

WALT DISNEY Y LA FORTALEZA FEMENINA: NUEVAS LECTURAS EN TORNO AL PERSONAJE DE CENICIENTA

WALT DISNEY AND THE FEMININE STRENGTH:
A NEW READING ON THE CHARACTER OF CINDERELLA

RESUMEN

Desde finales de la década de 1980, el arquetipo de princesas Disney ha vivido un proceso de empoderamiento acorde con los cambios sociales experimentados a raíz del movimiento feminista. Estas nuevas protagonistas se caracterizan por su independencia, valentía y determinación para tomar sus propias decisiones, enfrentándose a cualquier adversidad que puedan encontrar a lo largo del camino. Sin embargo, cuarenta años atrás ya hubo una princesa que, sin salvar a todo un imperio, mostró una fortaleza y valor que le permitieron alcanzar la libertad con la que solo se había atrevido a soñar. A pesar de todas las connotaciones negativas que se han asociado con el personaje de Cenicienta, en este texto proponemos que no fue su príncipe quien la rescató de su miserable existencia, sino su carácter humilde, actitud ensoñadora y el apoyo de sus incondicionales amigos. Una historia admirable que pretendemos reivindicar y, sobre todo, releer desde una nueva perspectiva.

ABSTRACT

Since the end of the 1980s, the Disney Princess' archetype has lived an empowerment process in keeping with the social changes experimented due to feminist movement. These new protagonists are characterized by their independence, courage, and determination to make their own choices, facing any adversity that could be found throughout their journey. Nevertheless, forty years ago, there was a princess who, without saving an empire, showcased the stronghold and bravery that allowed her to reach the freedom with which she had only dared to dream. Despite all the negative connotations that have been associated with the character of Cinderella, in this article we propose that it was not her prince who rescued her from her miserable existence, but her humble nature, her dreamy attitude, and her true friends' support. An admirable story that we intend to reclaim and, above all, re-read from a new perspective.

ÁLVARO CAMBRA SÁNCHEZ-GIL

Universidad de Zaragoza,
España

Álvaro Cambra Sánchez-Gil (Zaragoza, 1999) es graduado en Historia del Arte (2017-2021) por la Universidad de Zaragoza y actualmente cursando el Máster de Estudios Avanzados en Historia del Arte en dicha universidad. Participó en las III Jornadas Internacionales "Culto a las reliquias, interpretación, difusión y ritos" (2020) con la ponencia "En torno a un patrimonio olvidado: los relicarios de la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Manzanares (Ciudad Real)" y colaboró en la revista *Siembra* de la citada localidad manchega con la redacción de un artículo acerca los bienes salvados del edificio durante la Guerra Civil. Su Trabajo Fin de Grado acerca de la parroquial de Manzanares se encuentra actualmente en prensa.

PALABRAS CLAVE:

Cenicienta, Disney, reinterpretación, feminismo.

KEY WORDS:

Cinderella, Disney, reinterpretation, feminism.

DOI:

<https://doi.org/10.4995/caa.2023.18092>



Fig. 1. Cenicienta defendiéndose a sí misma frente a las burlas de sus dos hermanastras por querer ir al baile.
Fuente: Animation Screencaps.

Introducción

Desde 1937, The Walt Disney Company ha adaptado a la gran pantalla algunos de los cuentos de hadas más conocidos, relatos antiquísimos de los que existen numerosas versiones en diferentes idiomas. Varios de estos largometrajes, agrupados bajo el término de “clásicos Disney”, están protagonizados por princesas, instaurando así un estereotipo que, durante mucho tiempo, se ha caracterizado por perpetuar una visión conservadora de la mujer. Hermosa, optimista, grácil y virtuosa, la princesa Disney parece oponerse a aceptar su destino, precisando en gran medida de la ayuda de una figura masculina, el príncipe azul, que terminará rescatándola en numerosas ocasiones.

La triada original de princesas —Blancanieves (*Blancanieves y los siete enanitos* [*Snow White and the Seven Dwarfs*], David Hand, 1937), Cenicienta (*Cenicienta* [*Cinderella*], Clyde Geronimi, Wilfred Jackson, Hamilton Luske, 1950) y Aurora (*La bella durmiente* [*Sleeping Beauty*], Clyde Geronimi, 1959)— inmortalizó este arquetipo íntimamente ligado a la sociedad patriarcal, estableciendo una serie de atributos comunes —belleza idealizada, carácter dulce, inocente y subordinado, adscripción al ámbito doméstico, voz prodigiosa, etc.— que proseguirán, en mayor o menor grado, en la caracterización de las sucesivas protagonistas (Aguado Peláez, Martínez García, 2015: 54). Con las principales transformaciones culturales producidas a raíz de la segunda ola feminista en la década de 1960, la vigencia de la doncella en apuros y del príncipe salvador en el universo Disney empezó a debilitarse, siendo reemplazados paulatinamente por un nuevo modelo de mujer más audaz, activa e independiente, capaz de tomar sus propias decisiones (Iswalono, Arum, 2021: 70). Las tres primeras princesas del periodo conocido como “Renacimiento de Disney”, Ariel (*La sirenita*

[*The Little Mermaid*], Ron Clements, John Musker, 1989), Bella (*La bella y la bestia* [*Beauty and the Beast*], Gary Trousdale, Kirk Wise, 1991) y Jasmine (*Aladdín* [*Aladdin*], Ron Clements, John Musker, 1992), delimitaron el inicio de un prototipo acorde con los tiempos modernos (Buzarna-Tihenea, 2019: 580) que terminaría afianzándose años más tarde con Mulán (*Mulán* [*Mulan*], Barry Cook, Tony Bancroft, 1998), Mérida (*Brave*, Mark Andrews, Brenda Chapman, 2012)¹ o las hermanas Elsa y Anna (*Frozen*, Chris Buck, Jennifer Lee, 2013), entre otras.

Con todo, el estereotipo de princesas Disney ha generado una opinión bastante crítica en cuanto se refiere a su impacto entre la población infantil. Los medios de comunicación constituyen una de las herramientas fundamentales en la transmisión y adquisición de valores del ser humano, susceptibles de determinar su comportamiento e incluso personalidad desde su más tierna infancia (Aguado Peláez, Martínez García, 2015: 51). Por tanto, varios de estos filmes pueden contribuir a la difusión y normalización de aquel molde femenino fundamentado en la sumisión, dulzura y dependencia del hombre salvador. A este respecto, la mayoría de los expertos parece que coinciden en cómo el ejemplo paradigmático de dicho estereotipo lo encarnaría el personaje de Cenicienta (Houwers, 2017: 20) al mantener, aparentemente, una actitud de obediencia y resignación que le permitirá encontrar el amor verdadero y alcanzar así su eterna felicidad. Así, este dictamen parece apoyarse en un concepto que se ha generalizado en nuestra cultura popular y es el hecho de que Cenicienta acudió al baile con el fin de cautivar al príncipe. En este sentido, la propia Ilene Woods, actriz que puso voz a la emblemática princesa, dejó clara su postura con respecto a esta percepción del personaje:

Me encantó interpretar a Cenicienta y creo que lo que a él [Walt Disney] le atrajo del personaje fue su valentía. Aunque su vida era miserable y trabajaba duro cada día, Cenicienta mantenía un espíritu optimista y transmitía su cariño a todos los animalitos que la rodeaban; le sonreía a la vida y creía en sus sueños. Una vez, alguien me dijo: “creo que Cenicienta realmente necesitaba un hombre para ser feliz”. Y yo le dije “te equivocas, porque ella tan solo quería ir al baile. El príncipe se fijó en Cenicienta, pero ella en él no, tan solo quería disfrutar y por eso se fue a medianoche, dejando atrás al príncipe”. Por ello le dije que no creía que su objetivo principal fuera conseguir al príncipe, sino pasar una noche maravillosa. Realmente fue un sueño hecho realidad para Cenicienta.²

A raíz de estas palabras, quizá debiéramos reflexionar acerca de esa visión tan extendida de Cenicienta como una doncella en apuros, puesto que cabe la posibilidad de que no sea del todo acertada y que realmente estemos malinterpretando el verdadero mensaje que pretende transmitir el personaje de Cenicienta. ¿Y si esta no es la historia de una joven conformista y sumisa que espera ser rescatada, sino la de una mujer optimista, capaz de enfrentarse a la adversidad, que logra rescatarse a sí misma?

El presente texto pretende abordar una visión diferente y novedosa con respecto a la propia Cenicienta. A pesar de protagonizar uno de los largometrajes más atemporales de la industria cinematográfica, nuestra princesa ha recibido un sinnúmero de críticas negativas que han contribuido a justificar el prejuicio que puede llegar a ejercer el antedicho patrón *disneyano* en la etapa de crecimiento del niño. Si bien es cierto que Cenicienta es presentada ante los ojos del espectador como una continuación de la fórmula patriarcal iniciada con Blancanieves (Buzarna-Tihenea, 2019: 578), nuestra heroína muestra, a lo largo del filme, una serie de actitudes y decisiones que distan notable-

mente de las exhibidas por su antecesora (Abdulqadr, Sharif, Omer *et al*, 2021: 834).

No obstante, este talante de Cenicienta no es del todo explícito en algunas escenas y requiere de una comprensión exhaustiva del contexto que rodea a la protagonista. Llegados a este punto tal vez debiéramos plantearnos si, al tratarse de un largometraje con el que estamos íntegramente familiarizados, el espectador omite —inconscientemente— el trasfondo de la vida de la joven y asimila únicamente lo más superficial: la imagen de una mujer limitada a la esfera doméstica, entregada a la gestión del hogar y cuya liberación llegará de la mano de su príncipe azul (Houwens, 2017: 20-21); e incluso llega a culpar a la propia víctima por su supuesta falta de carácter frente a sus maltratadoras.³ Por ello, consideramos preciso tratar de dilucidar todas estas cuestiones que, a nuestro juicio, han llevado a la construcción de una imagen falsa del personaje y, de este modo, revalorizar a la primera princesa que alcanzó su anhelada felicidad no gracias a un hombre, sino por méritos propios.

La metodología que hemos llevado a cabo se ha basado tanto en la lectura de una serie de referencias bibliográficas —las cuales abordan la problemática de la imagen de la mujer que ha transmitido Disney desde sus inicios, encontrando opiniones heterogéneas con respecto a nuestra heroína— como en un análisis pormenorizado del filme animado, así como en el cotejado de las imágenes con cada uno de los textos. Es importante tener en cuenta que los estudios Disney prestaban enorme atención a elementos que, aunque *a priori* puedan resultar redundantes para la narración y, por tanto, tal y como hemos apuntado, sean pasados por alto por el espectador, no lo son a la hora de definir la identidad de algunos personajes. En el caso de Cenicienta, los escenarios que la envuelven, así como los gestos que exterioriza, han sido clave para poder ofrecer esta nueva interpretación.



Fig. 2. Anastasia y Drizella estupefactas ante la actitud decidida de Cenicienta. Fuente: Animation Screencaps.

01

Cenicienta y la imagen de la mujer estadounidense en el cine de animación tras la II Guerra Mundial

Cenicienta es, sin duda, uno de los cuentos de hadas más populares de todos los tiempos, del que se conocen, al menos, 345 versiones del mismo, siendo la más antigua la recogida por Estrabón en el siglo I a. C. (Torres Begines, 2015: 169). No obstante, quienes contribuyeron a la internacionalización del relato fueron Charles Perrault (*Cuentos de Mamá Oca*, 1697) y los hermanos Jacob y Wilhelm Grimm

(*Cuentos de niños y del hogar*, 1812) (Ramos Frendo, 2007: 404), así como Gustave Doré en materia iconográfica (ibidem, 415).⁴ Una lectura detenida de cada una de estas versiones revela que, aunque la esencia narrativa va a ser prácticamente la misma en casi todas ellas —en donde el calzado jugará un papel destacado al ser la pieza clave que le permitirá a Cenicienta liberarse de su condición de esclava o



Fig. 3. Cenicienta apoyada en la puerta de la habitación de su madrastra. Fuente: Animation Screenscaps.

criada—, la caracterización del personaje titular varía notablemente. Así, mientras que Perrault presenta a una joven insulsa y conformista, que decide dormir por voluntad propia entre las cenizas y sin iniciativa alguna por ir al baile (Torres Begines, 2015: 173-174), la Cenicienta de los Grimm es virtuosa y amable, pero igualmente perseverante, ya que lucha a contrarreloj por terminar las tareas que le imponen su madrastra y hermanastras y poder acudir al evento (Bettelheim, 1977: 352-353).

Resulta llamativo comprobar que Disney acreditó el cuento de Perrault como única fuente de inspiración, puesto que, a pesar de ser sumamente fidedigno en

el relato y los elementos iconográficos que lo componen —incluyendo el zapato de cristal, fruto de un error fonético del literato francés—,⁵ la personalidad de la heroína se acerca más a la de los hermanos Grimm, al mostrar, a lo largo del filme, un cierto lado sarcástico —por ejemplo, al referirse al gato de su madrastra, Lucifer, como “graciosa majestad” (*Cenicienta [Cinderella]*, Clyde Geronimi, Hamilton Luske, Wilfred Jackson, 1950) o a las horribles dotes musicales de sus hermanastras como las de un *ruiseñor*— y ser capaz de salir en su propia defensa en ciertas interacciones con su familia política (Figs. 1 y 2). De este modo, podemos entrever cómo Cenicienta es capaz de marcar sus propios límites (Fonte, Mataix, 2000: 192-194),

manifestando cierta naturaleza inconformista que resulta poco habitual en personajes femeninos dentro del contexto social en el que se enmarca este largometraje.

En este aspecto, cuando se estrenó *Cenicienta* en 1950, la situación de la mujer estadounidense era indebidamente arcaica: eran abnegadas amas de casa con una serie de deberes y responsabilidades, entre los que sobresalían educar a los hijos, mantener una actitud recatada y pasiva, complacer a sus maridos y ocuparse de las tareas del hogar, entre otras. Por consiguiente, nos encontramos con un estereotipo de mujer ideal que la sociedad patriarcal se encargará de difundir a partir de los diferentes medios de comunicación —radio, televisión, prensa, etc.—, llegando incluso a normalizarse dentro del propio género femenino.⁶ Las causas que ocasionaron este retroceso fueron principalmente cuatro: en primer lugar, el regreso de los hombres al trabajo tras la II Guerra Mundial, desplazando a la mujer de los puestos que se habían visto obligadas a ocupar; en segundo, el *baby boom*, es decir, el aumento de la tasa de natalidad tras la contienda, llegando a alcanzar cifras elevadísimas; en tercero, la cultura basada en la familia, donde el matrimonio era la única vía que aseguraba a la mujer un futuro próspero, y, finalmente, la creación de ciudades dormitorio propiciadas por la sociedad de consumo, lo que conllevó la construcción de grandes residencias que suponían mayores comodidades para la mujer, pero asimismo mayores responsabilidades (Martins Lamb, 2011: 10-12 y 17-19).

Sin embargo, esta situación iría cambiando de manera paulatina, puesto que la mujer comenzó a reivindicarse dado que consideraba que el sexo femenino también estaba capacitado para lograr cambios a nivel social y cultural y, por ende, su papel no estaba limitado exclusivamente al hogar. De este modo, aumentó el número de mujeres que accedieron al mercado

laboral —aunque inicialmente con salarios inferiores a los de los hombres y con trabajos específicamente considerados femeninos, como maestras, secretarías o enfermeras— y a asistir a los diferentes grados de estudios medios y superiores para obtener sus respectivos títulos y ganar cierta independencia económica. Todo ello tomará mayor fuerza a partir de 1959, cuando se produzca la segunda ola feminista (ibidem, 13-15 y 29-34).

Por tanto, este rol de mujer como centro de la vida hogareña se refleja, por ejemplo, en los filmes *Solo el cielo lo sabe* (*All That Heaven Allows*, Douglas Sirk, 1955) o *Calle Mayor* (Juan Antonio Bardem, 1956) en nuestro caso español y, por supuesto, en la propia *Cenicienta*, ya que, aunque son cuatro las mujeres que viven en el mismo hogar, es Cenicienta quien se tiene que ocupar de cumplir con todas las tareas domésticas. No obstante, nuestra princesa no fue la primera en inaugurar este modelo en la filmografía de Disney, puesto que ya contaba con un precedente significativo como era Blancanieves. En más de una ocasión, algunos especialistas se han referido a Cenicienta como un calco de la propia Blancanieves, y pese a que encontramos claras similitudes entre ambos personajes al partir de la misma base, un análisis detallado de cada una, como expondremos a continuación, revela igualmente notables diferencias (Abdulqadir, Sharif, Omer *et al*, 2021: 834).

Ambas viven bajo la tiranía de sus respectivas madrastras —e incluso dos hermanastras con Cenicienta—, pero afrontan su situación con una actitud bondadosa y optimista. Las jóvenes pasan la mayor parte de su tiempo limpiando y cocinando, y su carácter afable y maternal promueve una relación de amistad con los pájaros y otros animalillos, como los ratones en el caso de Cenicienta. Nuestra heroína opta por ofrecerles toda su protección y cariño, puesto que al no poder hacer nada para



Fig. 4. Cenicienta mirando atónita su vestido hecho harapos. Fuente: Animation Screencaps.

escapar, debido a las limitaciones sociales de la época, decide ayudar a aquellos que se encuentran en una situación análoga. Al igual que los animales del bosque ayudarán a Blancanieves a terminar de adecentar la cabaña de los siete enanitos, los pájaros y ratones se encargarán de apoyar a Cenicienta en los momentos más difíciles. Así, cuando se anuncia que va a haber un baile en honor del príncipe, Lady Tremaine y sus hijas deciden encomendarle multitud de tareas para asegurarse de que no terminará de arreglar su vestido y no podrá asistir al evento; serán sus amigos quienes se ocupen *motu proprio* de remendarlo (Gurrieri, 2014: 17-19). Su lealtad llegará a su máximo apogeo en el escape final de la protagonista, que posteriormente analizaremos.

Este pequeño detalle marca, en nuestra opinión, una primera disparidad entre ambas heroínas. Pese a que las dos comparten una conducta bondadosa hacia sus aliados, aparentemente cada una la refleja de una manera diferente, siendo quizá Cenicienta la que manifieste una faceta más bienhechora al rescatar a los ratones de las diferentes trampas, alimentándoles y vistiéndoles, y manteniendo a Lucifer a raya. De este modo, el amor desinteresado que la joven ha manifestado hacia ellos durante sus años de cautiverio le ha servido para construir una pequeña familia (ibidem, 19). En el caso de Blancanieves parece que no podemos advertir algún talante protector hacia los animales que la rescatan tras haberse perdido en el bosque, aunque sí ciertos ademanes cariñosos.

Este esquema también podría ser extrapolable a la relación de las princesas con sus respectivas antagonistas. Al igual que en *Blancanieves y los siete enanitos* y como proseguirá en *La bella durmiente*, en *Cenicienta* vuelve a ser la mujer la culpable de todas las penurias de la protagonista. De aspecto diabólico, con una mirada amenazadora y una voz rasposa que consigue helar la piel del espectador, el triunvirato primitivo de villanas de los “clásicos Disney” son un fiel reflejo de cómo la mujer de edad adulta y experimentada suponía una amenaza para la sociedad patriarcal, especialmente aquellas ansiosas de poder (Buzarna-Tihenea, 2019: 579-580). Este arquetipo perdurará en la filmografía de Disney hasta finales de la década de 1980 con casos paradigmáticos como Cruella de Vil (*101 dálmatas* [*One Hundred and One Dalmatians*], Clyde Geronimi, Hamilton Luske, Wolfgang Reitherman, 1961) o Úrsula (*La sirenita*), entre otros.

Tanto la Reina Grimhilde (*Blancanieves y los siete enanitos*) como Lady Tremaine envidian a sus hijastras dada su belleza natural, así como su carácter inocente y dulce, atributos inherentes a la “buena mujer” de acuerdo con el canon social de la época (Houwers, 2017: 20). Existe, por tanto, un evidente mensaje de adoctrinamiento: tan solo las niñas jóvenes y bellas, con un carácter ingenuo, dócil y virtuoso lograrán alcanzar la felicidad. Aquella que se alejase de esos parámetros se diferenciaría por su aspecto desagradable y naturaleza envidiosa y vanidosa (Buzarna-Tihenea, 2019: 580). Como resultado, ambas obligan a las protagonistas a trabajar como sirvientas y a vestir con harapos para tratar de potenciar su lado más vulgar, aunque en vano. En el caso de *Cenicienta*, somos testigos en una de las primeras escenas del filme, cuando su madrastra la llama a su habitación y la castiga con infinitud de tareas por haber escondido, presumiblemente, un ratón en la taza de té de su hija Anastasia.

Sin embargo, todo parece apuntar a que, una vez más, es otro paralelismo el que une pero a su vez separa a ambas protagonistas, ya que es posible que la subordinación de Cenicienta llegue hasta cierto punto y, cuando sea capaz de reconocer una injusticia, se oponga a ella, aunque en vano: como ella no ha sido la culpable de dicho acto, trata de defenderse, pero la matriarca no le da espacio para hacerlo al mandarla callar en numerosas ocasiones. Dado que carece de potestad frente a su madrastra, fruto de su estatus social, no tiene otra alternativa salvo obedecer (Gurreri, 2014: 101-102). Por otro lado, antes de acercarse a la cama donde reposa Lady Tremaine, la sombra de la ventana se proyecta en la figura de Cenicienta como si fueran los barrotes de una celda (Fig. 3). A nuestro juicio, se trata de una idea clave para entender la situación social de la princesa: se ha convertido en una prisionera dentro de su propio hogar (ibidem, 93-94; Houwers, 2017: 31).

A todo lo anterior tal vez debiéramos añadir que en este largometraje entra en juego un componente significativo que, en el caso de *Blancanieves*, no parece ser del todo explícito: el maltrato. La joven no solo se ve forzada a trabajar como sirvienta en su propia casa desde que era una niña, sino que llega a ser humillada incesantemente por su madrastra y sus hermanastras, tanto física como psicológicamente. Es el caso de la escena en que las dos hermanastras destruyen el vestido de fiesta de Cenicienta —el único recuerdo de su madre biológica—, sin duda, una de las más impactantes del estudio en la que los animadores utilizaron una serie de recursos —las expresiones de Cenicienta y su madrastra, la construcción de la secuencia fuera de campo, donde presenciamos cómo se abalanzan sobre ella pero no como le arrancan los diferentes tejidos, y la tonalidad rojiza *in crescendo* del fondo— para enfatizar no solo el terror de la joven, sino también la violencia que ejerce



Fig. 5. Cenicienta tras haber sido encerrada en el desván por Lady Tremaine. Fuente: Animation Screencaps.

su familia política, dejando al espectador como si acabase de presenciar un ultraje (Fig. 4).

Quizá estos ejemplos puedan ser suficientes para ilustrar las semejanzas y divergencias entre dos personajes estricta-

mente coetáneos. Que superficialmente comparten una serie de rasgos resulta incuestionable, pero no parece que se traten de dos gotas de agua idénticas: mientras que Blancanieves mantiene un espíritu excesivamente sumiso, Cenicienta demuestra en cierto modo una mayor actitud de

rebeldía. Esta misma cuestión podría extrapolarse a otros personajes femeninos de la misma productora, creados en fechas cercanas, como Wendy (*Peter Pan*, Clyde Geronimi, Hamilton Luske, Wilfred Jackson, 1953) o Shanti (*El libro de la selva* [*The Jungle Book*], Wolfgang Reitherman, 1967), cuyas actitudes maternas y entregadas constituyen un ejemplo notable de la normalización del ya expuesto modelo patriarcal entre las niñas, que debían seguirlo y repetirlo desde una edad temprana. Incluso, en el caso de otros estudios cinematográficos como la United Productions of America (UPA), con una ideología supuestamente progresista —y, por tanto, contraria a la de Disney— manifiesta en sus cortometrajes una visión sumamente negativa del género femenino, visible en trabajos como *Rooty Toot Toot* (John Hubley, 1951) o especialmente en *The Unicorn in the Garden* (Bill Hurtz, 1953), donde el protagonista presencia la aparición de un unicornio, ante lo cual su esposa tratará de que sea encerrado en un manicomio; sin embargo, los doctores la tomarán a ella por lunática (Lorenzo Hernández, 2021: 188-196).

Por ende, aunque todos estos personajes parten de la misma base, asociada a esa visión negativa y patriarcal del sexo femenino, Cenicienta parece que demuestra ser, desde nuestro punto de vista, una figura más compleja al demostrar ciertos ademanes que no la ceñirían exclusivamente al mencionado prototipo. Es probable que esta circunstancia se deba a que, en un primer momento, el largometraje se planteó desde una óptica femenina. Así, a finales de la década de 1930, la artista conceptual de Disney Bianca Majolie ya había llevado a cabo un planteamiento preliminar acerca la historia. Aunque había sido la primera mujer trabajadora en incorporarse a los estudios Disney y había influido notablemente en filmes como *Fantasia* (*Fantasia*, James Algar, Samuel Armstrong, Ford Beebe Jr. et al., 1940), *Dumbo* (Ben Sharpsteen, 1941) o *Peter*

Pan, Majolie no pudo continuar con *Cenicienta* ni con ningún otro proyecto debido a su abrupto despido en 1940. La sustituyó Maurice Rapf, un guionista de izquierdas, de familia judía, que había sido contratado previamente para tratar de disminuir el componente racista presente en *Canción del Sur* (*Song of the South*, Harve Foster, Wilfred Jackson, 1946). Rapf retomó el tratamiento del personaje que había concebido Majolie, pero tratando de otorgarle una personalidad más rebelde e independiente. Es el caso de la escena en la que la madrastra de Cenicienta encierra a la joven en el desván para impedir que se pruebe el zapato de cristal, secuencia que había planteado Majolie y que modificó sustancialmente Rapf al exponer que su reclusión era fruto de una sublevación contra su familia política. Aunque su propuesta no pasó el corte debido a la violencia de la misma, la concepción de Majolie sí que llegó a materializarse (Holt, 2019: 122-123 y 171-173), siendo quizá una de las escenas clave en esta relectura del personaje: vemos a una Cenicienta arrodillada y con ojos lagrimosos, pero no abatida, sino todo lo contrario, ya que todavía se agarra al pomo de la puerta como una metáfora de su fortaleza (Fig. 5).

Asimismo, quien se ocupó del desarrollo visual del largometraje fue precisamente otra mujer, Mary Blair, una de las mejores artistas conceptuales de la historia de la animación y que, a pesar del limitado presupuesto, supo crear imágenes visuales exquisitas y sofisticadas que capturaban la esencia de un cuento de hadas (Johnson, 2020: 310-311). Tal vez podríamos referirnos tanto a Bianca Majolie como a Mary Blair, así como a muchas otras mujeres trabajadoras de la compañía, como verdaderas *cenicientas* que tuvieron que desarrollar su potencial artístico en un ambiente dominado por el hombre y que, de un modo u otro, dejaron su huella en un personaje indeleble que también supo sobreponerse a las adversidades.

02

¿Sueños de amor o de libertad?

Casi la totalidad de protagonistas de los “clásicos Disney” hacen referencia a sus sueños o deseos al comienzo de cada filme. Para ello se utiliza la música, en concreto, la conocida como canción de “yo soy” o “yo deseo” (“I Want” song), con la que cada personaje expresa qué es aquello que más anhela en su vida (Montoya Rubio, 2018: 187). El caso de Cenicienta resulta ciertamente singular: aunque es posible que su tema principal, *A Dream Is A Wish Your Heart Makes* (en español, *Soñar*), ofrezca una visión de futuro lleno de felicidad, donde pueda vivir libre de su madrastra y hermanastras, en ningún momento es explícita sobre ello (Downey, 2016: 19), de modo que el espectador no llega a conocer cuáles son los deseos que mueven a la joven.

Sin embargo, esta ambigüedad parece que ha derivado, desde nuestro punto de vista, en una malinterpretación de sus deseos al afirmar que, como Blancanieves y Aurora, la aspiración primordial de nuestra heroína es encontrar al príncipe azul que le rescate de su horrible situación (ibidem, 8 y 15), como reflejo de la sociedad patriarcal en la que se inscribe este largometraje. Si bien es cierto que no hay ningún indicio que nos lleve a pensar lo contrario, tampoco los hay para afirmar esta teoría con total rotundidad; de hecho, en el caso de las princesas coevas, Blancanieves y Aurora, ambas hacen clara alusión al amor como motor de sus vidas en sus respectivas canciones “de yo deseo”:

[...] I'm wishing for the one I love,
to find me today. I'm hoping and
I'm dreaming of the nice things

he'll say [...]. / [...] Deseo, por favor amor, que vengas tú hoy y sueño con oír tu voz, que me hables de amor [...].⁷

Blancanieves (*Blancanieves y los siete enanitos*).

[...] I wonder if my heart keeps singing,
will my song go winging to someone
who'll find me and bring back a love
song to me? / [...] Quisiera un alguien
que pueda escuchar mi cantar y respon-
da: “te quiero, te adoro”, y venga amoro-
so por mí.⁸

Aurora (*La bella durmiente*).

Podemos advertir que las dos jóvenes consideran que lo único que puede romper con su situación de soledad pasa por conocer a un hombre, bien perteneciente a la realeza o no. Volviendo a nuestra heroína, y como hemos comentado con anterioridad, tal vez *A Dream Is A Wish Your Heart Makes* pueda ser interpretada como un deseo de liberación física. La joven vive una vida solitaria y de servidumbre, incapaz de abandonarla por el momento dada su situación personal, y por ello, decide viajar a otro lugar en su mente donde nadie pueda decirle qué debe hacer (ibidem, 17-20 y 29-30):

A dream is a wish your heart makes
when you're fast asleep. In dreams you'll
lose your heartaches, whatever you wish
for, you keep. Have faith in your dreams
and someday your rainbow will come
smiling through. No matter how your
heart is grieving, if you keep on belie-
ving, the dream that you wish will come
true.

Cenicienta (*Cenicienta*).

Como podemos observar, no se hace uso de la palabra “amor” en absoluto; más bien, todo parece apuntar al deseo de una nueva vida. Quizá la ausencia del hombre salvador en los sueños de nuestra heroína pudiese establecer un vínculo más estrecho entre la joven y el arquetipo de princesa desarrollado a partir del ya mencionado “Renacimiento de Disney”. Hemos comentado que 1989 marcó la llegada de las heroínas con personalidad, valientes, activas y llenas de inquietudes, capaces de tomar las riendas de sus respectivas vidas (ibidem, 17; Buzarna-Tihenea, 2019: 580). Si bien es cierto que Cenicienta se caracteriza por un temperamento más calmado y recatado (ibidem, 18), algo que, *a priori*, la aleja de figuras como Bella (*La bella y la bestia*) o Rapunzel (*Enredados [Tangled]*, Nathan Greno, Byron Howard, 2010), es precisamente esa interpretación de su tema principal como un deseo de libertad lo que las acerca (ibidem, 29-30). En sus respectivas canciones “de yo deseo”, Bella expresa su anhelo de vivir fuera de su pequeña aldea —donde es considerada una chica diferente a las demás por su particular afición a los libros— (Houwers, 2017: 33-34), mientras que Rapunzel manifiesta su esperanza de poder escapar de la torre donde se encuentra encerrada y conocer así el mundo exterior (Aguado Peláez, Martínez García, 2015: 56).

No obstante, el hecho de que no haya alguna alusión manifiesta a este afán puede llevar a que cada espectador interprete el mensaje de un modo u otro, pudiendo llegar a caer, como hemos mencionado, en una malinterpretación del mismo. Es el caso, por ejemplo, del doblaje latinoamericano original de 1950 y del redoblaje castellano de 1997:

Soñar es desear la dicha en nuestro porvenir. Lo que el corazón anhela, se sueña y se suele vivir. Si amor es el bien deseado, en dulces sueños llegará. No importa quién borre el camino, marcado está el destino, y el sueño se realizará.

Cenicienta (*Cenicienta*).⁹

Soñar es viajar a un mundo al que anhelas ir. En él todos tus deseos, sin duda, se pueden cumplir. Ten fe y verás que un día tu vida cambia de color. Por mucho que ahora sufra el alma, si no pierdes la calma, podrás encontrar el amor.
Cenicienta (*Cenicienta*).¹⁰

Así, los traductores de la letra decidieron asignar a Cenicienta la búsqueda del verdadero amor como principal inquietud, aun cuando no hay ni rastro del mismo en la versión original. A nuestro parecer, resulta llamativo que esta idea haya prevalecido precisamente en las sociedades católicas donde más tiempo se ha sostenido el papel de la mujer como esposa y madre, y quizá las causas de esta interpretación haya que buscarlas dentro del propio contexto histórico y social: ¿se pretendía esquivar la censura? ¿Adaptarla al tebeo franquista como *Azucena* o *Sissi*? ¿Trataban de reproducir esquemas sociales presentes, por ejemplo, en el *Monumento a la madre* en México? ¿O simplemente se asumió que Cenicienta era una doncella en apuros? En cualquier caso, el espectador hispanohablante se ve condicionado con respecto al personaje, proyectando en él ese prototipo de mujer supeditada a la presencia del príncipe azul (ibidem, 51) al cual nos hemos referido en las respectivas melodías de Blancanieves y Aurora.

Ahora bien, el componente clave que parece hablarnos de su deseo de liberación es precisamente el rescate final de la protagonista.¹¹ Tanto en *Blancanieves* como en *Cenicienta* y *La bella durmiente*, la trama romántica se desarrolla en los tres largometrajes de forma análoga: los enamorados se conocen a partir de una canción, generalmente un dueto (Montoya Rubio, 2018: 187), pero ellos no volverán a aparecer hasta el final del filme, cuando la princesa precise de ser rescatada. Por tanto, quien se erige como el verdadero héroe es el hombre, puesto que la mujer carece de fortaleza suficiente para poder

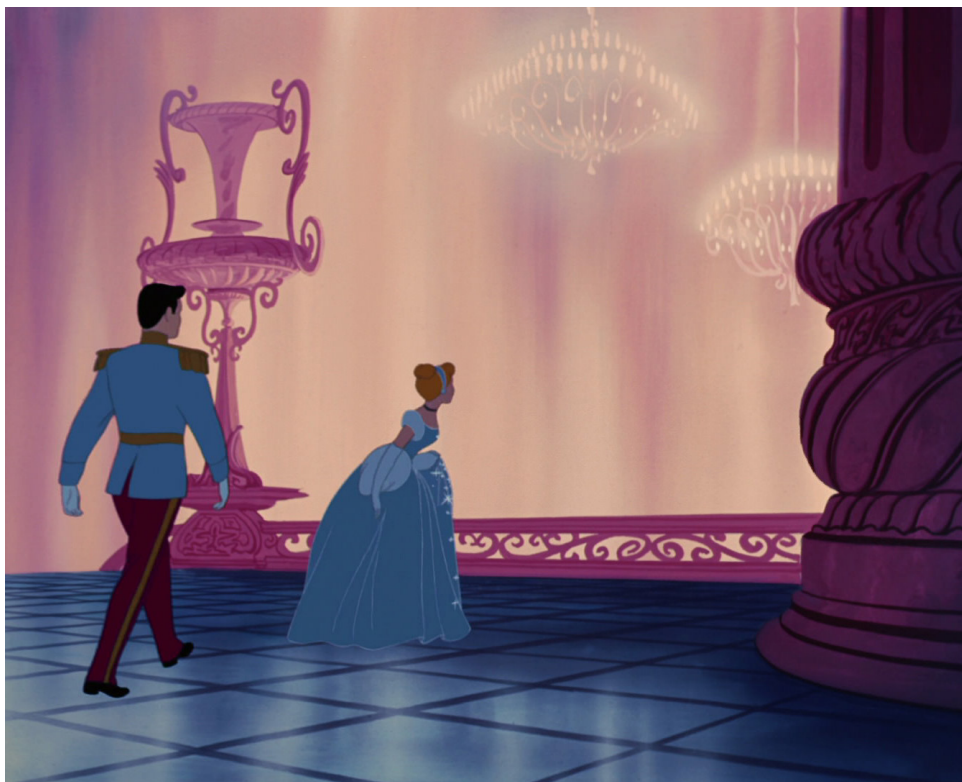


Fig. 6. Cenicienta asombrada por la riqueza interior del castillo. Fuente: Animation Screencaps.

rescatarse a sí misma. Este planteamiento es fruto, nuevamente, del sistema patriarcal que dominaba el contexto en el que se inscriben estos audiovisuales (Abdulqadr, Sharif, Omer *et al*, 2021: 834-835).

Si bien el prototipo del hombre salvador parece enfatizarse con claridad en los tres ejemplos, puede que el caso de Cenicienta suponga un punto de inflexión a la hora de reformular el papel de la heroína en el desenlace de su propia historia. Mientras que Blancanieves y Aurora logran despertar de su sueño profundo gracias al beso de amor verdadero proveniente de sus amados, al parecer Cenicienta consigue liberarse de su posición como sirvienta a través de su ingenio y la ayuda de sus leales amigos, los pájaros y ratones. Recordemos que la noche de antes, la joven ha logrado, con el apoyo de su hada madrina, acudir al baile y conocer al príncipe, quien queda prendado de ella. A diferencia de sus hermanastras, es posible que podamos interpretar el interés de Cenicienta por acudir a este evento social como la excusa perfecta para tomarse un respiro de la tiranía a la que se ve sometida con regularidad. Así, mientras que Anastasia y Drizella tratan de captar la atención del príncipe, nuestra heroína tan solo parece sentirse atraída por la magnitud del castillo (Houwers, 2017: 28-29); es entonces cuando el príncipe, cautivado por su belleza, se dirige hacia ella para invitarla a bailar (Fig. 6). De hecho, ni siquiera la propia Cenicienta es consciente

de que ha bailado con el príncipe: cuando el reloj marca medianoche, ella se apresura para irse y, tratando de buscar un motivo para hacerlo, cree caer en la cuenta de que no se ha presentado ante el príncipe, cuando, paradójicamente, lo tiene delante.

Una vez que Lady Tremaine descubre que ha sido Cenicienta la muchacha de la que se enamoró el príncipe, la sigue sigilosamente hasta su cuarto y la encierra para que no pueda probarse el zapato de cristal. Será Cenicienta y su trabajo en equipo con su pequeña familia lo que le permitirá recuperar la llave y bajar a probarse el calzado, pese a la oposición de su madrastra (Abdulqadr, Sharif, Omer *et al*, 2021: 834 y 836). En este sentido, la presencia de su perro Bruno en su salvación resulta decisivo puesto que, al principio del filme, Cenicienta le aconsejaba que dejara de tener sueños que atentaran contra la salud de Lucifer si quería continuar viviendo en un sitio que, al menos, les ofrece una cama y comida (Gurrieri, 2014: 16-17), de tal forma que se establecía así un paralelismo entre la situación de Cenicienta y Bruno, en la que habían tenido que aprender a valorar lo práctico frente a la justicia para poder sobrevivir. De este modo, el desobedecer las órdenes de su madrastra en este momento quizá nos lleve a hablar de una Cenicienta cada vez más persistente, que decide empezar a tomar las riendas de su destino para poder alcanzar su ansiada libertad (Fonte, Mataix, 2000: 194).

Conclusiones

Como hemos ido comentando a lo largo del texto, los filmes de Walt Disney protagonizados por princesas han perpetuado una serie de estereotipos propios de la mentalidad patriarcal que no comenzaron a perder fuerza hasta finales de los años ochenta. Los tres largometrajes anteriores a esa fecha —*Blancanieves*, *Cenicienta* y *La bella durmiente*— muestran una imagen femenina ligada a un carácter sumiso y conformista en la que prevalece la dependencia con respecto al hombre. En un primer momento quizá pudiésemos referirnos a Cenicienta como la personificación ejemplar de este molde, pero una revisión detenida del clásico atemporal parece revelar una serie de características que, paradójicamente, la aproximan al arquetipo de princesa audaz propio del “Renacimiento de Disney”. Es posible que estas pequeñas pinceladas de disconformidad e independencia que hemos tratado de exponer la conviertan en el punto de partida a la hora de romper el esquema tradicional puesto que, en este sentido, debemos señalar que *Cenicienta*, a diferencia de otros largometrajes del estudio donde la trama femenina resulta muy potente, pasaría a la perfección el test de Bedchel, un sencillo método para evaluar la brecha de género en las producciones artísticas. Así, nos encontramos con cuatro personajes femeninos con nombre propio que mantienen

una serie de conversaciones entre ellas que no giran en torno a sus respectivos intereses amorosos.

Bien es cierto que *Cenicienta* refleja las convicciones sociales de 1950, pero en ciertos aspectos el filme resulta satisfactoriamente progresista, como lo evidencia el hecho de que sea una figura femenina, el hada madrina, quien ayude a Cenicienta en su momento más crítico —lo que nos hablaría del concepto de sororidad—, o que la protagonista salga adelante con la ayuda de los que son diferentes y marginados, como los ratones. En suma, este largometraje narra la historia de una joven perseverante y trabajadora, que sueña, pero que lucha por sus sueños, ya que no espera a que la libertad le caiga del cielo. Y dicha libertad se expresa en el baile, pero no específicamente en un hombre, puesto que, parafraseando a Kiera Cass, Cenicienta nunca anheló un príncipe, sino una noche libre y un vestido (Willett, 2015: 48).

El autor desea expresar su agradecimiento al equipo editorial de la revista *Con A de animación*, así como a Ana Asión Suñer, Rebeca Carretero Calvo y Amparo Martínez Herranz, profesoras del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza.

Referencias bibliográficas

- ABDULQADR, Kizhan Salar, SHARIF, Randjar Hama, OMER, Roz Jamal, SAEED, Alan Ali, ABDUL, Zanyar Kareem, 2021. "Disney Classics between Feminism and Victimization of Women: A Historical Analysis", en *Technium Social Sciences Journal*, vol. 21, pp. 833-839 [https://techniumscience.com/index.php/socialsciences/article/view/3853/1449 acceso: mayo 2022].
- AGUADO PELÁEZ, Delicia, MARTÍNEZ GARCÍA, Patricia, 2015. "¿Se ha vuelto Disney feminista? Un nuevo modelo de princesas empoderadas", en *Área abierta*, vol. 15, 2, pp. 49-61 [https://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/view/46544/46082 acceso: mayo 2022].
- BETTELHEIM, Bruno, 1977. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Barcelona: Crítica.
- BRED, Stephanie, 2015. "Gustave Doré: The Magic Illustrations of Charles Perrault's Contes de Fées", Trabajo Fin de Carrera, Syracuse University (https://surface.syr.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1820&context=honors_capstone [acceso: mayo, 2022]).
- BUZARNA-TIHENEA, Alina, 2019. "Female Symbols at the Crossroads in Disney's Fairytales (Cinderella, Belle, Aurora and Maleficent)", en *Journal of Romanian Literary Studies*, 16, pp. 577-588 [http://old.upm.ro/jrls/JRLS-16/RIs%2016%2086.pdf [acceso: mayo 2022]].
- DOWNEY, Gillian, 2016. "A Dream Is A Wish Your Heart Makes: an analysis of selected music in Disney Princess Films", Trabajo Fin de Carrera, Oregon State University (https://ir.library.oregonstate.edu/concern/honors_college_theses/bn9998710 [acceso: mayo, 2022]).
- FONTE, Jorge, MATAIX, Olga, 2000. *Walt Disney: el universo animado de los largometrajes (1937-1967)*, Madrid: T&B Editores.
- GEROMINI, Clyde, 1959. *La bella durmiente (Sleeping Beauty)*, EEUU: Walt Disney Pictures.
- GEROMINI, Clyde, JACKSON, Wilfred, LUSKE, Hamilton, 1950. *Cenicienta (Cinderella)*, EEUU: Walt Disney Pictures.
- GURRIERI, Victoria Margaret, 2014. "Investigating the World of Disney's Heroines: A Close Analysis of *Cinderella* and *Beauty and the Beast*", Trabajo Fin de Carrera, University at Albany, State University of New York (https://scholarsarchive.library.albany.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1009&context=honorscollege_communication [acceso: mayo, 2022]).

- HAND, David, 1937. *Blancanieves y los siete enanitos (Snow White and the Seven Dwarfs)*, EEUU: Walt Disney Pictures.
- HOLT, Nathalia, 2019. *The Queens of Animation*, Nueva York: Little, Brown and Company.
- HOUWERS, Linda, 2017. "The Representation of Gender in Disney's Cinderella and Beauty & the Beast: A Comparative Analysis of Animation and Live-Action Disney Film", Trabajo Fin de Carrera, Radboud University (https://theses.uhn.ru.nl/bitstream/handle/123456789/4654/Houwers%2C_L_1.pdf?sequence=1) [acceso: mayo, 2022]).
- ISWALONO, Astrinda N., ARUM, Listiyanti Jaya, 2021. "Disney Princess Sequels in the Perspective of Second Wave Feminism in America", en *Rubikon: Journal of Transnational American Studies*, vol. 8, 1, pp. 62-76 [<https://jurnal.ugm.ac.id/rubikon/article/view/65485/31101> acceso: mayo 2022].
- JOHNSON, Mindy, "Cenicienta", en KOTHENSCHULTE, Daniel (ed.), 2020. *Los archivos de Walt Disney. Sus películas de animación, 1921-1968*. Colonia: Taschen, pp. 302-321.
- LORENZO HERNÁNDEZ, María, 2021. *La imagen animada. Una historia imprescindible*, Madrid: Diábolo.
- MARTINS LAMB, Vanessa, 2011. "The 1950's and the 1960's and the American Woman: the transition from the housewife to the feminist", Trabajo Fin de Carrera, Université du Sud Toulon-Var (<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00680821/document>) [acceso: mayo, 2022]).
- MINOFF, Debra, MCCULLOUGH, Susannah, 2017. *Cinderella: Stop Blaming the Victim*. EEUU: ScreenPrism, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=huLSdm6IH0g> [acceso: mayo 2022].
- MONTOYA RUBIO, Alba, 2018. "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", en *Con A de Animación*, 8, pp. 178-191 [<https://polipapers.upv.es/index.php/CAA/article/view/9656/pdf> acceso: mayo 2022].
- RAMOS FRENDÓ, Eva María, 2007. "La Cenicienta en las artes plásticas y en el cine", en *Boletín de arte*, 28, pp. 403-424 [<https://revistas.uma.es/index.php/boletin-de-arte/article/view/4491/4199> acceso: mayo 2022].
- TORRES BEGINES, Concepción, 2015. "Cenicienta: de lo oral a lo transmedia", en *Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil*, 13, pp. 167-183 [<https://revistas.uvigo.es/index.php/AIIJ/article/view/960/944> acceso: mayo 2022].
- WILLETT, Edward, 2015. *Kiera Cass*, Nueva York: Rosen Publishing.

Notas

¹ Largometraje producido por The Pixar Animation Studios, subsidiaria de Disney, aunque coproducido y distribuido por esta última.

² Ilene Woods, actriz y voz original de Cenicienta, en una entrevista realizada para The Walt Disney Family Museum. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=hLDHN38cbvA> [acceso: mayo 2022]. Aunque el vídeo fue publicado en 2012, la entrevista tuvo que llevarse a cabo con anterioridad a 2010, puesto que Woods falleció el 1 de julio de ese mismo año.

³ En este sentido, recomendamos el visionado de MINOFF, Debra, MCCULLOUGH, Susannah, 2017. *Cinderella: Stop Blaming the Victim*. EEUU: ScreenPrism, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=huLSdm6IH0g> [acceso: mayo 2022]. Este vídeo, que realiza un análisis pormenorizado del personaje de Cenicienta desde un punto de vista innovador, ha alentado la redacción del presente artículo.

⁴ Por ejemplo, los grabados que Doré confeccionó para ilustrar el relato de Cenicienta en la antología de cuentos de Perrault de 1862 fueron una de las fuentes iconográficas de las que bebió el propio Walt Disney, que seguramente debió conocer y adquirir en alguno de sus viajes por Europa (Breed, 2015: 43-50).

⁵ Sobre esta cuestión, véase Bettelheim, 1977: 350-351.

⁶ Esta situación sería extrapolable al resto de países, y en el caso del territorio español, tan solo cabe recordar “Los 18 puntos de la mujer” según la Falange.

⁷ Letra extraída de la versión castellana (2001).

⁸ Letra extraída de la versión latinoamericana original (1959).

⁹ Letra extraída de la versión latinoamericana original (1950).

¹⁰ Letra extraída de la versión castellana (1997).

¹¹ Cabe destacar igualmente el segundo tema de la joven, *Sing Sweet Nightingale* (en español, *Canta ruiseñor*), el cual parece erigirse como una metáfora de los sueños de Cenicienta: mientras friega el suelo del vestíbulo, comienza a ensimismarse a la vez que recita la melodía una y otra vez. De este modo, al igual que los pájaros en cautividad, parece que ella también ansía volar fuera de su jaula —es decir, de su hogar— para poder alcanzar la libertad (Gurreri, 2014: 28).