristeza: Autocompasión, Desaliento o Desesperanza	No	Tristeza y desesperanza

Fuente: Elaboración propia a partir de los datos analizados en la película *La Bella Durmiente* (1959) y *Maléfica* (2014)

Ficha 9. Rol dramático			
Personaje		Maléfica	
Parámetros	Categorías	1959	2014
Arquetipos	Héroe, Mentor, Guardián del umbral, Herald, Figura cambiante, Sombra, Embaucador	Sombra	Figura cambiante (Héroe y Sombra)
Rol Actante	Sujeto, Objeto, Destinador, Destinatario, Ayudante, Oponente	Oponente	Sujeto
Protagonismo	Principal, Secundario, Protagonista, Antagonista	Principal, Antagonista	Principal, Protagonista

Fuente: Elaboración propia a partir de los datos analizados en la película *La Bella Durmiente* (1959) y *Maléfica* (2014)

Ficha 10. Interacción entre personajes			
Personaje		Maléfica	
Parámetros	Categorías	1959	2014
Mujer – Hombre	Sumisión, Igualdad, Superioridad	Superioridad	Superioridad
Mujer – Mujer	Sumisión, Igualdad, Superioridad	Superioridad	Superioridad e igualdad
Hija – Padre	Complicidad, Conflictiva	No se da	No se da
Hija – Madre	Complicidad, Conflictiva	No se da	No se da
Madre – Hija	Complicidad, Conflictiva	No se da	Cómplice
Relación Amorosa	Se produce, No se produce	No se da	Se produce

Fuente: Elaboración propia a partir de los datos analizados en la película *La Bella Durmiente* (1959) y *Maléfica* (2014)

Ficha 11. Actitudes de género			
Personaje		Maléfica	
Parámetros	Categorías	1959	2014
Toma de decisiones	Tipología: Amor o Personal	Personal	Personal
	Trascendencia: Modificación de la trama, Modificación de la caracterización, Modificación del carácter	Trascendentes, modificación trama	Trascendentes, modificación trama, caracterización y carácter
	Motivación: Externa (Hombre o Mujer) o Interna (Consecuente, Impulso o Antojo)	Interna: por impulso o antojo	Interna: consecuente Externa: hombre y mujer
Independencia	Independiente o dependiente	Independiente	Independiente
Machismo	Tipología: Comentario o Acto	No	No
	Actitud: Positiva, Negativa, Evasiva	No	No
Violencia de género	Tipología: Psicológica, Física o Sexual	No	Violencia de género de índole sexual
	Actitud: Positiva, Negativa, Evasiva	No	Actitud negativa

Fuente: Elaboración propia a partir de los datos analizados en la película *La Bella Durmiente* (1959) y *Maléfica* (2014)

Anexo 14. Ficha de análisis del punto de vista de ambas películas

Ficha 12. Punto de vista			
Películas			
Parámetros	Categorías	La Bella Durmiente 1959	Maléfica 2014
Narrativo	Protagonista, Testigo u Omnisciente	Omnisciente	Testigo
Perceptivo	Ocularización: Interna primaria, Interna secundaria o Cero	Ocularización cero	Ocularización cero
	Auricularización: Interna primaria, Interna secundaria o Cero	Auricularización interna secundaria	Auricularización interna secundaria
Cognitivo	Focalización: Cero, Interna o Externa	Focalización cero	Focalización interna variable

Fuente: Elaboración propia a partir de los datos analizados en la película *La Bella Durmiente* (1959) y *Maléfica* (2014)