
EL MODELO DE CUENTO DE HADAS DE LAS PRODUCCIONES ANIMADAS DE WALT DISNEY: LA IMPORTANCIA DE LA MÚSICA EN SU CONSTRUCCIÓN Y SU INFLUENCIA EN PELÍCULAS PRODUCIDAS POR OTROS ESTUDIOS

Alba Montoya Rubio
Universitat de Barcelona

Cuando nos referimos a los *clásicos Disney* es muy común asociarlos con los cuentos de hadas y la presencia de canciones. Sin embargo, no todas las producciones de Disney son adaptaciones de cuentos, pero el estudio de animación toma elementos de este tipo de relatos y los traslada a muchas de sus películas. De esta manera, y con la ayuda de las canciones, Disney crea un modelo propio de cuentos de hadas. Además, en su historia, la compañía Disney ha incorporado convenciones propias, como dar más importancia a las tramas románticas o la inclusión del tema del sueño americano. La cuestión que se plantea este artículo es dilucidar hasta qué punto dichas convenciones son influyentes, tanto en el campo de la animación, como en la adaptación de cuentos de hadas en películas de acción real.

When referring to “classic Disney”, it is usual to associate these movies with fairy tales and songs. Nevertheless, not all Disney productions are fairy tales adaptations, but the studio takes elements from these tales and puts them in many of its movies. In this way, as well as with the help of songs, Disney creates its own conventions and a new model of fairy tale. Moreover, throughout their history, the Disney company have incorporated their own conventions, as giving more importance to romance plots or the inclusion of the American Dream. Thus, the main point of this paper is clarifying how these conventions are influent, both in animated films and live-action film adaptations of fairy tales.

Introducción

Desde que los estudios de animación de Walt Disney nacieron en 1923,¹ dos de sus características más reconocidas han sido la presencia de canciones e historias basadas en cuentos de hadas. Curiosamente, aunque es habitual encontrar numerosas publicaciones alrededor de Disney y su influencia en el campo de la animación o la sociedad de masas, pocos estudios académicos se han dedicado a la cuestión musical (Coyle, 2010: 1); un hecho sorprendente, teniendo en cuenta la importancia que tiene la música en las películas producidas por este estudio. Es por ello que la música será una de las bases de este artículo, así como la importancia de los cuentos de hadas en la construcción de las historias en Disney. Tal como anuncia Zipes, la decisión de Disney de basar muchas de sus producciones en cuentos de hadas no solo se convertiría en un referente para los estudios de animación, sino también para todos los cineastas nacidos después de 1945, que de un modo u otro habrían “visto o sido expuestos a los cuentos de Disney como resultado de las campañas de marketing impulsadas por la compañía” (Greenhill, Matrix, 2010: XI).² Así pues, la iconografía de las versiones Disney se ha impuesto en el imaginario colectivo sobre la que sugerían las narraciones originales de relatos como *Blancanieves* o *Cenicienta*. Así pues, el objetivo de este artículo consiste en observar qué modelo de cuento de hadas presenta Disney y la importancia de la música en su configuración. A partir de este propósito se planteará hasta qué punto este modelo ha influido las producciones de otros estudios de animación o las películas de acción real basadas en cuentos de hadas.



El artículo consta de dos apartados introductorios: por un lado, se presenta la relación entre los cuentos de hadas y Disney. Por otro lado, los antecedentes a Disney en relación a las convenciones musicales en los cuentos de hadas.

A continuación, se presenta el análisis central del artículo en dos fases: primeramente, se señala la influencia que ha tenido el estudio en las adaptaciones audiovisuales de cuentos de hadas. En una segunda fase se expone el rol narrativo de la música en las películas de animación de Disney: convenciones estilísticas, adaptaciones e influencias en las películas de *Anastasia* (Don Bluth, Gary Goldman, 1997) y *El príncipe de Egipto* (*The Prince of Egypt*, Simon Wells, Steve Hickner y Brenda Chapman, 1998).

01

Los cuentos de hadas y Disney

1.1 Influencias y adaptaciones

Cuando hablamos de Disney es muy común asociar sus llamados “clásicos” con cuentos de hadas. Se trata de una creencia perpetuada por el propio estudio, que en un ejercicio de márketing ha englobado la mayoría de sus películas animadas en dicha categoría.³ Autores como Zipes han dedicado varios estudios a la relación entre Disney y los cuentos de hadas, y lo describe como una persona obsesionada con el género literario:

Entre los primeros animadores, Disney es el que verdaderamente revolucionó los cuentos de hadas como institución a través del cine. Podríamos decir que estaba obsesionado con el género o, dicho de otra manera, Disney se sentía atraído por los cuentos de hadas porque sentía que reflejaba las dificultades que había tenido en su vida. Después de todo, Disney procedía de una familia relativamente pobre; tenía un padre que lo explotaba y poco cariñoso; fue rechazado por su primer amor; y logró triunfar gracias a su tenacidad y su habilidad para reunir artistas y gestores como su hermano Roy.⁴ (Zipes, 1997: 34)

Curiosamente, en vida de Disney, de la docena de películas animadas que produjo, solo tres de ellas están basadas en cuentos de hadas:⁵ *Blancanieves y los siete enanitos* (*Snow White and the Seven Dwarfs*, David Hand, 1937), *La cenicienta*⁶ (*Cinderella*, Clyde Geronimi, 1950) y *La bella durmiente* (*Sleeping Beauty*, Clyde Geronimi, 1959). Si bien es cierto que en los años 90 del pasado siglo se retomó la producción de este tipo de relatos con *La sirenita* (*The Little Mermaid*, Ron Clements, John Musker, 1989)

o *La bella y la bestia* (*Beauty and the Beast*, Gary Trousdale, Kirk Wise, 1991), con frecuencia se encajan en la misma categoría historias de autores como Carlo Collodi, Felix Salten o Victor Hugo. Por ello, tal como indica Pallant, es problemático identificar los cuentos de hadas con los “clásicos Disney”:

Sin embargo, a pesar del éxito de las adaptaciones de cuentos de hadas y la recurrencia de la iconografía de cuentos dentro del estudio de animación, es incorrecto decir que todas las películas de Disney son cuentos de hadas. La existencia de películas como *Dumbo*, *Bambi*, and *Make Mine Music* (Bob Cormack et al., 1946) problematizan la identificación de “clásico Disney” con los cuentos de hadas.⁷ (Pallant, 2010: 343)

El término de “clásicos Disney” fue creado en 1984 con el lanzamiento al formato VHS de películas como *Blancanieves y los siete enanitos* o *Pinocho* (*Pinocchio*, Ben Sharpsteen, 1940), que nunca antes habían sido comercializadas o emitidas en televisión (Stewart, 2005: 92). Inicialmente solo formaban parte de esta colección los largometrajes animados con una unidad argumental. No obstante, cuando se estrenó *Enredados* (*Tangled*, Nathan Greno, Byron Howard, 2010), se incluyeron en la lista películas que combinaban acción real e historias fragmentadas —como *Saludos amigos* (Wilfred Jackson, 1942)— para que dicho film estuviera en el puesto número 50 (Smith, 2011). El objetivo de la compañía, sin duda, es el de hacer que el espectador asocie títulos como *Blancanieves y los siete enanitos* con las nuevas producciones y dé por buena su calidad por el mero hecho de pertenecer a *los clásicos* Disney.

La cuestión es: esta confusión, ¿se produce simplemente porque la compañía etiqueta ciertas historias con la categoría de “clásico”, o desde la adaptación e ideación de las películas se incluyen elementos de cuentos de hadas en

historias que originariamente no lo eran? Precisamente esta pregunta es la que nos conduce a plantearnos que, de hecho, existen ciertas convenciones en la realización de las películas que hacen que el conjunto de las producciones de Disney sea percibido de manera homogénea. Es más, tal y como demuestra Mollet, Disney va más allá y crea sus propias convenciones, las cuales dan lugar a lo que la autora llama “el cuento de hadas americano”. Según Mollet, en la adaptación de *Blancanieves*, Disney fue influido por el contexto social de su época: la depresión de los años 30 en Estados Unidos.

Así pues, *Blancanieves* es representada como una Cenicienta, que, con abnegación, trabajo y aceptación, consigue al final hacer realidad sus propósitos (Mollet, 2013: 114). Otros aspectos que introduce Disney son el sueño americano o el hacer hincapié en las tramas románticas, cuestiones sobre las que ahondaremos en el apartado 4.2. De esta manera, Disney introduce nuevos elementos en los cuentos de hadas y crea un modelo propio, el cual los espectadores reconocen como “clásico Disney”.



02

Los antecedentes de Disney: las convenciones en la música para cuentos de hadas

Previamente a proceder al análisis de las películas de Disney y su posible influencia en otras películas, es necesario destacar cuáles son sus antecedentes y dilucidar hasta qué punto Disney sigue estos patrones o crea nuevos. En este sentido, en su análisis de la saga de *Harry Potter*, Webster (en Halfyard, 2014: 214) afirma que determinados instrumentos, como el arpa, la celesta y los coros, se han asociado históricamente con la magia y la fantasía.

La celesta es un instrumento musical de percusión con la apariencia de un pequeño piano vertical y cuya sonoridad es similar a la caja de música. Se trata de un instrumento relativamente joven, puesto que se creó en el siglo XIX y los primeros compositores en utilizarlo dentro de la orquesta sinfónica fueron Paul Dukas en *El aprendiz de brujo* (1897), Chaikovski en *El cascanueces* (1892)⁸ o Ravel en *Ma Mère l'Oye* (1910) —conjunto de piezas basadas en cuentos como *La bella durmiente*, *Pulgarcito* o *La bella y la bestia*—. Si nos fijamos, todas estas obras cuentan historias fantásticas o que están basadas en cuentos de hadas, por lo que la asociación de este instrumento con la magia procede de la música sinfónica. Así pues, los compositores de música de cine se han limitado a perpetuar y consolidar esta tradición, de manera que cuando el espectador de cine escucha este instrumento sabe que se trata de un cuento de hadas. En Disney, el uso de la celesta no es tan evidente y destaca fundamentalmente en producciones más recientes, como en la introducción instrumental de *La bella y la bestia* (1991)⁹ o *Enredados*.¹⁰

En cuanto al arpa, uno de los primeros ejemplos en Disney son las escenas en las que aparecen respectivamente las hadas de *Pinocho*¹¹ y *La cenicienta* (1950).¹² En la actualidad prác-

ticamente no se utiliza este recurso: su intención es tan evidente que es más efectivo para las parodias.

Por último, una costumbre muy habitual de Disney en las décadas de los 30 y 50 era la de incluir coros —desde *Blancanieves y los siete enanitos* hasta *La bella durmiente* prácticamente todas las producciones tienen una canción coral en el inicio y el final—. A partir de la década de los 60 la presencia de coros en Disney fue disminuyendo, hasta quedarse residualmente en la canción conclusiva de las películas (Montoya Rubio, 2017: 747).

Así pues, podemos decir que existen ciertas convenciones en la música de las adaptaciones de cuentos de hadas, y que a menudo Disney se limita a reproducir estos cánones. No obstante, si observamos las relaciones que se establecen entre el argumento y la música, vemos que Disney incluye aspectos que no se habían tratado previamente y que influirían producciones posteriores.

03

La influencia de Disney en las adaptaciones audiovisuales de cuentos de hadas

3.1 La presencia de canciones

Aunque la influencia de Disney en las bandas sonoras musicales de otras producciones tradicionalmente se ha producido principalmente en la animación, también ha tenido cierta repercusión en las adaptaciones cinematográficas y televisivas de cuentos de hadas. Uno de los aspectos más remarcables es la presencia de canciones en las películas. Si bien es cierto que en algunos cuentos de hadas originales aparecen canciones, en ninguno lo hacen con la misma profusión que en las películas de Disney. Es más: a menudo Disney utiliza las canciones para reemplazar aspectos tan típicos de los

cuentos como las repeticiones —por ejemplo, en las versiones de Disney no aparecen los tres intentos de envenenamiento de la Reina en *Blancanieves*, o los tres bailes de la *Cenicienta* (Montoya Rubio, 2017: 129, 202)—. Disney también toma elementos de otros cuentos y los traslada a otras historias: un ejemplo paradigmático es el de *Rapunzel*, que en la versión de los hermanos Grimm de 1812 llama la atención del príncipe con su canto; aunque esta escena no fue adaptada por la reciente producción *Enredados*, el citado recurso se utilizó en numerosas ocasiones, pues tanto *Blancanieves* como *Aurora (La bella durmiente)* captan la atención del príncipe gracias a su bella voz. Incluso en *El libro de la selva (The Jungle Book)*, Wolfgang Reitherman, 1967) Disney introduce una escena en la que el joven Mowgli se siente cautivado por la melodiosa voz de una muchacha del poblado, una escena inexistente en el relato original de Kipling (ibidem, 2017: 327).

Sin embargo, a pesar de que en las versiones originales de los cuentos ocasionalmente hay canciones, en las adaptaciones audiovisuales de estos relatos no suele haber piezas vocales. En los 80, la única película fantástica con canciones fue *Dentro del laberinto (Labyrinth)*, Jim Henson, 1986), con música de David Bowie, cuyo estilo tiene escasa vinculación con el modelo Disney. Más recientemente, en la película *Blancanieves (Mirror, Mirror)*, Tarsem Singh, 2012), se ha incluido un número musical al final con claras influencias del estilo Bollywood.¹³ Pero, dejando de lado estos dos ejemplos, prácticamente las únicas producciones de acción real que combinan cuentos y canciones han sido las realizadas por la compañía Disney. La película que impulsaría esta tendencia sería *Encantada: la historia de Giselle (Enchanted)*, Kevin Lima, 2007), que integra acción real y animación. Al igual que *Shrek* (Andrew Adamson, Vicky Jenson, 2001), cuyos personajes parodian las princesas y animales cantores,¹⁴ *Encantada* pondría en evidencia el comportamiento naif de las princesas y

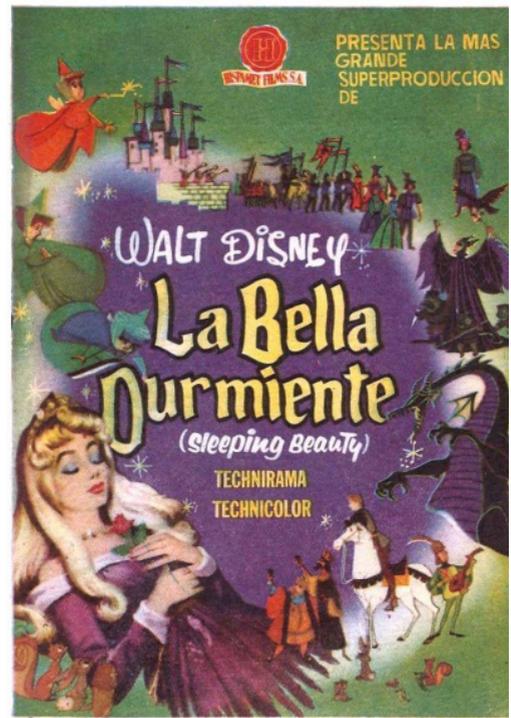
lo absurdas que son algunas canciones, como la análoga de "Silbando al trabajar" —procedente de *Blancanieves y los siete enanitos*—, "Al compás de mi canción", en la que la protagonista limpia la casa del protagonista en compañía de los animales de la ciudad: ratas, palomas y cucarachas.¹⁵ También producida por Disney es la adaptación del musical de Broadway *Into the Woods* (Rob Marshall, 2015), de Stephen Sondheim, una visión irónica y crítica de los cuentos de hadas, mucho más oscura que *Encantada*. Asimismo, la reciente readaptación de *La bella y la bestia* (*Beauty and the Beast*, Bill Condon, 2017) no solo recupera las canciones de la versión animada, sino que añade nuevas composiciones para justificar volver a producir una historia prácticamente idéntica a la de 1991.

Por último, en la televisión también ha llegado el musical unido al género de los cuentos. Por un lado, está la serie íntegramente producida como un musical, *Galavant* (Dan Fogelman, 2015) y por otro, el capítulo musical en la serie de *Érase una vez* (*Once Upon a Time*, Adam Horowitz, Edward Kitsis, 2011). Sin duda, no es casual que ambas series hayan sido producidas por el canal ABC, filial de la Disney, y que las canciones de *Galavant* fueran compuestas por Alan Menken, responsable de la música de películas como *La bella y la bestia* o *Enredados*.

3.2 La reutilización de motivos melódicos conocidos

Una de las influencias más importantes de Disney es la inclusión de motivos melódicos pertenecientes a algunas de sus canciones más conocidas, como "Heigh-Ho" de *Blancanieves y los siete enanitos*, o "La estrella azul" de *Pinocho*. En la película *Encantada* se cita como música instrumental la melodía principal de *La bella y la bestia* (1991), aunque con un tono irónico, puesto que coincide en una escena en la que los personajes están viendo una telenovela.¹⁶ En la serie *Érase una vez* son

varias las ocasiones en que se citan temas de *Blancanieves* y los siete enanitos como "Heigh-Ho"¹⁷ o "Sonreír y cantar",¹⁸ así como canciones de *La sirenita*¹⁹ o *La bella y la bestia* (1991).²⁰ En esta serie es muy frecuente que el parentesco con la película animada no se trate de disimular, ya que los personajes llevan exactamente el mismo vestuario o aluden a diálogos derivados de la versión animada. También en las películas de acción real *Maléfica* (*Maleficent*, Robert Stromberg, 2014) y *Cenicienta* (*Cinderella*, Kenneth Branagh, 2015) se han actualizado canciones como "Eres tú el príncipe azul" de *La bella durmiente* o "Soñar es desear" de *La cenicienta* (1950) para los créditos finales. Por último, en la serie *El décimo reino* (*The 10th Kingdom*, David Carson, 2000), producida por Hallmark Entertainment, la cabecera de la serie está acompañada por una versión de "La estrella azul" modernizada.²¹ No obstante, en la banda sonora musical no se observan citas de otros motivos pertenecientes a Disney, por lo que observamos que el influjo se produce sobre todo dentro de la misma compañía.



04

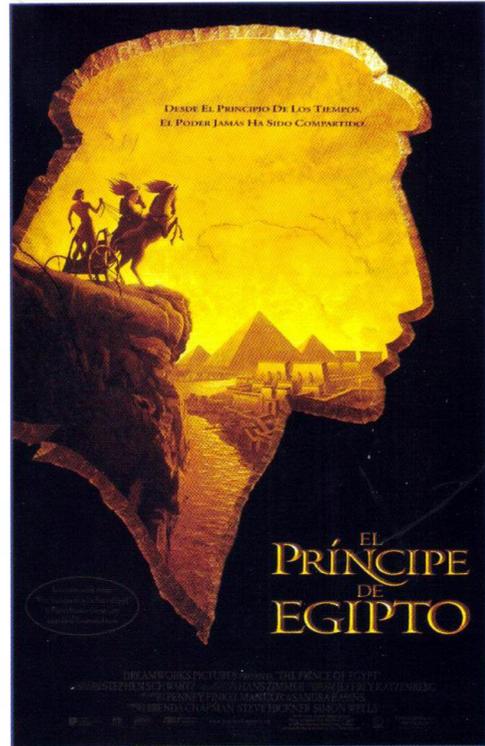
La influencia de Disney en el cine de animación

Aunque en la actualidad existen numerosas producciones animadas sin canciones, es cierto que hasta los años 90 ha existido la idea generalizada de que, aparentemente, en las películas de animación era *obligatorio* que los personajes cantaran.²² Probablemente, esta circunstancia se debiera a varios factores: el primero que en los años 30, uno de los géneros autóctonos americanos más populares era el musical, que había penetrado en el cine por influencia de Broadway, y, por lo tanto, no sorprende que *Blancanieves y los siete enanitos* incluya canciones. El segundo es que la animación como sistema de producción carece por completo de una banda de sonido, por lo que era común recurrir a la música para suplir esta deficiencia. Habitualmente esto se traduce con el llamado *mickeymousing*, una música que reproduce los acentos visuales sonoramente (Halas, Manvell, 1980: 72). No obstante, teniendo en cuenta las carencias del sistema de grabación, es lógico que las producciones animadas fueran también sustentadas por canciones: así evitaban grabar separadamente música y diálogos. Por último, cabe recordar que una de las *Silly Symphonies* más populares en la década de los 30 fue *Los tres cerditos* (Burt Gillett, 1933), con música de Frank Churchill (compositor también de *Blancanieves*) y probablemente incluyendo canciones. Walt Disney pretendía repetir el éxito precedente.

Dado que la propuesta de Disney de incluir canciones tuvo buena acogida entre el público,²³ los demás estudios de animación imitaron la estrategia con mayor o menor éxito. Ejemplo de ello sería *Los viajes de Gulliver* (*Gulliver's Travels*, Dave Fleischer, 1939), estrenada poco después de *Blancanieves y los siete enanitos*; o *Anastasia* y *El príncipe de Egipto*, ambas pro-

ducidas durante los años 90, poco después del estreno de las aclamadas producciones de *La sirenita* o *La bella y la bestia*.

Para dar prueba de la influencia que ha tenido Disney en la animación, tomaremos como ejemplo las dos últimas películas citadas, ambas pertenecientes a estudios ajenos a Disney: *Anastasia* (producida por la 20th Century Fox) y *El príncipe de Egipto* (realizada por Dreamworks Animation).



4.1 Convenciones derivadas de los cuentos de hadas

Para dilucidar cuáles son las características de Disney que utilizan otras productoras como referente, es necesario describir previamente algunas de las convenciones de Disney asociadas a la música y los cuentos de hadas. Tal y como se explica en la tesis de Montoya Rubio (2017: 765), se observa en las producciones del

estudio de animación una tendencia a seguir la estructura de los cuentos de hadas, independientemente de que la historia original tuviera un origen distinto. Esto se observa en el hecho de que a menudo se cambia el final de las historias originales —como el final de la *Sirenita* de Andersen, donde la protagonista en lugar de morir como en el relato original, consigue casarse con su príncipe— o cómo se fuerza la presencia de personajes arquetípicos, como el antagonista —prácticamente todas las películas de Disney incluyen el villano, a pesar de que en el relato original no existiera, como Gaston en *La bella y la Bestia* o Clayton en *Tarzan* (Chris Buck y Kevin Lima, 1999) —. Además, como ya apuntaba Mollet (2013), Disney no se limitó a incluir elementos recurrentes de los cuentos en sus producciones, sino que también creó convenciones propias que se consolidarían o evolucionarían a lo largo de los años.

4.1.1 Las fórmulas de inicio y final²⁴

Del mismo modo que los cuentos de hadas son introducidos con una fórmula de inicio como “Érase una vez” o “En un reino lejano”, Disney contextualiza sus películas al inicio con una canción que nos indica que estamos en un espacio y tiempo alejados de nuestra realidad cotidiana. Cuando las historias no son cuentos y se sitúan en lugares lejanos y exóticos —como África en *El rey león* (*The Lion King*, Roger Allers y Rob Minkoff, 1994) o China en *Mulan* (Tony Bancroft y Barry Cook, 1998)—, la canción de inicio se utiliza para contextualizar la localización donde se desarrollará la historia. A menudo los elementos ambientadores, como los instrumentos o los modos propios de la zona, únicamente son utilizados en esta canción inicial.

En cuanto a la conclusión de las películas, presentan también una fórmula similar a la de “fueron felices y comieron perdices”, que consiste en una composición cantada por un coro. Normalmente esta pieza retoma una melodía

escuchada anteriormente, dando a entender cuál es el tema central de la película. Por ejemplo, en *El rey león* se termina con “El ciclo de la vida”, indicando que la historia es cíclica y que, por tanto, acaba como empieza. En cambio, en *La sirenita* se retoma la canción de la protagonista “Parte de él”, demostrando que la sirena ha conseguido hacer realidad su sueño —es decir, formar parte del mundo de los humanos.

Si comparamos las películas de *Anastasia* y *El príncipe de Egipto* con este modelo, notamos que ambas tienen una canción de inicio en las que destaca un estilo musical propio de la zona en que se desarrolla la historia: en el caso de *Anastasia*, con “Rumores en San Petersburgo”, música folklórica procedente de Rusia, mientras en *El príncipe de Egipto*, con “Libéranos”, destaca la música hebrea. Asimismo, en la conclusión de las películas de *Anastasia* y *El príncipe de Egipto*, se retoma una canción escuchada anteriormente en versión coral. En el caso de *Anastasia* se escucha el motivo principal de la canción “Dónde vas”, mientras *El Príncipe de Egipto* combina el fragmento coral de “Si tienes fe” y “Libéranos”. La diferencia de estas películas radica en qué los coros tienen una función meramente instrumental, no recuperan o varían la letra original de la canción retomada, se trata de un canto inarticulado o en una lengua desconocida para la mayoría de los espectadores.

4.1.2 El espacio y tiempo en los cuentos de hadas

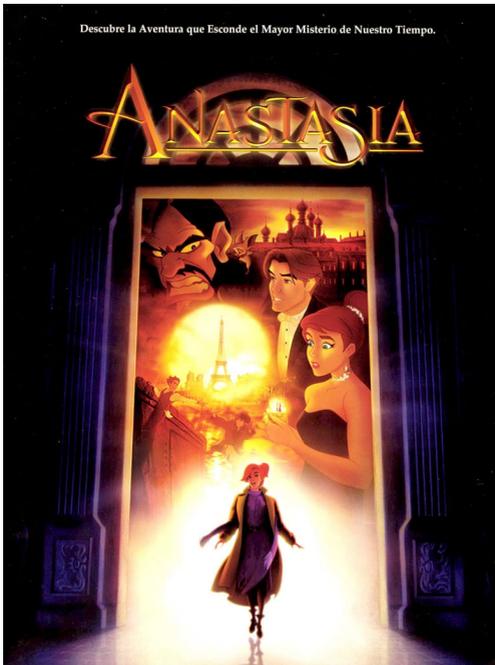
Una de las características principales de los cuentos de hadas es que suelen suceder en un tiempo y lugar remoto. Según la interpretación psicoanalítica de Bettelheim, este alejamiento de la realidad es una forma metafórica de hablar del inconsciente:

Los lugares más extraños, remotos, distantes, de los que nos habla el cuento, sugieren un viaje hacia el interior de nuestra mente, hacia

los reinos de la inconsciencia y del inconsciente. (Bettelheim, 1975: 74)

Dicha característica facilita la adaptación de las películas, puesto que a priori no se estipula cómo debe ser el espacio o la época en la que se desarrolla la historia y hay una absoluta libertad creativa. Por parte de Disney esto ha dado lugar a un eclecticismo visual y musical: es perfectamente factible combinar vestuario de época medieval con música jazz. Así, las canciones que cantan los protagonistas de *El rey león* (África) o *Mulan* (China) son más parecidas entre sí (pertenecen al estilo pop/rock), respecto a la música propia de su región o cultura.

Nuevamente, si nos remitimos a las películas de *Anastasia* y *El príncipe de Egipto*, notamos que, a pesar de existir una distancia espacio-temporal importante entre ambas, la música étnica de cada sitio únicamente se escucha en la canción inicial o aquellas que son interpretadas por personajes secundarios. Los protagonistas, en cambio, mantienen un estilo musical bastante similar, semejante al que ya observábamos en Disney.



4.1.3 Las canciones asociadas a los personajes recurrentes

Al igual que en los cuentos de hadas, en las películas de Disney existen una serie de personajes recurrentes, a saber: el protagonista, el antagonista, el ayudante cómico y, en ocasiones, un mentor. Cuanto más estereotipada la representación de un personaje, más susceptible es de tener una canción propia, como la canción del protagonista, la canción del antagonista, la canción espectáculo —protagonizada por el ayudante cómico— y la canción didáctica —interpretada por el mentor— (Montoya Rubio, 2017: 778).

Si comparamos este modelo con el propuesto por *Anastasia* y *El príncipe de Egipto*, vemos que en la primera película se traslada de manera bastante literal: Anastasia tiene su presentación como protagonista en la canción “Dónde vas”, el antagonista, Rasputin, canta “En la noche fatal”, hay una canción espectáculo interpretada por un personaje secundario/cómico “París es el rey del amor” y una canción didáctica, protagonizada por el mentor —Vlad—, titulada “Tú Sabrás Hacerlo”. El tono más serio de *El príncipe de Egipto* hace que se produzca una ligera variación, ya que no existen personajes cómicos. No obstante, hay una canción del protagonista con “Todo lo que quise”, una de los antagonistas llamada “En las grandes ligas” y una canción didáctica: “Mirada celestial”.

4.2 Convenciones introducidas por Disney

4.2.1 El amor verdadero

Uno de los añadidos más importantes al mundo de los cuentos de hadas por parte del propio Walt Disney es el de poner el acento en las tramas románticas. Todo empezaría con *Blancanieves*, un cuento en el que difícilmente encontramos una historia de amor,

puesto que el príncipe aparece casualmente al final, cuando la princesa ya ha sido rescatada y el príncipe únicamente sirve como recompensa para ella. Disney necesitaba justificar la aparición del príncipe, y por eso hizo que los personajes se conocieran al principio de la película. A partir de aquí se instauraría una de las primeras convenciones de Disney: los príncipes se conocen a través de una canción. Otro cambio importante que afectaría el resto de producciones de Disney es cómo despierta Blancanieves: con el beso de amor verdadero. Con esta aportación Disney no solo altera el final de *Blancanieves*, sino que condiciona las posteriores adaptaciones de cuentos, tanto dentro como fuera de la compañía. Así, tanto en *La bella durmiente* como en *La sirenita* o *Frozen* (Chris Buck, Jennifer Lee, 2013), se habla del “beso de amor verdadero” como si fuera algo intrínseco de los cuentos de hadas. También producciones de la Dreamworks Animation como *Shrek*, o la serie de *Érase una vez*, retoman esta cuestión e incluso hacen que la resolución de sus tramas dependa del “beso de amor verdadero”.

En cuanto a las canciones, también en *Blancanieves* y *los siete enanitos* se establece una convención bastante regular: asociar la canción romántica de la película con el vals. Desde *Blancanieves* hasta *La bella durmiente* el compás de las piezas era invariablemente el $\frac{3}{4}$ que, como se sabe, es el utilizado en la forma de vals²⁵ (Montoya Rubio, 2017: 723). A partir de ese momento, el vals parece haberse estandarizado más allá de Disney como la forma musical preferida para representar las escenas románticas. Ejemplos de ello son *Dentro del laberinto* con la canción “As the World Falls Down”,²⁶ así como las escenas de baile de las hadas de *Peter Pan: La gran aventura* (*Peter Pan*, P. J. Hogan, 2003),²⁷ *Mirror, Mirror*,²⁸ *La Bella y la bestia* (*La belle et la bête*, Christophe Gans, 2014)²⁹ o *Cenicienta* (2015).³⁰ También encontramos una escena de vals en *Anastasia*,³¹ aunque no así en *El príncipe de Egipto*.

4.2.2 El sueño americano

Otra de las constantes en Disney es la presencia del sueño americano, que, tal y como describe Mollet (2013), forma parte del llamado “cuento de hadas americano”. Aunque en la mayoría de historias originales adaptadas por Disney sus personajes no albergaban ningún tipo de deseo (todo les ocurría por casualidad, como es el caso de *Blancanieves* o *Pinocho*), en todas las versiones de Disney sus protagonistas siempre desean algo, ya sea conocer un príncipe, tener un hijo o vivir aventuras. Esto se demuestra siempre a través de la canción en qué se presenta el protagonista —también llamada canción de “yo soy” o “yo deseo” (Hischak, Robinson 2009: 316)— y este expresa sus deseos a través de la música. Dicha canción es bastante regular en las películas de Disney, especialmente durante el período del renacimiento de los años 90 (Montoya Rubio, 2017: 709).

Como bien apuntábamos en el apartado de personajes, este tipo de canción también es habitual en producciones como *Anastasia* o *El príncipe de Egipto*. Con la canción de “Dónde vas” *Anastasia* expresa su deseo de reencontrarse con su familia, mientras en *El príncipe de Egipto* “Todo lo que quise” plantea un giro interesante a este tipo de canción: el protagonista dice tener ya todo lo que desea, pero un encuentro inesperado con su hermana perdida le hace replantearse sus prioridades.

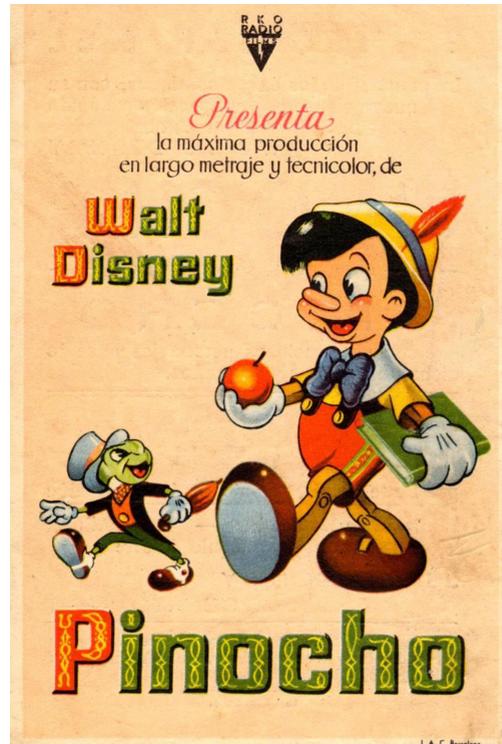
Conclusiones

Desde sus inicios, los estudios de animación de Disney han tenido un vínculo especial con los cuentos de hadas y la música. En este artículo hemos podido ver que dicha relación va más allá de las adaptaciones de cuentos, puesto que Disney ha tomado elementos de los cuentos de hadas y los ha extendido a producciones que procedían de otras fuentes. De esta manera, se ha generado la impresión en la men-

te del espectador de que los “clásicos” Disney son un conjunto homogéneo, delimitado por unas características claramente identificables. La extensión de dichos atributos se produce a través de la música: concretamente convirtiendo la fórmula con la que se inician las historias (“érase una vez”) en una canción; indicando que nos encontramos en localizaciones exóticas con música propia de dichas regiones y definiendo personajes arquetípicos —como el protagonista o el antagonista— a partir de una canción. Además, Disney ha creado convenciones propias que han pasado a formar parte del imaginario colectivo, como enfatizar la importancia de las tramas románticas o la introducción del sueño americano. Así pues, a través de la música, Disney crea *su propio modelo de cuento de hadas*, a pesar de que muchas de sus producciones no parten de este tipo de relatos. Es más: como bien se ha podido comprobar, la mayoría de las convenciones de Disney han sido encontrados también en producciones ajenas a este estudio, como *Anastasia* o *El príncipe de Egipto*. Sin duda se trata de historias que originalmente no contenían ni un ápice de *cuento de hadas*, pero la traslación del modelo de Disney ha hecho que se difuminen las divergencias entre ficción/hechos reales/retrato bíblico. Tal como apuntaba Mollet (2013: 123), es probable que las contribuciones de Disney hayan ayudado a crear el “cuento de hadas americano”, que va más allá de los relatos originales y amalgama historias muy variadas.

En síntesis, el presente estudio pretendía señalar la importancia de la música en la construcción de narrativas y cómo su presencia ha vinculado los cuentos de hadas y la animación. Aunque la comparativa solo ha tenido en cuenta producciones americanas, su propósito era el de poner en valor el papel de la música en un sector en el que académicamente solo es mencionada esporádicamente. Como se ha podido comprobar, la música tiene un papel fundamental en la creación del modelo de cuentos

propuesto por Disney, e ignorarla significaría entender estas producciones solo de manera parcial. Por ello, el papel de la música tiene un papel fundamental a la hora de verificar el modo en que el modelo narrativo de Disney ha traspasado fronteras.



Referencias bibliográficas

- BETTELHEIM, Bruno, 1975. *The uses of enchantment. The meaning and importance of fairy tales*. Alfred A. Knopf, Nueva York
- COYLE, Rebecca, ed., 2010. *Drawn to Sound: Animation Film Music and Sonicity*, London/Oakville: Equinox Publishing.
- FINCH, Christopher, 1973. *The art of Walt Disney. Disney Enterprises*, Nueva York.
- GREENHILL, Pauline, MATRIX, Sidney Eve, ed., 2010. *Fairy Tale Films*, Logan: Utah University Press.

HALFYARD, Janet K., 2014. *The Music of Fantasy Cinema*, Sheffield: Equinox.

HISCHAK, Thomas y ROBINSON, Mark, 2009. *The Disney Songs Encyclopedia*, Maryland: The Scarecrow Press, Inc. Lanham.

HOLLIS, Tim, EHRBARG, Greg, 2006. *Mouse Tracks. The story of Walt Disney Records*, Jackson: University Press of Mississippi.

MOLLET, Tracy, 2013 “With a smile and a song...”: Walt Disney and the Birth of the American Fairy Tale”, en *Marvels & Tales*, 27 (1), pp., 109-124.

MONTOYA RUBIO, Alba, 2017. *Les pel·lícules musicals d'animació dels estudis Walt Disney: anàlisi de l'aparició i evolució dels elements recurrents a les cançons (1937-2010)*, Barcelona: Universitat de Barcelona.

PALLANT, Chris, 2010 “Disney-Formalism: Rethinking ‘Classic Disney’”, en *Animation: an interdisciplinary journal*, vol. 5 no. 3, 2010, pp 341-352.

SMITH, Neil, 2011. “Disney’s 50th animated feature looks back and ahead”, en *BBC News*, 28 de enero de 2011 (<http://www.bbc.com/news/entertainment-arts-12269123> [acceso: agosto 2016]).

STEWART, James, 2005. *Disney War*, Londres: Simon and Schuster.

ZIPES, Jack, 1997. *Happily Ever After. Fairy Tales, Children and the Culture Industry*, Londres: Routledge.

Notas

¹ El 16 de octubre de 1923, en los Ángeles, Walt y Roy Disney entrarían al mercado como la Disney Brothers Cartoon Studio (Finch, 1973: 27). Anteriormente Walt Disney ya había fundado en Kansas la empresa Iwerks-Disney Commercial Artists en 1920, y la Laugh-O-Gram Films, Inc. en 1922, esta última dedicada a realizar cortometrajes animados, pero en ambos casos sus iniciativas empresariales fracasaron.

² “This is not to say that all fairy tale films in the twentieth and twentyfirst centuries were obliged to acknowledge Disney, whether they were animated or live action. But they certainly paid lip service of some kind since it has been virtually impossible for any filmmaker born after 1945 not to have seen or been exposed to a Disney fairy tale film as a result of the powerful marketing and distribution of all products by the Disney Corporation.”

³ Véase listado de películas en la web de Disney: <https://www.disneymoviesanywhere.com/movies/classics> [acceso: junio 2016].

⁴ “Of all the early animators, Disney was the one who truly revolutionized the fairy tale as institution through the cinema. One could almost say that he was obsessed by the fairy-tale genre, or to put it another way, Disney felt drawn to fairy tales because they reflected his own struggles in life. After all, Disney came from a relatively poor family; suffered from the exploitative and stern treatment of an unaffectionate father; was spurned by his early sweetheart; and became a success through tenacity, cunning, and courage and his ability to gather talented artists and managers such as his brother Roy.” (Trad. a.)

⁵ En este listado únicamente hemos contabilizado aquellos relatos basados en cuentos maravillosos de transmisión oral recogidos por autores como los hermanos Grimm o Perrault.

⁶ De ahora en adelante, siempre que citemos películas como *La cenicienta* o *La bella y la bestia*, que cuentan con varias versiones cinematográfica con títulos homónimos, incluiremos el año de producción para diferenciarlas.

⁷ “However, despite Disney’s success at co-opting fairy tale narratives, and the recurrence of fairy tale iconography within the studio’s animation, it is incorrect to assert this is true of every Disney animated feature. The existence of films such as *Dumbo*, *Bambi*, and *Make Mine Music* (Bob Cormack et al., 1946), problematize the utilization of ‘Classic Disney’ as a way of identifying the fairy tale’s dominance within Disney animation.” (Trad. a.)

⁸ Es el instrumento principal en la Danza del Hada de Azúcar.

⁹ Ver ejemplo del inicio de *La bella y la bestia* (1991) en https://youtu.be/PbL_KjOBHe8 [acceso: agosto 2017].

¹⁰ Ver minuto 3.33 del fragmento de *Enredados* en https://youtu.be/xjc_aF0ApHc?t=3m23s [acceso septiembre 2017].

¹¹ Ver ejemplo en https://youtu.be/F_M95CWviH4?t=8s [acceso: septiembre 2017].

¹² Ver ejemplo en <https://youtu.be/HJy8kdNNrvI?t=3m2s> [acceso: septiembre de 2017].

¹³ Como puede apreciarse en el ejemplo enlazado, la canción incluye instrumentación habitual en la música de Bollywood, en la que destaca sobre todo la percusión <https://www.youtube.com/watch?v=iHqH6uzg0Js> [acceso: agosto de 2017].

¹⁴ Ver ejemplo en https://youtu.be/fM3VLM_kl_8?t=6s [acceso: septiembre de 2017].

¹⁵ Ver ejemplo en <https://www.youtube.com/watch?v=Mf8AgO9TFVk> [acceso: agosto de 2017].

¹⁶ Ver ejemplo en <https://youtu.be/v6HSTUfHKec> [acceso: septiembre de 2017].

¹⁷ Ver ejemplo en <https://www.youtube.com/watch?v=EAmfLFMPEck> [acceso: agosto de 2017].

¹⁸ Ver ejemplo en <https://www.youtube.com/watch?v=cH3SKENLnrk> [acceso: agosto de 2017].

¹⁹ Ver escena (temporada 4, episodio 16) en la que Ursula canta “Fathoms Bellow” <https://www.youtube.com/watch?v=799c4vnx4Ec> [acceso: septiembre de 2017]

²⁰ Ver escena (temporada 4, episodio 1) en la que no solo se escucha la melodía principal de *La bella y la bestia*, sino que los personajes visten también como en la conocida escena del baile de la película animada <https://youtu.be/FTfmBIbsOhQ?t=1m51s> [acceso: septiembre de 2017].

²¹ Ver ejemplo en <https://youtu.be/6Xb3gFO0IIM> [acceso: agosto de 2017].

²² Véase los comentarios de los animadores Don Bluth y John Lasseter en los respectivos making of de *Toy Story* (John Lasseter, 1995) y *Titan A. E* (Don Bluth, Gary Goldman, 2000) en relación a la obligatoriedad de que en animación los personajes debían cantar.

²³ De hecho, debido al éxito en taquilla de *Blancanieves*, ésta se convertiría en la primera película en comercializar su música (Hollis, Ehrbarg, 2006: 7).

²⁴ Tanto la nomenclatura como los ejemplos de las convenciones de Disney parten de la tesis de Montoya Rubio (2017).

²⁵ El vals es una danza de ritmo vivo y rápido. Su característica más significativa es que sus compases son de 3/4. En el compás del vals, el primer tiempo siempre es considerado como el tiempo fuerte (F), y los otros dos son débiles (d).

²⁶ Ver ejemplo en <https://www.youtube.com/watch?v=VppuD1St8Ec> [acceso: septiembre de 2017].

²⁷ Ver ejemplo en <https://youtu.be/mGz56SQ7EVE> [acceso: agosto de 2017].

²⁸ Ver ejemplo en https://youtu.be/uV_45yEDfe8 [acceso: agosto de 2017].

²⁹ Ver ejemplo en https://youtu.be/iGO_3zRnHCc [acceso: agosto de 2017].

³⁰ Ver ejemplo en <https://www.youtube.com/watch?v=r-qOgm1sLP0> [acceso: agosto de 2017].

³¹ Ver ejemplo en <https://www.youtube.com/watch?v=m3s7ZwpFCsc> [acceso: diciembre de 2017].

© Del texto: Alba Montoya Rubio.

© De las imágenes: Walt Disney Features; Dreamworks; Twentieth Century Fox.



Biografía

Alba Montoya Rubio. Doctora en Historia del Arte y licenciada en Comunicación Audiovisual, su tesis versa sobre la música en las películas de los estudios de animación de Disney. Profesora asociada de la Facultad de Educación de la Universidad de Barcelona, imparte la asignatura de Música y Sonido en los Audiovisuales.

E-mail

albamontoya@ub.edu