



**Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación**

**Título del documento: Desde Maléfica hasta Aladdín : ¿mismas historias, nuevas princesas? : análisis representacional de los conceptos de familia e identidad en las remakes de Disney Live Action**

**Autores (en el caso de tesis y directores):**

**Carolina Alejandra Marenghi**

**Viviana Minzi, tutora**

**Datos de edición (fecha, editorial, lugar,**

**fecha de defensa para el caso de tesis): 2021**

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.  
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.  
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: [https://creativecommons.org/choose/?lang=es\\_AR](https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR)



## **Desde Maléfica hasta Aladdín: ¿mismas historias, nuevas princesas?**

Análisis representacional de los conceptos de Familia e  
Identidad en las remakes de Disney Live Action

Alumna: Carolina Alejandra Marenghi

Tutora: Viviana Minzi

Año: 2021

Facultad de Ciencias Sociales  
Licenciatura en Ciencias de la Comunicación

## Índice

1.	Fundamentación del tema .....	p. 2
2.	Historización .....	p. 8
	2. 1 El origen de The Walt Disney Company .....	p. 8
	2. 2 Nace una nueva oferta de marketing: Disney Princesa .....	p. 15
3.	Análisis	
	3. 1 Introducción .....	p. 20
	3. 2 <i>Maléfica</i> y un giro a las narrativas clásicas .....	p. 24
	3. 3 <i>Cenicienta</i> y el retorno a la familia tradicional .....	p. 39
	3. 4 <i>La Bella y la Bestia</i> y la construcción de la identidad individual .....	p. 50
	3. 5 <i>Aladdín</i> y la fortaleza de la voz femenina .....	p. 61
4.	Conclusiones finales .....	p. 74
5.	Bibliografía .....	p. 77

## 1. FUNDAMENTACIÓN DEL TEMA

“Al igual que tantas niñas alrededor del mundo, yo crecí jugando a ser una princesa de Disney. Y no descarto que ésa sea la razón por la cual terminé trabajando en esta compañía como guionista. Pero el cariño que les tengo no impide que no pueda entender que necesitamos mostrarlas bajo otra luz, darles la oportunidad de que puedan ser todo lo que ellas deseen”<sup>1</sup>. Esta afirmación pertenece a Pamela Ribon, escritora estadounidense que, actualmente, trabaja como guionista para grandes films de la Compañía Walt Disney. Ella fue quien ideó la comentada y disruptiva escena en *WiFi Ralph* (2018) donde Vanellope, la pequeña protagonista, [se encuentra con las Princesas](#)<sup>2</sup>.



*La selfie de las Princesas que supo promocionar a WiFi Ralph (2018).*

Pero Ribon, como bien lo afirma en la entrevista con *Viva*, reconoce que las protagonistas de una de las franquicias más importantes de la agencia requieren atravesar una transformación para adaptarse a la audiencia actual. Las Princesas del

---

<sup>1</sup> Balmaceda, T., (30 de diciembre de 2018). ¿Y ahora, qué hacemos con las princesas?. *Revista Viva*. (2226), 25.

<sup>2</sup> Cartoons World [Cartoons World]. (2019, febrero 16). Wifi Ralph | Vanellope conoce a las Princesas de Disney (Latino) 1080p [Archivo de video]. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=hYZlzh73\\_gY](https://www.youtube.com/watch?v=hYZlzh73_gY)

siglo XXI, como Elsa de *Frozen* (2019), centralizan nuevas narrativas y rompen con determinados estereotipos, comenzando a sugerir una perspectiva feminista. En cambio, son las Princesas tradicionales, como Aurora o Cenicienta, quienes se encuentran más a destiempo de la coyuntura actual.

En este sentido, resulta pertinente destacar que:

...es indiscutible que la cultura infantil contemporánea está cambiando, pero esos cambios son resultados de cambios políticos (por ejemplo, en la relación del Estado y el mercado), cambios económicos (por ejemplo, en las estrategias de las empresas comerciales) y cambios sociales (por ejemplo, en la naturaleza de la vida familiar o en las relaciones de poder entre adultos y niños) (Buckingham, 2007, p.102)<sup>3</sup>.

La inmensa cantidad de variaciones en los procesos de configuración de subjetividades infantiles que ocurrieron en los últimos años reflejan el intercambio constante entre las producciones culturales y sus audiencias, y ambas son fundamentales dentro del estudio de las Ciencias de la Comunicación. Así, el particular interés del presente trabajo es observar esta situación más detenidamente dentro del mundo de las Princesas creado por la Compañía Walt Disney.

Su rol dentro de la industria cultural es fundamental debido a su alcance mundial y transgeneracional; y los dichos de la escritora Ribon son una excelente prueba de ello, de cómo ciertos estereotipos formaron parte de su desarrollo infantil en particular. Sin embargo, su caso no debe leerse como individual y único, sino como representativo en términos generacionales. Las Princesas, junto con las narrativas que las envuelven, forman parte activa en la configuración de la subjetividad, es decir, en cómo los miembros de una comunidad aprenden sobre los modelos culturales de su contexto, haciéndolos propios y transformándolos en parte de su vida cotidiana.

Pero, ¿cómo es que el análisis en torno a las producciones culturales y sus audiencias comenzaron a considerarse relevantes? Algunos autores, como Richard Hoggart, Raymond Williams y Stuart Hall, instauraron una línea de pensamiento centrada en el papel vital del contexto social en los procesos de significación y en el rol activo de la

---

<sup>3</sup> Buckingham, D., (2007), *Más allá de la tecnología. Aprendizaje infantil en la era de la cultura digital*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.

audiencia como productora de sentido. Es a través de las prácticas cotidianas que comprendemos la diversidad de la producción cultural. Así, son los estudios culturales los que colocan el foco de investigación en lograr observar la articulación entre la cultura y la vida cotidiana.

Para América Latina, son los Estudios de la Recepción los que continúan esta perspectiva, con autores como Nestor García Canclini, Jesús Martín Barbero o Anibal Ford. Son ellos quienes, en vez de centrarse en las agencias de comunicación, desplazan el análisis hacia los procesos y acciones desarrollados por el público.

Sin embargo, ambas corrientes lograron derivar en líneas de trabajo pedagógicas, como la Pedagogía Crítica. Es esta corriente la que, especialmente, se pregunta por las infancias y las juventudes, con exponentes como David Buckingham, Henry Giroux o Nicholas Kincheloe.

Así, el análisis desarrollado en las próximas páginas en torno al mundo de las Princesas estará acompañado por estos referentes y sus estudios alrededor de la cultura, sus consumos y los movimientos de las audiencias. Además, otro participante fundamental será, evidentemente, el mercado.

En los procesos de enculturación su rol se vuelve fundamental, especialmente durante el desarrollo de los más jóvenes. Como bien afirma Minzi (2003):

El mercado redacta el guión de la vida infantil, define qué es lo que los chicos desearán, a qué jugarán, sobre qué charlarán, sobre qué discutirán o agradecerán a sus padres, sobre qué compartirán con sus pares, qué pensarán, qué dibujarán, qué soñarán, qué pedirán a Papá Noel (p. 289)<sup>4</sup>.

A través de su extensa oferta, el mercado es una de las mayores referencias simbólicas de los tiempos actuales. Tanto los medios como las redes transmiten conductas y formas de vivir. Y de allí la importancia de las simpáticas Princesas quienes, más que otros personajes del mágico mundo de Walt, comunican valores,

---

<sup>4</sup> Minzi, V., (2003), Mercado para la infancia o una infancia para el mercado. Transformaciones mundiales e impacto local. En S. Carli (Comp.), Estudios sobre comunicación, educación y cultura. Una mirada sobre las transformaciones recientes en Argentina. Buenos Aires, Argentina: La Crujía.

conductas y temáticas que impactan en los imaginarios infantiles para transformar sus realidades.

Así es como, a través de la circulación y apropiación, unos aparentemente simples productos materiales operan en verdad como símbolos que construyen conocimiento y configuran la identidad. Siguiendo esta lógica, tomaremos como central la definición que ofrece García Canclini sobre el consumo cultural. El autor lo define como "... el conjunto de procesos de apropiación y usos de productos en los que el valor simbólico prevalece sobre los valores de uso y de cambio, o donde al menos estos últimos se reconfiguran subordinados a la dimensión simbólica" (García Canclini, 1999, p. 42)<sup>5</sup>. Como bien continúa en su texto, estudiar el consumo no es únicamente hacer un relevamiento estadístico de ventas sino un análisis de los usuarios respecto a la selección y combinación de productos y mensajes. Estudiar tanto las ofertas técnicas y simbólicas como también su aprobación resultan fundamentales para comprender la cultura de consumo develando las dinámicas de agencias como la Compañía Walt Disney y de las distintas audiencias.

En la actualidad, estas agencias del mercado logran interpelar a los niños antes que la propia escuela en la producción de sentido. Históricamente, era la esfera pública la encargada de, luego de la familia, trabajar sobre la inclusión del individuo en la sociedad. La participación de estos nuevos agentes genera una reestructuración del circuito de socialización y, por lo tanto, una reconfiguración del sentido de la infancia. De esta manera, una empresa multinacional como la Compañía Walt Disney se convierte en un jugador principal a la hora de pensar el desarrollo infantil. En palabras de Giroux (1996):

La necesidad de tales análisis queda ejemplificada en el poderoso papel que los medios de comunicación están asumiendo en la producción de imágenes y textos que invaden áreas cada vez más vastas de la vida diaria. Bajo la rúbrica de la diversión, el entretenimiento y la evasión, se están creando grandes esferas públicas que parecen demasiado inocentes para merecer análisis políticos. Tal es el caso de la Disney Company (p. 54)<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> García Canclini, N., (1999), El consumo cultural: una propuesta teórica. En G. Sunkel (Comp.), Consumo cultural en América Latina. Bogotá, Colombia: Convenio Andrés Bello.

<sup>6</sup> Giroux, H., (1996) *Placeres inquietantes*. Barcelona, España: Paidós.

Sin embargo, es detrás de los mundos mágicos y sus personajes estereotipados en donde se esconden determinadas ideas y valores, las cuales suelen trabajarse con sutileza. Siguiendo a Steinberg y Kincheloe (2000): “Igual que la enseñanza del aula y el currículum escolar nunca son simplemente mensajeros/transmisores neutrales desinteresados de datos, la cultura infantil de las empresas comerciales oculta un programa”(p. 25)<sup>7</sup>.

Y aquí radica otro de los focos del presente trabajo: ¿qué entrañan las narrativas de ciertas películas de Princesas? ¿Qué ideas, valores y posturas políticas se esconden detrás de estos personajes tan relevantes para el universo infantil actual?

Por otro lado, debemos destacar que el entramado de significaciones construido por la agencia se nutre de sus films como fuente vital, pero ellos no son los únicos productos relevantes. Entonces, es pertinente destacar la situación de la agencia en torno a la circulación de productos que exceden el mundo cinematográfico. Actualmente, la multinacional cuenta con canales de radio y televisión, parques de atracciones en Estados Unidos, Francia, Japón y China, estudios discográficos, perfiles en redes sociales como Instagram, Twitter y Youtube. Además, la Compañía Walt Disney a principios del 2019 compró a la multinacional de medios 21st Century Fox por una suma mayor a setenta millones de dólares, sumando, entre otros activos, estudios cinematográficos, de televisión y diversas señales de cable<sup>8</sup>.

En resumen, según el sitio web Statista<sup>9</sup> (2020):

La adquisición en los últimos años de los derechos de míticas franquicias como Star Wars o el Universo Cinematográfico de Marvel, así como de 20th Century Fox, estudio detrás de Los Simpson, ha contribuido al incremento continuo de sus arcas. En el último ejercicio, finalizado el 28 de septiembre de 2019, la empresa de Mickey Mouse generó unos ingresos de

---

<sup>7</sup> Steinberg, Sh. R. y Kincheloe, J. L., (2000) Introducción: Basta de secretos. Cultura infantil, saturación de información e infancia postmoderna. En J. L. Kincheloe y Sh. R. Steinberg (Comps.), Cultura infantil y multinacionales. Madrid, España: Morata.

<sup>8</sup> La Vanguardia (2019) Disney compra Fox: uno de los mayores pactos de la historia de Hollywood. Recuperado de: <https://www.lavanguardia.com/cine/20190319/461137190898/disney-compra-fox.html>

<sup>9</sup> <https://es.statista.com/> es un sitio alemán especializado en el desarrollo de estadísticas que proceden de estudios de mercado y opinión pública. Este portal comparte su información en más de cuatro idiomas y es considerada una de las bases de datos estadísticos más importante del mundo.

aproximadamente 69.600 millones de dólares estadounidenses, la cifra más elevada de la pasada década (Statista, 2020)<sup>10</sup>

Además, la agencia lanzó en noviembre de 2019 la plataforma de streaming *Disney +* en Estados Unidos, la cual llegó a la Argentina a finales del 2020. La misma condensa toda la variedad de contenidos que actualmente posee la Compañía, incluyendo algunas de sus últimas adquisiciones, como producciones de la National Geographic. Durante el año pasado, la plataforma superó los noventa millones de suscriptores en el mundo, cifra que habían estimado alcanzar recién en el año 2024. Dadas las condiciones de mayor encierro y aislamiento que involucra la actual pandemia, se mantiene la certeza de que este número continuará en aumento<sup>11</sup>. Así, Disney demuestra no haberse quedado atrás en el mercado cultural y se afirma como una de las productoras de contenidos más importante a nivel mundial.



Logo de la nueva plataforma Disney+, junto con las marcas que contiene.

---

<sup>10</sup> Statista (2020) Evolución de los ingresos anuales de la productora Walt Disney desde 2012 hasta 2019. Recuperado de: <https://es.statista.com/estadisticas/583681/ingresos-anuales-de-la-productora-walt-disney/#:~:text=Y%20es%20que%2C%20entre%20los.d%C3%B3lares%20a%20cierre%20de%202020>.

<sup>11</sup> El País (2021) El súbito éxito de Disney + transforma el ecosistema de las plataformas de 'streaming'. Recuperado de: <https://elpais.com/television/2021-02-15/el-subito-exito-de-disney-transforma-el-ecosistema-de-las-plataformas-de-streaming.html>

## **2. HISTORIZACIÓN**

Relatar el inicio y determinados momentos clave en la historia de la Compañía Walt Disney es un puntapié fundamental para el presente trabajo. En primera instancia, asimilar los orígenes de la empresa en términos sociohistóricos nos ofrece un contexto. ¿De dónde vienen los contenidos que actualmente observamos? ¿Cuál es el camino que la empresa recorrió antes de generarlos? ¿Qué tipo de dificultades surgieron en aquel trayecto? La respuesta a estos interrogantes nos lleva, en segunda instancia, a comprender cómo la Compañía no sólo logró posicionarse como líder y pionera de la industria cultural destinada a las infancias, sino también a convertirse en una poderosa agencia simbólica, especialmente para Occidente.

### **2.1 El origen de The Walt Disney Company**

Walter Elías Disney, conocido mundialmente como Walt Disney, nació el 5 de diciembre de 1901 en la ciudad de Chicago, Estados Unidos, y comenzó a introducirse en el mundo de la historieta y el dibujo desde que era muy pequeño. Sin embargo, sería en 1923 cuando, tras varios fracasos, fundó junto a uno de sus hermanos el Disney Brothers Studio en Hollywood. Dicho estudio sería el que, años más tarde, pasaría a denominarse The Walt Disney Company.

Tras un año de dicha fundación, Walt se unió a su ex compañero y amigo Ubbe Iwerks, animador y técnico de efectos especiales, logrando así dar inicio a la creación y desarrollo de personajes, guiones y dirección. Ya en 1927, y en conjunto a Universal Pictures, nació el personaje “Oswald, el conejo afortunado”, el cual alcanzó una aceptación instantánea entre el público.



*Logo de Oswald.*

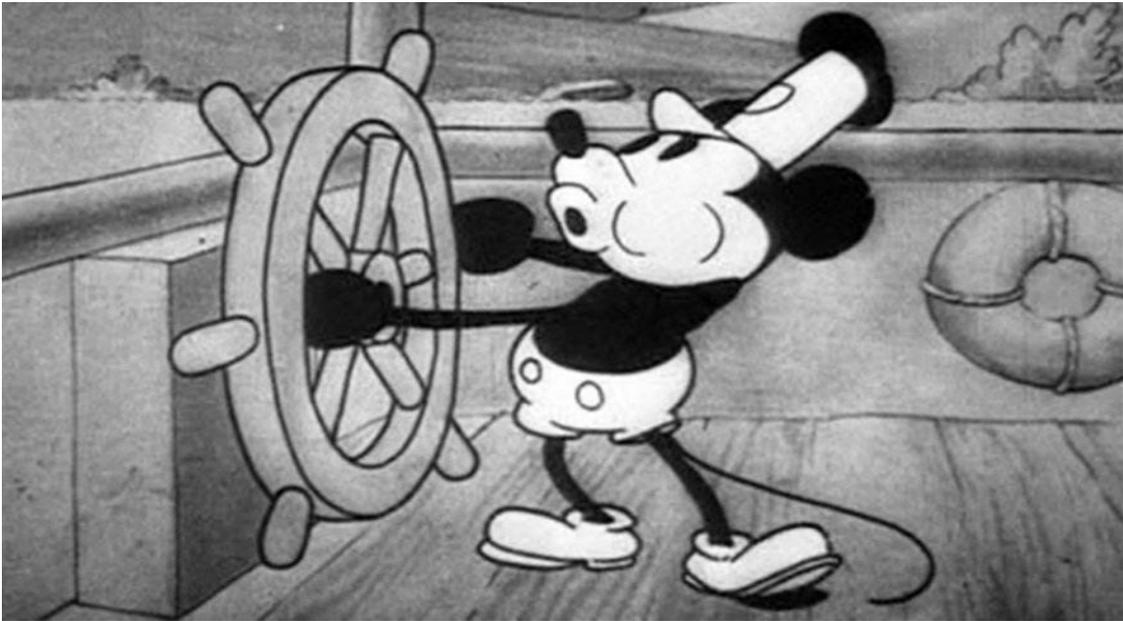
A pesar del éxito, Disney no logró un acuerdo con la productora al renegociar su contrato, por lo que ambas partes rompieron su unión. Esto no sólo generó que el personaje del conejo pase a ser propiedad de Universal, sino que además buena parte de los animadores abandonó la compañía. Ante la pérdida de derechos de su personaje más importante, Disney e Iwerks logran crear un reemplazo que, sin saberlo, terminaría por convertirse en un símbolo inigualable de la industria del entretenimiento: Mickey Mouse.

Esta simpática animación alcanza su primera aparición en el cortometraje mudo denominado [Plane Crazy \(1928\)](#)<sup>12</sup>, aunque no logró interesar a las distribuidoras. Sería en la película sonora [Steamboat Willie \(1928\)](#)<sup>13</sup> donde el ratón lograría presentarse nuevamente y, esta vez, con una amplia aceptación. El film se convirtió en un éxito total y Disney decidió incorporar sonido en sus próximas producciones.

---

<sup>12</sup> Walt Disney Animation Studios [Walt Disney Animation Studios] (2009, agosto 27). Plane Crazy Mickey Mouse Classic Walt Disney 1928 Sound Cartoon [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=kCZPzHq0h80>

<sup>13</sup> Walt Disney Animation Studios [Walt Disney Animation Studios] (2009, agosto 27). Walt Disney Animation Studios' Steamboat Willie [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=BBgghnQF6E4>



*Mickey Mouse en Steamboat Willie.*

Así, fue a partir de esta obra que Walt Disney concretó un salto a la fama con Mickey Mouse como su emblema. Durante el año 1930, ambos se insertaron en el mundo del cómic con un ejército de merchandising de una amplia gama de productos, desde juguetes hasta joyas *Cartier*, con el rostro del ratón como protagonista. A pesar de la partida de Iwerks, la época dorada de la empresa supo continuar, ya que en 1932 lanzó su primera película en color, [Flowers and trees \(1932\)](#)<sup>14</sup>, la cual lograría el Oscar a mejor cortometraje de animación. Además, durante la misma época Disney creó *Silly Symphony (1929-1932)*, una serie de cortometrajes donde aparecen por primera vez el Pato Donald, Pluto y Goofy, haciendo crecer a la familia de personajes que, con el correr del tiempo, se volverían históricos para la Compañía.

Esta seguidilla de grandes triunfos sería el preludio para un proyecto que marcaría la historia de la empresa: la realización del primer largometraje íntegramente de animación. Así fue como nació, en 1934, la puesta en proceso para *Blancanieves y los siete enanitos (1937)*. Si bien su realización llevó a la productora a una gran deuda financiera, el estreno fue un éxito que logró recaudar aproximadamente unos ocho

---

<sup>14</sup> Cartoon Movies Collectors City [Cartoon Movies Collectors City] (2017, febrero 20). Animation Silly Symphony Flowers And Trees Disney Movies Movies For Kids Animation6 [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=rH-OTZm0Xtk>

millones de dólares. De esta forma, la compañía Disney no sólo logra saldar lo debido sino también financiar futuros films, como *Pinocho (1940)* y *Fantasia (1940)*.

Sin embargo, con la llegada de la Segunda Guerra Mundial y tras el ataque a Pearl Harbor, Disney decidió tomar partido en defensa de Estados Unidos y el grupo Aliado a través de la generación de propaganda política, haciendo que su entidad como agencia simbólica crezca a pasos agigantados. A partir de 1941, la empresa comenzó a generar distintos cortos audiovisuales con el objetivo de retratar al régimen nazi y conseguir el apoyo de la población norteamericana, tanto ideológico, económico (colaborando a través de los bonos de guerra) o en forma de un mayor número de alistamientos al ejército.

Resulta pertinente mencionar algunos ejemplos al respecto. Comencemos con [Los tres cerditos \(1941\)](#)<sup>15</sup>: este film fue reestrenado tras el estallido de la guerra con ciertos cambios<sup>16</sup>. El lobo feroz pertenece a las filas del nazismo, identificado con la esvástica en varios de sus objetos personales y una gorra militar. Si bien el desarrollo de la historia se mantiene igual al original, al llegar a la casa del tercer cerdito podemos visualizar en el jardín una bandera del Reino Unido. Evidentemente, estamos observando un guiño político de apoyo que, nuevamente, vuelve a dejar en claro cuál es el bando del “bien” y cuál el del “mal”.

En segundo lugar, podemos mencionar [Educación para la muerte \(1943\)](#)<sup>17</sup>, un cortometraje que narra la historia de un niño alemán educado bajo el régimen nazi. Aquí la Compañía muestra cómo los niños eran educados desde el odio y con el único objetivo de pertenecer al ejército en defensa de su Alemania natal. Este corto fue el primero creado específicamente para esta batalla ideológica y marcó una fuerte posición ya desde su título, que asocia directamente un tipo de educación con la muerte.

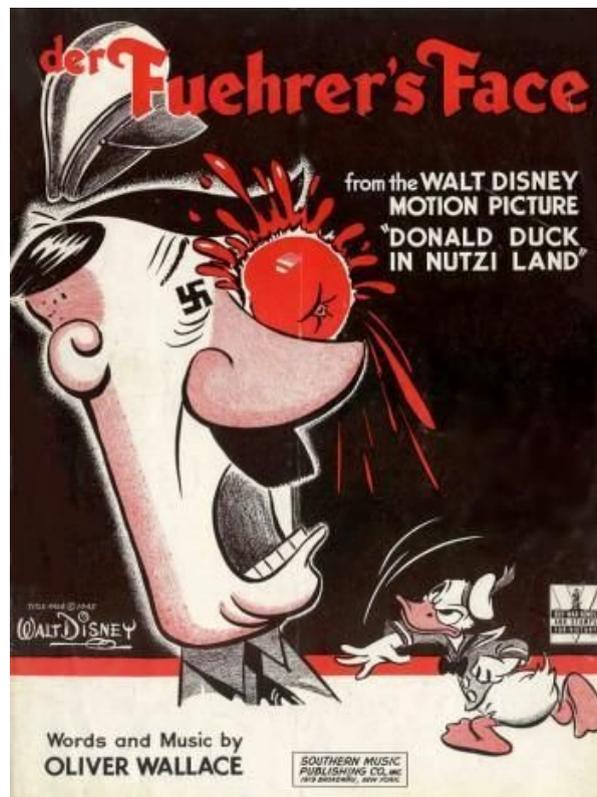
---

<sup>15</sup> Nuclear Vault [Nuclear Vault]. (2014, marzo 25). The Thrifty Pig (1941) [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=83UyDHzPvmk>

<sup>16</sup> El original había sido estrenado en el año 1933.

<sup>17</sup> Bahaoui, M. [mohamed bahaoui]. (2016, agosto 22). Disney Education For Death 1943 [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=5XNLnbvqsxo>

Por último, es oportuno mencionar [El rostro del Fuehrer \(1943\)](#)<sup>18</sup>, corto estrenado con el Pato Donald como protagonista. Aquí el objetivo era mostrar la represión del régimen dentro del ejército, el cual es representado por el Pato como parte del cuerpo militar, siendo esclavizado dentro de la producción de armamento. El mismo finaliza mostrando que la situación había sido parte de un mal sueño del protagonista, ya que despierta en su Estados Unidos natal, envuelto en un pijama con los colores azul, blanco y rojo y abrazando una pequeña representación de la Estatua de la Libertad. Este film audiovisual recibió el Oscar al mejor cortometraje de animación.



Portada de El Rostro del Fuehrer (1943).

Esta producción logró ser la más ambiciosa de todas, dado que involucró al Pato Donald. Este personaje no sólo era una cara visible de la agencia, sino que operaba como un fuerte símbolo de las infancias. Tanto Donald como Mickey eran personalidades que excedían una mera representación empresarial: ya se habían convertido en los actores principales del mundo infantil a escala mundial. Evidentemente, frente a aquella coyuntura sociohistórica, la necesidad de

---

<sup>18</sup> Awillecocq [awillecocq]. (2013, enero 6). Der Fuehrer's face HD [Sous-titres français, French subtitles] [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=VihggRSvVic>

reconfiguración en las narrativas se hizo indudable. La Compañía Walt Disney eligió, de la mano de sus creaciones, afianzar su poder simbólico relacionándose únicamente a un tipo de infancia: la estadounidense.

Consideramos que este fragmento de la historia, el cual no suele ser muy popular entre el público, es sumamente relevante respecto al rol como generador de contenidos culturales dirigidos al público infantil que caracteriza a la agencia. Estos contenidos tan evidentes, por ser propaganda política, resultan un excelente punto de partida para distinguir que las construcciones culturales jamás carecen de ideología, incluso (o deberíamos decir *aún más*) cuando se trata de contenido para niños.

A pesar de lo fuertemente envuelta que se encontraba la empresa en la creación de films propagandísticos, estos no lograban aumentar las ganancias. Por este motivo, en 1942, se colocaron todos los esfuerzos en el estreno de *Bambi (1942)*, pero este film tampoco alcanzó el éxito esperado. Así, Walt Disney se limitó a la producción de cortos animados para proteger su economía hasta finales de la década, cuando recibió un crédito de un millón de dólares por parte del empresario Howard Hughes a cambio de su ayuda en el sector cinematográfico. Tras este suceso, la empresa volvió a la carga: puso en marcha dieciocho nuevos proyectos, entre ellos *Cenicienta (1950)*, *Alicia en el País de las Maravillas (1951)*, *Peter Pan (1953)* y *20.000 leguas de viaje submarino (1954)*. De aquí surgen dos de los films originales con los cuales trabajaremos más adelante, los cuales mantienen una estructura de ideas mayormente asociado a una matriz tradicional de contenidos.

Además, en este momento histórico se lograron los primeros planos para Disneylandia, un parque de diversiones dedicado a las familias que involucraría las historias generadas por la productora. Así, observamos cómo el imperio comenzó a construirse: no sólo surgieron algunos de los actuales clásicos films, sino que comenzó a manifestarse la intención de formar parte de los valores familiares a través de distintos frentes culturales.

Sin embargo, Walt Disney fue diagnosticado de cáncer de pulmón un tiempo después, en 1966, falleciendo el 15 de diciembre del mismo año. La agencia quedó en manos de su hermano Roy hasta que él también falleció años más tarde, en 1971. Donn Tatum, ejecutivo de la empresa, sería el encargado de tomar las riendas, siendo el

primer Presidente de la Compañía que no formaba parte de la familia Disney.

La muerte de Walt marcó mediáticamente el comienzo de una nueva era para la empresa: “La edad oscura de Disney”. Esta etapa comprendió el período de 1967 a 1989. Fueron dieciocho años donde el cambio en la dirección pareció afectar las finanzas de la agencia, que no encontraba el éxito a través de ninguno de los films que estrenaba. Fue con *Oliver & Company (1988)* que se le dió cierre a esta etapa, trayendo nuevamente el género musical a las películas animadas, el cual sería fundamental para los años venideros, y permitiéndose una nominación al Globo de Oro.

Ya en 1989, la suerte de la Compañía Walt Disney dió un giro rotundo. A partir de este año y hasta 1999, la empresa protagonizó un resurgimiento creativo en la producción de sus películas de animación. Por eso, esta época fue conocida mediáticamente como el “Renacimiento de Disney”. Muchos de sus éxitos más taquilleros fueron lanzados en este período. Algunos de ellos son *La Sirenita (1989)*, *La Bella y la Bestia (1991)*, *Aladdín (1992)*, *El Rey León (1994)*, *Mulán (1998)* y *Tarzán (1999)*. Actualmente, estos films son reconocidos entre el público como clásicos de Disney. Supieron alcanzar una popularidad amplísima y, además, calar profundo en los sentimientos de los espectadores. De aquí surgen los dos films originales restantes para nuestro análisis, los cuales representan, a diferencia de la etapa anterior, una matriz moderna. Los personajes principales se mostraban más rebeldes y curiosos, demostrando cómo el poder simbólico de la agencia vuelve a tomar un giro para responder a un nuevo tipo de infancia dentro de la coyuntura sociohistórica.

Esta también fue la época de la asociación entre Disney y Pixar Animation Studios. En 1991, ambas partes ya habían acordado que Pixar produciría tres largometrajes, mientras que Disney se encargaría de su distribución y comercialización. Así fue como *Toy Story (1995)*, el primer film producto de esta sociedad, logró enmarcarse como un hito en la historia del cine, no sólo el éxito comercial que atrajo sino también por la calidad de su producción. Nuevamente, se decidió inaugurar una nueva construcción de sentido, en este caso como una vertiente paralela a sus producciones de animación tradicionales.



*Portada de Toy Story (1995)*

Ya entrado el año 2000, la empresa continuó afianzando su relación con Pixar hasta hacerla parte de sus propios activos. Por lo tanto, los films de animación con una mayor calidad de producción siguieron en aumento, incluso para aquellos en los que no colaboraba la productora. Para estas alturas, Disney ya se encontraba completamente consolidado y formando parte del imaginario colectivo tanto entre los niños como en los adultos, habiendo inaugurado una estructura de significaciones más asociada a la estética y la tecnología. Esta sería la antesala ideal frente al desafío que vendría a continuación para las productoras de consumos culturales: la nueva era mundial.

## **2. 2 Nace nueva oferta de marketing: Disney Princesa**

La importancia de un departamento de Marketing resulta innegable dentro de cualquier empresa, especialmente mientras se atraviesa una crisis comercial. La Compañía, a fines de la década del noventa, se vio envuelta en una fuerte caída de sus ventas. En estos casos, siguiendo a Armstrong y Kotler, una posible solución sería encontrar una oferta de marketing disruptiva, es decir, una nueva “combinación de productos,

servicios, información y experiencias ofrecidas a un mercado para satisfacer una necesidad o un deseo” (Armstrong y Kotler, 2007, p. 27)<sup>19</sup>

En aquel entonces, Andy Mooney llegó a la agencia como Jefe de Productos de Consumo Masivo con un único objetivo: reorganizar las ganancias. Y, evidentemente, así lo hizo, aunque pocos sabrán que el origen de su idea surgió en la fila de un show de Disney Sobre Hielo<sup>20</sup>:

Mientras esperaba para ingresar al estadio, estaba rodeado de pequeñas niñas vestidas como princesas desde la cabeza hasta los pies (...) Ni siquiera eran productos de Disney. Eran productos genéricos de princesas que terminaban en un disfraz de Halloween. Y ahí la lamparita se iluminó. Claramente aquí había una demanda latente. Así que, la mañana siguiente, le dije a mi equipo “OK, establezcamos ciertos estándares, una paleta de color y hablemos con los licenciarios para tener tantos productos como podamos, para permitirle a estas niñas que sigan lo que de cualquier forma están haciendo: proyectándose a ellas mismas en los personajes de las películas clásicas. (Orenstein, 2006)<sup>21</sup>

Estas fueron palabras del propio Mooney, quien no dudó, frente a la demanda infantil, en poner en marcha una nueva oferta de marketing. Los personajes seleccionados para formar parte de la misma fueron elegidos según lo que, al interior de la agencia, se llamó “mitología de la Princesa”. Esto significaba que, para pertenecer al grupo, dichos personajes debían contar con tres características en común: ser una mujer humana o semihumana, tener un rol principal en películas de Disney o Pixar y, además, pertenecer a la realeza o protagonizar actos de heroísmo. Si los requisitos se cumplían, el personaje se convertía, oficialmente, en una Princesa de Disney. De esta forma, comenzó un proceso de posicionamiento marcario. Según Armstrong y Kotler (2007):

---

<sup>19</sup> Armstrong, G., y Kotler, P., (2007) *Marketing. Versión para Latinoamérica*. Distrito Federal, México: Pearson Educación.

<sup>20</sup> Originalmente conocido como *Disney On Ice*, el show es propiedad de The Walt Disney Company. El espectáculo se desarrolla sobre pistas de hielo, con los emblemáticos personajes de la empresa como protagonistas de diversas historias.

<sup>21</sup> Orenstein, P. (2006). What's wrong with Cinderella?. Nueva York, Estados Unidos: The New York Times Magazine. Recuperado de <https://www.nytimes.com/2006/12/24/magazine/24princess.t.html?ex=1324616400&en=8e5a1ac1332a802c&ei=5088&partner=rssnyt&emc=rss>

El posicionamiento en el mercado, significa hacer que un producto ocupe un lugar claro, distintivo y deseable en la mente de los consumidores meta, en relación con los productos competidores. Por consiguiente, los gerentes de marketing buscan posiciones que distingan a sus productos de las marcas competidoras y que les den la mayor ventaja estratégica en sus mercados metas. (p. 53)<sup>22</sup>

Así, el posicionamiento se logró gracias a las nuevas protagonistas: Blancanieves, de *Blancanieves y los siete enanitos* (1937), Cenicienta, de *La Cenicienta* (1950), Aurora, de *La Bella Durmiente* (1959), Ariel, de *La Sirenita* (1989), Bella, de *La Bella y la Bestia* (1991), Jasmín, de *Aladdín* (1992), Pocahontas, de *Pocahontas* (1995) y Mulán, de *Mulán* (1998). Con el paso de los años, Disney sumó a Tiana, de *La Princesa y el Sapo* (2009), Rapunzel, de *Enredados* (2010) y Mérida, de *Valiente* (2012), a su listado oficial, dándoles la bienvenida al grupo con eventos especiales en los parques de diversiones.



*Las protagonistas oficiales, hasta la fecha, de Disney Princesa*

---

<sup>22</sup> Armstrong, G., y Kotler, P., (2007) *Marketing. Versión para Latinoamérica*. Distrito Federal, México: Pearson Educación.

Así, las actualmente once princesas<sup>23</sup> que pertenecen a Disney Princesa cuentan con su merchandising oficial: productos de belleza, decoración para el hogar, ropa, accesorios, libros, muñecas, entre muchos más. Entonces, si bien en el presente trabajo desarrollaremos un análisis en torno a cuatro de estas doce Princesas (Aurora, Cenicienta, Bella y Jasmín), ¿qué es lo relevante de mencionar la creación de esta nueva oferta de marketing?

Si bien su origen fue meramente comercial, el proyecto contó con una construcción ideológica interna. Es decir, se decidió qué productos comercializar, con qué paleta de colores y con ciertas palabras o frases asociadas, armando una estructura común que englobe a todos los personajes participantes, que defina las características que todas ellas compartían entre sí a pesar de pertenecer a diferentes historias. Siguiendo con los dichos de Mooney al respecto:

Simplemente le dimos a las niñas lo que ellas querían (...) todo lo que hicimos fue visualizar la habitación de una de ellas y pensar en cómo podría disfrutar de la fantasía de las princesas. El consejo que le dimos a los licenciarios fue: ¿En qué tipo de cama querría dormir una princesa? ¿Con qué tipo de reloj despertador le gustaría levantarse? ¿Qué tipo de televisión querrías que viera? (Orenstein, 2006)<sup>24</sup>

Si nos alejamos del merchandising para enfocarnos en los valores configurados detrás de los productos, la situación se torna evidente: desde las oficinas se definió qué era ser una Princesa. Esta decisión modeló los comportamientos, acciones y pensamientos que se ocultaban debajo del término, atravesando a todas las Princesas del listado oficial por igual. Es decir, la construcción de la marca definió con claridad cuáles eran (y son al día de hoy) los valores ponderados por la Compañía Walt Disney sobre las individualidades compartidas entre las protagonistas.

A nivel del público infantil, esta situación trajo consecuencias. La aceptación del merchandising demostró la aprobación (por parte de los compradores adultos) e

---

<sup>23</sup> Las reconocidas Ana y Elsa, de *Frozen: una aventura congelada* (2013) y *Frozen II* (2019), no fueron incluidas en la franquicia. Obtuvieron tanto éxito por su propia cuenta que la Compañía decidió generar una marca separada para ellas y sus films.

<sup>24</sup> Orenstein, P. (2006). What's wrong with Cinderella?. Nueva York, Estados Unidos: The New York Times Magazine. Recuperado de <https://www.nytimes.com/2006/12/24/magazine/24princess.t.html?ex=1324616400&en=8e5a1ac1332a802c&ei=5088&partner=rssnyt&emc=rss>

incorporación (por parte de los niños consumidores) de los valores que la empresa se propuso vender. La avalancha cultural que significó el lanzamiento de la franquicia supo completar el imaginario generado a través de las películas. Las opciones posibles se acortaron y transformaron en un listado asociado a productos de consumo masivo disponibles en tiendas a lo largo del mundo.

Sin adentrarnos en la especificidad de las consecuencias del merchandising, ya que no es el objetivo de la presente tesina, sí resulta pertinente mencionar la importancia ideológica que representa esta materialización. Detenernos en esta decisión empresarial sucedida a fines de los años noventa es vital para comprender la importancia que ganaron las Princesas más allá de lo comercial. La realización de esta nueva oferta de marketing que envuelve a las Princesas pone de manifiesto que la Compañía Walt Disney no vende sólo productos, sino formas de ser en el mundo; en este caso, vende la experiencia de *ser* una Princesa.

Por último, es oportuno mencionar que la creación de Disney Princesa sucedió entre la creación de las películas originales y sus remakes. Esto significa que, a la hora de adentrarnos en las reversiones, pensamos este hecho como un punto compartido entre ambas narrativas de quienes son las protagonistas del presente trabajo: Aurora, Cenicienta, Bella y Jasmín.

### 3. ANÁLISIS

#### 3. 1 Introducción

El propósito de la presente investigación es analizar, en las nuevas remakes en Live Action de las Princesas, las representaciones construidas en torno a las nociones de “Familia” e “Identidad”, comparándolas con su versión original. Como anticipamos, nos adentraremos en las historias de Aurora, de *La Bella Durmiente* (1959) y *Maléfica* (2014), Cenicienta/Ella, de *La Cenicienta* (1950) y *Cenicienta* (2015), Bella, de *La Bella y la Bestia* (1991) y (2017), y Jasmín, de *Aladdín* (1992) y (2019).

Así, algunas preguntas que guiarán nuestro desarrollo serán: ¿Cómo se construyen ambos términos en los films originales? ¿Y cómo en sus remakes? ¿Qué roles existen respecto a la mapaternidad durante el desarrollo infantil según las películas elegidas? ¿Y qué tipo de vínculo se construye entre dichos roles y la identidad individual del niño? De esta forma, el objetivo más importante es comprender si existen verdaderos cambios en las representaciones entre los films originales y sus remakes, o si sólo se trata de una actualización a nivel de producción cinematográfica.

Para desplegar nuestro trabajo, resulta necesario detallar que empleamos como base teórica conceptos clave de los estudios culturales, utilizando el paradigma representacional. Este modelo, que surgió entre las décadas del '70 y '80, plantea la desmitificación ideológica de los textos mediáticos. En otras palabras, su intención es quitarle el velo a las representaciones mediáticas para estudiar cómo ellas refuerzan determinadas ideologías dentro de la sociedad. Este paradigma nos invita a identificar a los medios como sistemas de signos y no como meros espejos de la realidad, por lo cual todo producto cultural debe ser analizado críticamente.

Así, el paradigma representacional afirma que el poder de los medios se encuentra en la naturalización de sus mensajes. Frente a esto, en el presente análisis buscamos deconstruir los films elegidos para observar qué mensajes, ideas y valores se encuentran, y cómo aquello impacta en el contexto sociocultural actual.

En la antigüedad, se consideraba que los niños estaban aptos para integrarse al mundo adulto tan rápido como su fisiología se los permitía; no recibían un trato ni una

educación especial o diferente a los de cualquier otro adulto. Por lo tanto, la idea de “infancia” no ha tenido siempre la misma importancia que la que se le otorga en la actualidad. En este sentido, Wainerman (2005) sugiere:

La noción de infancia, como una etapa particular de la vida de las personas, que amerita el respeto y la protección de los adultos data (...) sólo de comienzos del siglo XVIII. Desde entonces fue sedimentándose la idea de que los niños no están preparados aún para la vida y que deben ser sometidos, por lo tanto, a un cuidado y una educación particular (p. 224)<sup>25</sup>.

Los films analizados en el presente trabajo se estructuran, evidentemente, bajo esta noción. Todas las Princesas de las remakes elegidas presentan en sus historias un padre y una madre influyentes, presentes (estén vivos o muertos) y poseedores de un rol específico en el desarrollo del crecimiento según su género. Estas características seleccionadas para la configuración de los progenitores se presentan como una de las principales continuidades propuesta por la agencia Disney en relación con las películas originales.

No obstante, antes de enfocarnos en los cambios o continuidades entre films, resulta fundamental hacer referencia a otros conceptos. Hablar de un padre y una madre nos remite a la idea de “familia”. ¿Qué entendemos por ella? Según Jelin (2005), podemos definirla como:

...una institución social anclada en necesidades humanas universales de base biológica: la sexualidad, la reproducción y la subsistencia cotidiana. Sus miembros comparten un espacio social definido por relaciones de parentesco, conyugalidad y pater-maternidad. Se trata de una organización social, un microcosmos de relaciones de producción, reproducción y distribución, con su propia estructura de poder y fuertes componentes ideológicos y afectivos (p. 41)<sup>26</sup>.

Es decir, la institución familiar está compuesta por las relaciones entre sus miembros (principalmente, y a fines del presente trabajo, padres, madres e hijos), las cuales

---

<sup>25</sup> Wainerman, C., (2005), *La vida cotidiana en las nuevas familias, ¿una revolución estancada?*, Buenos Aires, Argentina: Editorial Lumiere

<sup>26</sup> Jelin, E., (2005), La familia en la Argentina: modernidad, crisis económica y acción política. En Valdés, T. y Valdés, X. (Eds.), *Familia y vida privada. ¿Transformaciones, tensiones, resistencias o nuevos sentidos?*. Santiago, Chile: FLACSO – Chile / CEDEM / UNFPA.

estarán fuertemente teñidas de poder e ideología y generando, a su vez, ciertos *ideales o normalidades*.

Por ejemplo, durante muchos años la llamada *familia tipo* fue considerada aquella compuesta por una pareja heterosexual (un padre y una madre) y dos hijos biológicos (idealmente un niño y una niña), gestándose así una fuerte construcción simbólica sustentadora de la heteronormatividad que cruza Occidente a lo largo y ancho como organizadora social y cultural. Cualquier familia que poseyera alguna diferencia respecto a esta composición sería considerada *por fuera de la norma*. La Compañía Disney ha sabido reflejar estos modelos de familias en sus películas siguiendo a rajatabla la heteronormatividad, reflejando sin excepciones familias compuestas por parejas heterosexuales (e hijos biológicos).

Pero, como toda institución social, la familia nunca está aislada ni mucho menos es estática. La misma se mueve en torno a los cambios y configuraciones culturales que suceden a su alrededor y en el impacto que los mismos generan en sus individuos, existiendo ciertos momentos históricos que presentan mayores transformaciones culturales que otros. Siguiendo a Jelin (1998): “El hecho central es que vivimos en un mundo en el que las tres dimensiones que conforman la definición clásica de familia (la sexualidad, la procreación, la convivencia) han sufrido enormes transformaciones y han evolucionado en direcciones divergentes”(p. 17)<sup>27</sup>. Frente a esta situación, el lanzamiento de las remakes en Live Action surge como la oportunidad de narrar historias ya conocidas realizando ciertos ajustes alineados a los cambios coyunturales.

Los cambios observados en torno a la institución familiar son diversos. Continuando con Jelin (1998):

El matrimonio heterosexual monogámico ha perdido (si alguna vez lo tuvo) el monopolio de la sexualidad legítima, y la procreación y el cuidado de los hijos no siempre ocurren “bajo un mismo techo”, con una convivencia cotidiana (...) A esto se agregan otras formas de familia más alejadas del ideal de familia nuclear completa: madres solteras y madres con hijos sin presencia masculina, padres que se hacen cargo de sus hijos después del divorcio, personas

---

<sup>27</sup> Jelin, E. (1998). *Pan y afectos. La transformación de las familias*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.

que viven solas pero que están inmersas en densas redes familiares, parejas homosexuales, con o sin hijos. Todas ellas son familias (p. 17)<sup>28</sup>.

Según la autora, la idea de “familia” en la sociedad, evidentemente, cambió. ¿Es que Disney decide reflejar este cambio en sus narrativas recicladas? ¿Decide proponer algún cambio o se rige mayoritariamente en continuidades respecto al modelo de familia anterior?. Serán este tipo de preguntas las que buscaremos responder a continuación.

Resulta relevante destacar también que, si bien la representación de las familias de las Princesas responde al modelo heterónimo en sus films originales, la figura de la madre tiene una particularidad reiterada: su muerte. Esto hace que el rol materno se vea en desigualdad de condiciones respecto al paterno, estrictamente por la ausencia física. A lo largo del presente trabajo podremos contemplar distintos patrones de conducta que se repiten a lo largo de las películas, respondiendo a una diferenciación establecida pura y exclusivamente por el género. Abordaremos esta cuestión en las páginas que siguen, con mayor hincapié en las remakes.

Además de enfocarnos en la institución familiar, también nos centraremos en la noción de “identidad”. Tomamos como central la definición elaborada por Giménez (2003), según quien la misma:

...puede ser definida como un proceso subjetivo y frecuentemente auto-reflexivo por el que los sujetos individuales definen sus diferencias con respecto a otros sujetos mediante la auto-asignación de un repertorio de atributos culturales generalmente valorizados y relativamente estables en el tiempo (p. 9)<sup>29</sup>.

Cabe destacar que sobre esta dimensión individual del término, el autor refuerza su dimensión social: “la auto-identificación del sujeto del modo susodicho requiere ser

---

<sup>28</sup> Jelin, E. (1998). *Pan y afectos. La transformación de las familias*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.

<sup>29</sup> Giménez, G., (2003). *La cultura como identidad y la identidad como cultura*. [Archivo PDF] <https://perio.unlp.edu.ar/teorias2/textos/articulos/gimenez.pdf>

reconocida por los demás sujetos con quienes interactúa para que exista social y públicamente.” (Giménez, 2003, p. 10)<sup>30</sup>

Entonces, la conformación de la identidad tendrá una parte personal, individual, y otra relacional, social. Tomando esta segunda parte es que podemos comprender la importancia de las relaciones filiales en la construcción de la identidad en la infancia. Este es el momento de mayor relación entre padres e hijos y es, a su vez, el punto en que los conceptos más importantes se fijan como los cimientos de un edificio a construir en la mente del niño. La cuestión en torno a este concepto rondará en cómo las identidades infantiles logran construirse en los films analizados, en cómo las Princesas representan a los niños actuales (cómo ellas se identifican tanto de modo personal como relacional) y cómo los padres operan como factores primordiales a la hora de construir una identidad en los niños. ¿Acaso la noción de identidad estaba igualmente incluida en los films originales? ¿O representa una temática de la coyuntura actual? Estos son algunos de los interrogantes que nos propondremos responder a lo largo del presente trabajo.

En lo que respecta a la estructura del análisis, avanzaremos en un orden cronológico basado en las fechas de estreno de las reversiones en Live Action: comenzaremos por el caso de *Maléfica* (2014), siguiendo por *La Cenicienta* (2015), continuando por *La Bella y la Bestia* (2017) y finalizando en *Aladdín* (2019). En cada uno se hará un análisis de representación basado en las ideas de “familia” e “identidad” mencionadas anteriormente. Por lo tanto, se analizarán no sólo los personajes de los films y sus relaciones filiales (padres e hijas, madres e hijas) basadas en el amor, sino también el rol paternal/maternal en el desarrollo de la identidad del niño (cómo el niño construye su identidad a partir de ellos y los derechos que le corresponden).

### **3. 2 *Maléfica* y un giro a las narrativas clásicas**

Comenzamos por el caso de *Maléfica*. La remake del año 2014, desde su título, presenta un giro narrativo indudable respecto a su film original, *La Bella Durmiente* (1959): se altera el enfoque del personaje principal. Si bien la historia inicial de la

---

<sup>30</sup> Giménez, G., (2003). *La cultura como identidad y la identidad como cultura*. [Archivo PDF] <https://perio.unlp.edu.ar/teorias2/textos/articulos/gimenez.pdf>

Princesa Aurora y su maldición de sueño eterno por el pinchazo de una aguja es contada, la verdadera protagonista en la reversión es la villana. Este cambio de perspectiva con relación al personaje protagonista devela al público espectador una suerte de historia “nunca antes contada”, que se corresponde con el pasado de Maléfica.



*Primera aparición de Maléfica en La Bella Durmiente (1959), cuando se presenta en el castillo para hechizar a Aurora.*

El nuevo relato comienza con ella siendo una joven hada en un reino mágico. En los primeros minutos, la narradora en off introduce al personaje de la siguiente forma:

En el otro reino, El Páramo, vivía todo tipo de criaturas extrañas y maravillosas. Y no necesitaban un rey o una reina, pero confiaban el uno en el otro. En un gran árbol, en un gran acantilado, vivía uno de esos seres. Quizás pueda parecerles sólo una niña, pero no era una niña común. Ella era un hada, y su nombre era Maléfica<sup>31</sup>.

---

<sup>31</sup> Roth, J. (productor) y Stromberg, R. (director). (2014). *Maléfica* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: The Walt Disney Company.



*Una de las primeras apariciones de la joven Maléfica en la remake, curando la rama de un árbol.*

Esta primera escena nos describe a una Maléfica no sólo joven y con unas gigantescas alas, sino también bondadosa con el entorno en el que vive. Mientras la narradora hace la presentación, podemos ver a la pequeña subida a un árbol y curando a una delgada rama rota con sus poderes; luego, se dedica a sobrevolar su reino sonriendo e interactuando con las criaturas que lo habitan. Por lo tanto, podemos observar a una protagonista que, hasta el momento, carece de los rasgos típicos de maldad de una villana.

Será minutos más tarde cuando el film nos devela un hecho devastador para la vida del hada: una traición amorosa. Maléfica conoce a Stephan, un niño humano del reino vecino, con quien entabla una inocente amistad que, con el tiempo, deviene en romance. Al pasar los años, Maléfica se convierte en protectora de El Páramo, defendiéndolo del ejército humano que intenta constantemente invadirlo y saquear sus recursos. Stephan, por su parte, se convierte en ayudante del Rey y comienza a acercarse a aquellas ideas de saqueo y destrucción, y también a la ambición de poder. Esta rivalidad lleva a que la relación entre ambos comience a disolverse. Sin embargo, el quiebre ocurre cuando el Rey da el siguiente aviso a sus más allegados caballeros:

**Rey:** Cuando ascendí al trono le prometí al pueblo que un día conquistaríamos El Páramo y sus tesoros. Cada uno de ustedes juró lealtad hacia mí y a esa causa. Fuimos vencidos en batalla, ¿es este mi legado? Veo que esperan mi muerte. No tardará en llegar, ¿pero luego qué? Elegiré a un sucesor que ascienda al trono y cuide

a mi hija. ¿Quién de todos ustedes es digno? Asesinen a la criatura alada. Vénguenme. Y luego de mi muerte, tendrán la corona.

A pesar de no formar parte del grupo de caballeros, Stephan escucha este aviso atentamente y vuelve a El Páramo buscando a Maléfica. Una vez allí, él le advierte que el Rey busca asesinarla. Ella parece conmovida por esta actitud protectora de quien había sido su amigo, y observamos cómo la escena avanza en una charla entre ambos donde, según la narradora, Maléfica perdona a Stephan “por su insensatez y ambición, y todo era como había sido tiempo atrás”. Pero él, de pronto, le da de beber un líquido que la duerme profundamente. Cuando Maléfica despierta, [sus alas habían sido arrancadas y robadas](#)<sup>32</sup>.

Esta vivencia, que efectivamente fue recreada como una violación<sup>33</sup>, inicia un proceso de transformación. Externamente, la joven hada pierde cualquier expresión de alegría o felicidad y comienza a moverse por su reino con un gran dejo de tristeza. Además, para suplir la pérdida de sus alas consigue un secuaz: Diaval, un cuervo que con magia es convertido en humano. Tiempo más tarde, Stephan se convierte en Rey y Maléfica, al enterarse de esta noticia a través de Diaval, concluye su metamorfosis: se autoproclama Reina de El Páramo.

Hasta el momento, este reino se caracterizaba por su horizontalidad: todas las criaturas que vivían allí se ayudaban las unas a las otras, sin contar con una figura de poder por sobre ellas. Maléfica había asumido un rol de protectora por su fuerza y valentía; no tenía intenciones de tomar un poder político. Ahora, con ayuda de su magia, construye su propio trono de raíces y toma una actitud lejana y frívola con las criaturas mágicas, quienes se inclinan ante ella con miedo y desconcierto por su cambio de actitud. Todo el reino se oscurece: la luz del sol se apaga y los colores desaparecen. La oscuridad, asociada a la maldad que ahora experimenta la protagonista, queda de manifiesto en los recursos fílmicos.

---

<sup>32</sup> Phoenix, L. [Lord Phoenix]. (2017, agosto 27). Maleficent's Wings are Gone (Maleficent) [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=8VITZcgNXME>

<sup>33</sup> Angelina Jolie, actriz que interpreta a Maléfica, lo confirma en una entrevista radial. Más información en: <https://www.eonline.com/mx/news/550571/angelina-jolie-confirma-que-una-escena-de-malefica-si-es-sobre-una-violacion>



*Maléfica sentada en su trono de El Páramo, junto a Diaval.*

El Rey Stephan, por su parte, concibe junto a su esposa a la Princesa Aurora; y aquí es donde la historia original comienza. Maléfica se presenta en una ceremonia religiosa de la bebé, otorgándole como regalo la famosa maldición de sueño eterno. La historia que Disney decidió contar a los espectadores hasta el momento explica el por qué del regalo de Maléfica: tras el robo de sus alas, busca venganza a través de Aurora.

Toda esta nueva información que la remake brinda al público se repite como estrategia narrativa en las demás reversiones analizadas. Es decir, en las versiones Live Action de *La Cenicienta*, *La Bella y la Bestia* y *Aladdín* también encontramos información adicional sobre el pasado de algunos personajes, situación que será analizada en las páginas siguientes. Lo que resulta pertinente destacar actualmente en esta instancia es cómo la Compañía Disney toma una decisión en su política discursiva: colocar en tela de juicio aquellos valores vistos como indiscutibles y asociados a la esencia de los personajes, como la bondad y la maldad de héroes y villanos, que en la época “clásica” resultaron fundamentales para la estructura de sus relatos. Es decir, Disney comienza a dar cuenta que tales valores no resultan inherentes al ser humano sino a su carácter de sujeto histórico, social y cultural.

Por lo tanto, podemos plantear una redefinición de los valores tradicionales: se vuelve a definir qué es ser *bueno* y qué es ser *malvado*, y quiénes pueden acceder a dichos valores. Veremos que en las películas originales, tanto las características físicas como determinadas acciones determinaban si se era héroe o villano. La belleza, la juventud,

la valentía, la inocencia y la simpatía fueron valores asociados a los *buenos* (como las Princesas y sus Príncipes), mientras la fealdad, la vejez, la cobardía, el poder y el maltrato eran asociados a los *villanos* (como las brujas). Todas estas características eran intransferibles de un bando al otro, es decir, los valores no se mezclaban en ningún caso. Esto generaba figuras completamente polarizadas: *buenos*, sin un atisbo de maldad, o *malvados*, sin un atisbo de bondad. Así, los protagonistas se habían mantenido por un carril único a lo largo de toda la historia, sin chances de salirse de las características y valores preestablecidos como un código inquebrantable por parte de la agencia.

Entonces, la resignificación de dichos valores a partir de las remakes refiere a una demarcación menos tajante en la identidad de los personajes: los buenos dejan de ser tan buenos y los malvados tan malos. Las personalidades cambian, se enriquecen; las representaciones puras antagónicas se destruyen y emergen nuevos sentimientos, como la contradicción o el arrepentimiento. En este sentido, podríamos hablar de una fuerte estrategia de humanización de los personajes, buscando generar en las audiencias mayores procesos de empatía, reconocimiento e identificación con las formas de la realidad. Además, el enriquecimiento de los personajes implica una complejización del relato. Es decir, no sólo se suma información desconocida a la audiencia sino que esto implica giros en las tramas, como presentaremos más adelante.

Profundicemos en la comparación entre *Maléfica (2014)* y *La Bella Durmiente (1959)*. Como afirmamos anteriormente, la película original centra su historia en la Princesa Aurora y la maldición del sueño eterno provista por la villana. La remake, en cambio, no sólo presenta más información sobre el pasado de los personajes y un cambio de enfoque, sino también una modificación radical en la relación Aurora-Maléfica.

Si bien las hadas madrinas crían a la niña hasta convertirse en una joven de dieciocho años, es Maléfica quien actúa como una verdadera protectora, guía y consejera, creciendo entre ambas un vínculo evidentemente filial. Ella es, indiscutiblemente, la figura materna para la Princesa de este nuevo film.

Podemos identificar cómo este lazo nace y se desarrolla a través de algunas escenas.

En primer lugar, resulta pertinente mencionar la escena donde Aurora está con sus tías teniendo un día de campo. Maléfica las observa de lejos, mientras lanza algunos hechizos a las tías para que se peleen entre sí. Cuando ellas se distraen, Aurora, que es tan solo una niña de 3 ó 4 años, comienza a seguir a una mariposa que la lleva al borde de un acantilado. Maléfica detecta esta situación y, cuando la niña cae, ella lanza un hechizo para que unas ramas gigantes del acantilado la rescaten. Podría haber dejado morir a la niña, pero decidió salvarla.



*La bebé Aurora siendo rescatada por las ramas del acantilado.*

En segundo lugar, con una Aurora ya adolescente, podemos aludir a la escena en que Maléfica intenta revocar la maldición de la joven, sin éxito. Aquí la villana intenta con todas sus fuerzas dar marcha atrás a la maldición creada por ella, y vemos cómo su poder actual pelea contra aquel poder del pasado, el cual generó la maldición. Esta escena encarna, de una forma simbólica, una pelea de las fuerzas del odio, sentimiento principal con el que Maléfica lanzó la maldición, contra el amor, sentimiento con el que intenta anular aquella magia. Al ver que le resulta imposible, ya que ella misma al conjurar el hechizo había afirmado que “ningún poder en la Tierra podrá revocarlo”, la observamos decepcionada por no poder cambiar el destino de Aurora.



*Maléfica intentando revocar el hechizo contra Aurora.*

Estas dos escenas claves, y de evidente cambio respecto al film original, tienen su culminación en una tercera. Aquí, Disney decide modificar la icónica escena del beso de amor verdadero, patrón que aparentaba ser irremplazable en las historias románticas de la Compañía. Aurora recibe el beso de un Príncipe sin el éxito esperado, ya que no logra despertarla del sueño eterno. Es Maléfica quien, con un beso en la frente de la joven, logra romper la maldición:

*Maléfica se acerca a la cama donde yace Aurora, dormida. Diaval, su fiel compañero, la observa de lejos.*

**Maléfica:** No pediré tu perdón porque lo que te he hecho es imperdonable. Estaba tan perdida entre el odio y la venganza (*hace una pausa*) Dulce Aurora, has robado lo que quedaba de mi corazón y ahora te he perdido para siempre. Prometo que nada te hará daño mientras yo viva, y no pasará un día en que no extrañe tu sonrisa.

*Maléfica besa a Aurora en la frente y se aleja. De pronto, Aurora despierta.*

**Aurora:** Hola, madrina.

**Maléfica:** Hola, pequeña bestia.

**Diaval:** (*observando la escena*) No existe un amor más verdadero.



*Maléfica despertando a Aurora de su propio hechizo.*

Este giro inesperado del film respecto de su predecesora rompe también los esquemas patriarcales de la película de 1959: es el amor de una madre (a la que Aurora llama “madrina”) lo que consigue que la Princesa despierte, no el amor de un hombre. La joven Aurora de 1959 sólo estaba preocupada por vivir una historia de amor con el príncipe que tanto había soñado, mientras que la Aurora de 2014 tiene como vínculo de amor verdadero su relación con Maléfica.

Por lo tanto, aquí identificamos al amor filial como una figura de alta relevancia y cambio respecto a su original. Las tres escenas anteriormente descritas son inexistentes en *La Bella Durmiente (1959)*, ya que no existe relación entre Aurora y Maléfica más que la representación antagónica entre Princesa y Bruja. Por este motivo, estas novedosas situaciones forman parte de una gigantesca narrativa de cambio.



*Aurora imaginando su encuentro con el Príncipe. Esta escena fue eliminada en la remake.*

A continuación, resulta pertinente asociar distintos aspectos teóricos al análisis de estas escenas. Comencemos por la idea de amparo. Siguiendo a Lewkowicz (2012), es posible reconstruir la historicidad del amparo: "...la relación de amparo, desde la que pensamos el desamparo, es esta configuración burguesa en la que hay una institución, que es la familia, en la que se acoge al recién nacido en su desamparo primordial"(p. 99)<sup>34</sup>. No es posible pensar el amparo sin el desamparo, por lo tanto, no es posible considerar a la familia como institución de amparo sin antes pensar al niño como desamparado.

Un niño, entonces, debe ser "...instituido desde otro que ya esté instituido; por eso las instituciones precisan suponerlo abismalmente como desamparado" (Lewkowicz, 2012, p. 99)<sup>35</sup>. Siguiendo esta idea, los padres biológicos de Aurora realizan una única acción en tanto amparo de la pequeña: enviarla al campo hasta que cumpla dieciséis años, para mantenerla alejada de la maldición. Evidentemente, la bebé es concebida como desamparada y sus padres actúan para protegerla, ya que pertenecen a la institución que debe ampararla.

Sin embargo, en las tres escenas analizadas identificamos que la Princesa Aurora recibe ayuda o protección por parte de Maléfica, no de sus padres biológicos. Estas situaciones carecen de la presencia de la institución familiar: Maléfica no pertenece a

---

<sup>34</sup> Lewkowicz, I. (2012) La institución materna. Una historización. En C. Corea e I. Lewkowicz. (Ed.), Pedagogía del aburrido. Escuelas destituidas, familias perplejas. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

<sup>35</sup> Lewkowicz, I. (2012) La institución materna. Una historización. En C. Corea e I. Lewkowicz. (Ed.), Pedagogía del aburrido. Escuelas destituidas, familias perplejas. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

la familia de Aurora, ni tampoco pretende hacerlo. Esto nos muestra una nueva idea disruptiva respecto a los relatos anteriores. Nos devela que la familia original no siempre ampara y que el aparente amparo es en realidad un acto de delegación de esa función. Vemos una legitimación de la figura del “cuidador”, encarnada en Maléfica, y una representación del desentendimiento adulto, los padres biológicos, respecto a su propia hija. Este concepto se introduce con muchísima fuerza en el film, tanto que podemos observarlo incluso en su lenguaje audiovisual. La escena del beso que despierta a la Princesa muestra un contraste de luces y sombras, donde Aurora representa a la figura luminosa (tanto desde la luz que la alumbra por la ventana como en su vestido blanco) y Maléfica a la oscura (la luminosidad no la alcanza y sus ropas son completamente negras). Así, lo visual refuerza lo conceptual: es el personaje oscuro quien cuida al luminoso; y esto acentúa el quiebre respecto al relato tradicional.

Frente a lo disruptivo de esta delegación del cuidado, resulta pertinente mencionar entonces una nueva figura, también introducida por el autor: la desolación. El autor nombra como situaciones de desolación a aquellas que carecen de una institución de amparo. En estos casos, lo que ocurre es un desplazamiento desde las instituciones de amparo hacia las prácticas de cuidado: ya no se da por sentado un comportamiento, sino que ambas partes piensan y construyen su vínculo día a día, dando origen a lo que él llama “relaciones de cuidado”.

El carácter institucional responde a saberes, prácticas y responsabilidades ya conocidas. Es decir, los padres saben lo que tienen que hacer cuando tienen uno o más hijos a cargo. Pero frente a un desfundamiento de las instituciones y a la emergencia de la desolación no existe nada dicho; las relaciones y acciones se construyen sobre la marcha. Siguiendo a Lewkowicz (2012):

Transitamos una situación inédita, hay que pensar cada detalle cada vez, pues nada de lo pensado de antemano tiene chance ni garantía de vigencia (...) Estamos ante una relación que se sostiene sólo si, en vez de suponer -como ocurre con el saber instituido-, se piensa. Entonces ya no concebimos la relación entre una subjetividad instituida que funciona como instituyente para otra subjetividad que recibe el proceso de institución, sino que imaginamos un proceso de configuración mutuo, una instancia actual de constitución de subjetividad (p. 100)<sup>36</sup>.

---

<sup>36</sup> Lewkowicz, I. (2012) La institución materna. Una historización. En C. Corea e I. Lewkowicz. (Ed.), Pedagogía del aburrido. Escuelas destituidas, familias perplejas. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Efectivamente, resulta posible caracterizar el vínculo presentado entre Aurora y Maléfica siguiendo estos lineamientos. La joven Princesa ya no es vista como desamparada: si bien la relación con sus padres denotaría lo contrario en un principio, al desarrollarse la historia podemos observar que el foco verdadero está puesto en la relación con Maléfica, la cual no encaja en estos términos. Entre ellas, no hay un saber instituido sobre cómo comportarse o cuáles son las responsabilidades de la una con la otra. Su vínculo crece, se desarrolla y fluctúa, evadiendo cualquier solidez o consolidación teórica; los términos y condiciones de su relación no se suponen o asumen en ningún momento, sino que están en constante construcción. Esto es lo que permite pensar que existe un vínculo filial basado en el amor pero incluyendo disrupciones, como la desestimación de la unión biológica. Como bien afirma Lewkowicz (2012): “El andamiaje estructural para el vínculo materno-filial estaba garantizado a ciegas no sólo por la filiación materna sino por la institución social familia (...) Ahora, desfondado ese marco, la relación materno-filial se constituye en el encuentro -y bien puede no constituirse-” (p. 103)<sup>37</sup>. La efectiva construcción del vínculo estará dada por la libre elección de las partes y no por un mandato biológico.

Ante la posibilidad de construir o no un vínculo materno-filial entre Aurora y Maléfica, Disney decide hacerlo. Esta situación nos lleva, indudablemente, a repensar la responsabilidad parental y los avances coyunturales que buscan promulgar los derechos infantiles. En este sentido, resulta pertinente citar la Convención sobre los Derechos del Niño (CDN), promulgada durante el año 1990. En ella, no sólo el preámbulo menciona la importancia de la familia en la crianza y desarrollo del niño en términos de responsabilidad, sino también los Artículos 18 y 19, los cuales citamos a continuación:

#### Artículo 18

1. Los Estados Partes pondrán el máximo empeño en garantizar el reconocimiento del principio de que ambos padres tienen obligaciones comunes en lo que respecta a la crianza y el desarrollo del niño. Incumbirá a los padres o, en su caso, a los representantes legales la responsabilidad primordial de la crianza y el desarrollo del niño. Su preocupación fundamental será el interés superior del niño.

2. A los efectos de garantizar y promover los derechos enunciados en la presente Convención, los Estados Partes prestarán la asistencia apropiada a los padres y a los representantes legales para el desempeño de sus funciones en lo que

---

<sup>37</sup> Lewkowicz, I. (2012) La institución materna. Una historización. En C. Corea e I. Lewkowicz. (Ed.), Pedagogía del aburrido. Escuelas destituidas, familias perplejas. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

respecta a la crianza del niño y velarán por la creación de instituciones, instalaciones y servicios para el cuidado de los niños.

3. Los Estados Partes adoptarán todas las medidas apropiadas para que los niños cuyos padres trabajan tengan derecho a beneficiarse de los servicios e instalaciones de guarda de niños para los que reúnan las condiciones requeridas.

#### Artículo 19

1. Los Estados Partes adoptarán todas las medidas legislativas, administrativas, sociales y educativas apropiadas para proteger al niño contra toda forma de perjuicio o abuso físico o mental, descuido o trato negligente, malos tratos o explotación, incluido el abuso sexual, mientras el niño se encuentre bajo la custodia de los padres, de un representante legal o de cualquier otra persona que lo tenga a su cargo.

2. Esas medidas de protección deberían comprender, según corresponda, procedimientos eficaces para el establecimiento de programas sociales con objeto de proporcionar la asistencia necesaria al niño y a quienes cuidan de él, así como para otras formas de prevención y para la identificación, notificación, remisión a una institución, investigación, tratamiento y observación ulterior de los casos antes descritos de malos tratos al niño y, según corresponda, la intervención judicial.<sup>38</sup>

El primer artículo citado expone la obligación de los padres o referentes frente a la crianza y desarrollo; son ellos los encargados de la protección y el cuidado del niño. Si volvemos al caso de Maléfica, el vínculo filial entre la Princesa y la (ex) Villana adquiere una importancia lo suficientemente profunda como para protagonizar la escena del beso de amor verdadero, ganándole la batalla al amor romántico. En otras palabras, para Disney el amor más importante está representado por el vínculo generado entre Aurora y Maléfica. El viraje de la historia se condice con la idea de preocuparse por el interés superior del niño, planteada en el artículo 18 de la Convención. Por otro lado, resulta pertinente destacar que esta decisión es tomada por la Compañía con los Estados Unidos, su propio país de origen, en contra: “La Convención sobre los Derechos del Niño se convirtió en ley en 1990, después de ser firmada y aceptada por 20 países. Hoy, la Convención ya ha sido aceptada por todos los países del mundo excepto Estados Unidos” (UNICEF, 2021)<sup>39</sup>. Es decir que, sin contar con el apoyo público de su propio Estado respecto a las temáticas de cuidado y

---

<sup>38</sup> Convención sobre los Derechos del Niño. Artículos 18 y 19. 20 de noviembre de 1989.

<sup>39</sup> UNICEF (2021). Convención sobre los Derechos del Niño. [Artículo web]. Recuperado de <https://www.unicef.es/causas/derechos-ninos/convencion-derechos-ninos#:~:text=La%20Convenci%C3%B3n%20sobre%20los%20Derechos%20del%20Ni%C3%B1o%20se%20convirti%C3%B3%20en,del%20mundo%20excepto%20Estados%20Unidos>

protección infantil propuestas por UNICEF, Disney igualmente decide reforzar su política discursiva y exponerla con claridad en *Maléfica* (2014).

El segundo artículo citado menciona la protección del niño frente a situaciones de violencia. Resulta oportuno destacar que UNICEF tomó de este artículo el concepto de violencia para, en el año 2013, fundar la iniciativa #END violence. En ella, el objetivo de la organización es concientizar al público sobre la violencia infantil y otorgar estrategias de prevención para accionar. La primera de estas estrategias de prevención es dar apoyo a los padres y madres, cuidadores y familias de los niños, explicando que:

...cuando las familias, los cuidadores y los padres y madres reciben educación acerca del desarrollo de los niños en la primera infancia, aumentan las probabilidades de que ellos empleen métodos de disciplina positivos. De esa manera se reduce el riesgo de violencia en el ámbito del hogar (UNICEF, 2013, p.12)<sup>40</sup>

Esta iniciativa profundiza la importancia y responsabilidad de la familia frente al maltrato infantil. En este sentido, *Maléfica*, estrenada durante el año 2014, se mantiene muy cerca de estos lineamientos: un niño no puede ser expuesto al maltrato, al abuso o al descuido. Así es como observamos que las primeras señales de abuso de Maléfica hacia Aurora, cuando ella es hechizada de bebé, se ven resignificadas frente al pasado triste y devastador de la Villana. El odio no puede ser comprendido sin una justificación; debe existir un pasado que explique el presente violento y esto es precisamente lo que Disney efectúa. Posteriormente, los descuidos que Aurora recibe por parte de las hadas madrinas que la cuidan son remendados por Maléfica, quien la cuida y protege frente a las adversidades de su crecimiento.

Las responsabilidades y obligaciones por parte de la familia operan un rol fundamental en sí mismas, pero también forjan las bases para una cuestión mayor: el Derecho a la Identidad. Siguiendo a Gilberto Giménez, el concepto de identidad surge de forma masiva en las ciencias sociales a partir de los años ochenta, pero con más fortaleza en los noventa. En palabras del autor:

---

<sup>40</sup> UNICEF, (2013), Eliminar la Violencia contra los Niños y Niñas: Seis Estrategias Para la Acción. [Archivo PDF] [https://www.unicef.org/spanish/publications/files/UNICEF\\_Ending\\_Violence\\_Spanish\\_WEB\\_240215.pdf](https://www.unicef.org/spanish/publications/files/UNICEF_Ending_Violence_Spanish_WEB_240215.pdf)

La identidad se predica en sentido propio solamente de sujetos individuales dotados de conciencia, memoria y psicología propias, y sólo por analogía de los actores colectivos, como son los grupos, los movimientos sociales, los partidos políticos, la comunidad nacional y, en el caso urbano, los vecindarios, los barrios, los municipios y la ciudad en su conjunto (Giménez, 2003, p.6)<sup>41</sup>.

Es decir, tanto en nivel individual como social, la identidad sólo podrá desarrollarse en seres que logren desarrollar ciertas características mentales. Si la Princesa Aurora no hubiera contado con la protección de Maléfica desde su confinamiento fuera del castillo, ella no podría haber desarrollado su propia identidad.

A partir de lo analizado hasta el momento, el film *Maléfica (2014)* no sólo inaugura las remakes de Princesas en Live Action, sino que parece estar dando inicio a un cambio profundo en las narrativas de la agencia. Como bien pudimos destacar, aquí se da comienzo a una nueva idea de amor filial, colocando en el foco de atención a la relación entre la Princesa y su Villana, y se afirma la responsabilidad parental sobre el crecimiento y desarrollo infantil.



*Maléfica coronando a Aurora sobre el final de la remake. A pesar de no estar unidas por la propia sangre, la entrega de la corona simboliza una confirmación del vínculo entre ambas.*

---

<sup>41</sup> Giménez, G., (2003). *La cultura como identidad y la identidad como cultura*. [Archivo PDF] <https://perio.unlp.edu.ar/teorias2/textos/articulos/gimenez.pdf>

### 3. 3 *Cenicienta* y el retorno a la familia tradicional

Continuemos con el caso de *Cenicienta*. El estreno de su reversión, siguiendo el orden cronológico de los films analizados, sucede un año después de *Maléfica* (2014). En este sentido, se genera cierta expectativa respecto a cuál será la posición ideológica de Disney, dado que *Maléfica* (2014) trajo diversos cambios en relación a su original en distintas temáticas, tal como analizamos unos párrafos atrás.

Ya en el comienzo del film podemos identificar un cambio en la narrativa respecto a la *Cenicienta* de 1960: aparecen los padres biológicos de la joven. La historia comienza cuando ella es apenas una bebé y sus padres se encargan de cuidarla, protegerla y educarla. Desde el plano audiovisual, distinguimos imágenes muy luminosas, coloridas y con sus personajes demostrando alegría y plenitud.



*Primera escena del film, donde observamos a Ella compartiendo un momento de alegría con sus padres.*

Respecto al film original esta situación presenta un cambio sustancial. En aquel primer film, la madre de la joven nunca es siquiera nombrada, mientras que el padre aparece de forma lejana (apenas si su existencia es narrada por una voz en off al comienzo) y muere en los primeros minutos de la película. Esto nos presentaba a una protagonista casi huérfana, que desde el inicio quedó en manos de su Madrastra.



*Primeros minutos de la película original, donde Cenicienta se entera de la muerte de su padre.*

En la remake, en cambio, observamos una niña que disfruta de una infancia muy feliz junto a sus dos padres. La muerte de ambos llegará, aunque mucho más avanzado el relato. Los momentos vividos durante la niñez (los juegos, las risas, las enseñanzas) conforman una parte vital en la narrativa. Estas escenas nos permiten no sólo conocer la relación de la Princesa con sus padres biológicos, sino que además agregan un dato fundamental sobre la identidad de la joven: su nombre verdadero es Ella. Esto generará una reidentificación del personaje, como analizaremos en los próximos párrafos. Nuevamente, es evidente cómo emerge la idea de presentarle al espectador una parte de la historia que no había sido contada.

Desde la perspectiva filial, otra cuestión que debemos destacar de *Cenicienta (2015)* es su relación con el film *Maléfica (2014)*. Allí pudimos reparar en cómo la joven Aurora quedaba en manos de la Villana, exponiendo una nueva narrativa que, además de colocar el cuidado del niño en un lugar fundamental, proponía un vínculo maternal sin relación biológica. Aquí, en *Cenicienta (2015)*, se mantiene esta primera idea del cuidado del niño y su primera infancia como parte fundamental. Sin embargo, respecto al rol de los cuidadores, identificamos un retorno hacia los padres biológicos. En otras palabras, podríamos decir que se trata de un refuerzo del origen biológico y de la diferenciación de los roles paterno y materno.

Para adentrarnos en nuestro análisis, resulta pertinente observar la representación de los personajes del padre y la madre biológicos de la Princesa. Aquí, Disney decide otorgarles características físicas y personalidades muy evidentes y diferentes entre sí

a ambos progenitores, probablemente en una suerte de búsqueda de complementariedad.

Comencemos por la figura de la madre. Físicamente, se construye una madre joven, bella y muy delicada. En el trato con su hija se presenta empática, con una voz dulce y sutil. Encarna todos los valores *positivos* que suelen comprender los films Disney, aquellos que forman las personalidades de los *héroes*.



*La madre de Ella en la remake de 2015.*

Sin embargo, la parte más destacable es cómo el personaje es construido como una gran consejera para su hija. Estando la madre en vida, ambas entablan una relación basada en el diálogo y en la reflexión, donde la progenitora da lecciones a la niña en relación al mundo sentimental. Su consejo más fuerte es una frase que actúa casi a modo de slogan durante todo el film: “sé valiente y bondadosa”<sup>42</sup>. Ésta surge, por primera vez, en el siguiente diálogo:

**Madre:** Ella, querida, quiero contarte un secreto. Un gran secreto que te ayudará a superar los obstáculos que la vida pueda presentarte. Siempre debes recordar esto: sé valiente y bondadosa. Tienes más bondad en tu dedo meñique que la mayoría de la gente en todo su cuerpo. Y eso tiene poder, más del que tú sabes. Y magia.

**Ella:** ¿Magia?

**Madre:** De verdad. Sé valiente y bondadosa, querida. ¿Me lo prometes?

**Ella:** Te lo prometo.

---

<sup>42</sup> Esta es la traducción al español latino. La frase en idioma original es “be brave and be kind”.

Este consejo será recordado por Ella a lo largo de toda la película. Aparecerá casi siempre que la veamos tomando decisiones: elegirá la valentía y la bondad como sus caminos a seguir a partir de lo que su madre le repitió. Es en este sentido que podemos destacar no sólo a una madre interesada en generar valores en su hija, sino también a una niña que escucha a su progenitora y que pone en práctica sus enseñanzas una vez concluida su etapa de infancia. La figura de la madre busca crear cimientos en la mente de su hija y ella logra hacerlos propios tras el paso de los años.

Por otro lado, es pertinente destacar la postura narrativa de Disney frente a la construcción de la madre en tanto esposa. El film original no desarrolló ningún vínculo entre ambos progenitores (de hecho, la madre de Cenicienta ni siquiera era nombrada). Aquí, en la reversión, no sólo se expone la relación madre-hija como describimos anteriormente, sino también una relación esposa-esposo. Resulta pertinente entonces introducir a Giberti sobre los vínculos intrafamiliares. En *La familia, a pesar de todo*, la autora afirma lo siguiente:

La decisión de formar una familia conlleva un vínculo de alianza entre ambos miembros de esa pareja que, no obstante, mantienen alianzas tempranas e iniciales con sus familias de origen. Es decir, desde el comienzo de esta nueva entidad -la pareja que inicia una familia-, sabemos que paralelamente ambos deberán tramitar sus recuerdos habidos con las respectivas familias de origen...(Giberti, 2005, p. 97)<sup>43</sup>.

Por lo tanto, si la película incorpora el vínculo de los progenitores como pareja significa que también se incorpora la importancia del legado familiar que cada uno trae consigo. El árbol familiar, evidentemente, ocupa un rol muy importante para la Compañía Disney.

Volviendo al film, podemos relevar un lazo de compañerismo entre ambos padres, aunque es la niña quien actúa como centro unificador del vínculo. Es posible contemplar esta observación desde la primera escena de la película, donde los tres personajes comparten un día en el campo. La atención de ambos progenitores se asocia a su rol parental y no a su rol de cónyuges. Es decir, si bien destacamos un fuerte nexo entre los padres, es Ella quien termina de ensamblar la imagen mostrada.

---

<sup>43</sup> Giberti, E., (2005), *La familia a pesar de todo*, Buenos Aires, Argentina: Noveduc.

Retomando a Giberti (2005):

El nacimiento de los hijos define la presencia del otro miembro de la pareja y anuda la comprensión del funcionamiento vincular: el hijo es producto de ese vínculo y por su parte será responsable de incorporar nuevas alternativas en la vida de la pareja...(p. 99)<sup>44</sup>.

Entonces, la niña agrega un *plus* a la relación de pareja: logra que la escena se presente a los espectadores como la representación de un vínculo de tres.

En aspecto a este triple vínculo, también es posible observar un paralelismo con la coyuntura actual. Los personajes comparten una escena alegre, fluida y descontracturada, donde la participación masculina y femenina se encuentran balanceadas. En este sentido resulta significativo retomar la investigación de Wainerman (2005):

En contraposición y de acuerdo con los testimonios recogidos, la mujer y los hijos parecen haber conquistado crecientes derechos en lo que a la toma de decisiones se refiere: no se trata sólo de que el jefe haya abierto espacios de consulta y negociación, las mujeres reclaman una participación plena y equivalente del varón (p. 264)<sup>45</sup>.

La participación mencionada por la autora resulta evidente. La figura del padre no se coloca en un lugar de autoridad por sobre su esposa o su hija, sino que todos interactúan de forma horizontal.

Continuemos por analizar exclusivamente al personaje del padre. En él advertimos a un hombre joven, prolijo y trabajador. Es presentado como la única referencia, aunque algo vaga, hacia el mundo laboral: es él quien sale a trabajar y quien sustenta tanto a su esposa como a su hija (y, posteriormente, a su nueva cónyuge e hijastras). Tras su muerte, se presenta expresamente cómo la familia cae en una terrible situación económica.

---

<sup>44</sup> Giberti, E., (2005), *La familia a pesar de todo*, Buenos Aires, Argentina: Noveduc.

<sup>45</sup> Wainerman, C., (2005), *La vida cotidiana en las nuevas familias, ¿una revolución estancada?*, Buenos Aires, Argentina: Editorial Lumiere.



*El padre de Ella en la remake de 2015.*

En relación a la pequeña Ella, es importante destacar cómo la remake desarrolla un vínculo entre padre e hija. Veamos un ejemplo:

**Padre:** (gritando mientras llega a la casa) ¿Dónde están mis chicas? ¿Dónde están mis amores?

**Ella:** (corriendo a buscarlo) ¡Papá! ¡Bienvenido a casa!

**Padre:** (alzándola) ¿Cómo estás? ¡Creciste!

*El padre baja a su hija y la sienta en el borde de un aljibe. Ella ve cómo alguien le entrega a su padre, algo a escondidas, una pequeña caja.*

**Ella:** ¿Qué es eso?

**Padre:** (sacando la caja) ¿Esto? Lo encontré colgando de un árbol. Creo que hay algo adentro.

**Ella:** (abre la caja. Sonríe) Es muy bonita.

**Padre:** En francés, se dice *un papillon*.

**Ella:** (repitiendo) *Un papillon*

**Padre:** ¡Muy bien! ¿Quiere bailar conmigo, señorita? (en francés)

*Ella sonríe. Su padre la toma por las manos y comienzan a bailar por todo el jardín sin parar de reír, mientras la madre los observa sonriendo.*

En este caso, identificamos un lazo asociado al juego y a la complicidad. El padre no entabla diálogos reflexivos con su hija, al menos no durante su primera infancia, sino que interactúa a través de objetos (un regalo, como en el ejemplo descrito) y el mundo del juego. Dicha forma de relacionarse es evidentemente distinta a la de la

madre, por lo que la tarea de crianza se evidencia compartida y complementaria. Indudablemente, Disney toma una postura respecto al cuidado infantil que responde a los tiempos actuales. En este marco, resulta oportuno citar nuevamente a Wainerman (2005):

El cuidado cotidiano de los hijos, en cambio, es más una empresa de ambos (...) Los varones participan más de la crianza y el cuidado de los niños no tanto para suplantar a sus esposas sino porque se ha extendido entre ellos el discurso de que la paternidad activa, además de ser placentera, es importante para el desarrollo emocional de sus hijos (pp. 155-156)<sup>46</sup>.

El terreno del diálogo reflexivo será abarcado únicamente tras la muerte de la madre, modificando la dinámica del vínculo padre-hija. Esta relación tan cercana y afectiva refleja el contexto actual en relación a la figura paterna: "...se enaltece la comprensión, el compañerismo, la generosidad, el diálogo, nociones todas que remiten a una relación afectiva que se caracteriza más por la horizontalidad que por la jerarquía" (Wainerman, 2005, p. 281)<sup>47</sup>. El padre asume un nuevo rol que, hasta el momento, sólo abarcaba el área económica: la protección. La desaparición física de la figura materna lo obliga a responsabilizarse por la protección total de su hija, quien es apenas una niña cuando el suceso ocurre. Ya no sólo debe ser su sostén económico sino también su pilar de protección física y emocional. Esta situación también refleja una cuestión actual, tal como podemos encontrar en el informe de Derecho del Niño y la Niña a la Familia de la Convención Interamericana de Derechos Humanos (2013):

...los progenitores tienen una serie de derechos y responsabilidades en el marco de las relaciones familiares de carácter paterno-filial (...) Al respecto, la Convención sobre los Derechos del Niño señala que corresponde a los padres, o en su caso a los representantes legales, la responsabilidad primordial para la crianza y el desarrollo físico, mental, espiritual, moral y social del niño, debiendo ser su preocupación fundamental en interés superior del niño y su bienestar (p. 19)<sup>48</sup>.

---

<sup>46</sup> Wainerman, C., (2005), *La vida cotidiana en las nuevas familias, ¿una revolución estancada?*, Buenos Aires, Argentina: Editorial Lumiere.

<sup>47</sup> Wainerman, C., (2005), *La vida cotidiana en las nuevas familias, ¿una revolución estancada?*, Buenos Aires, Argentina: Editorial Lumiere.

<sup>48</sup> Comisión Interamericana de los Derechos Humanos, (2013), *El derecho del niño y la niña a la familia. Cuidado alternativo. Poniendo fin a la institucionalización en las Américas* [Archivo PDF] <http://www.oas.org/es/cidh/infancia/docs/pdf/Informe-derecho-nino-a-familia.pdf>

Así, la muerte de la madre deja en manos del lado paterno una obligación completa sobre la crianza de la pequeña Ella.

En este sentido, podemos destacar que el padre no vuelve a casarse hasta que su hija deja de ser una niña. Esto evidencia una gran dedicación al vínculo con ella durante los años que más la necesitaba. Sobre esta cuestión, dicho informe de la Convención Interamericana de los Derechos Humanos (CIDH) afirma que: "...esta dependencia de los adultos, y su intensidad, se ve modificada de acuerdo con la evolución de las capacidades del niño y su grado de madurez" (CIDH, 2013, p.14)<sup>49</sup>. Es decir, una vez que la niña logra atravesar su etapa de infancia, el padre recupera tiempo para sí mismo, para "darse una oportunidad" tal y como podemos observar en el diálogo en que él le comunica la noticia a su hija:

**Padre:** Ella, llegué a la conclusión de que, quizás, sea hora de empezar un nuevo capítulo.

**Ella:** ¿Enserio, padre?

**Padre:** Recordarás que hace tiempo forjé una amistad con Sir Francis Tremaine...

**Ella:** Sí, ¿no es el líder del Gremio Textil?

**Padre:** Era. El pobre hombre murió (*titubea*) Su viuda, una mujer honorable, se encuentra sola aunque está en la flor de la edad...

**Ella:** Te preocupa decírmelo, pero no debes hacerlo. No si te dará felicidad (*sonríe*).

**Padre:** Sí... felicidad (*sonríe*) ¿No crees que pueda tener una última oportunidad aunque haya pensado que esas cosas se habían acabado?

**Ella:** ¡Por supuesto, padre! (*se levanta a abrazarlo*).

Asimismo, resulta significativo destacar que la intención del padre no es encontrarle un reemplazo de figura materna a su hija, sino volver a construir un vínculo amoroso por su propio deseo individual. Esto denota que los roles ejercidos por la madre y el padre biológicos no podrán ser continuados por ninguna otra persona, evidenciando así que éstos son irremplazables.

---

<sup>49</sup> Comisión Interamericana de los Derechos Humanos, (2013), *El derecho del niño y la niña a la familia. Cuidado alternativo. Poniendo fin a la institucionalización en las Américas* [Archivo PDF] <http://www.oas.org/es/cidh/infancia/docs/pdf/Informe-derecho-nino-a-familia.pdf>

Frente a la situación de ser el único referente para su hija, el padre retoma el consejo de “ser valiente y bondadosa” que había iniciado su esposa. Ambos valores, la valentía y la bondad, forman parte de un punto de acuerdo entre el bagaje familiar que cada uno trae consigo, tal como analizamos con Giberti unos párrafos más atrás. En palabras de la autora:

... es preciso reformular creencias propias o comprender que será necesario enfrentarlas con las creencias y con las convicciones que aporta el otro miembro de la pareja. La lógica no reside en encontrar caminos para no discutir, sino en resignificar la posición personal en la convivencia con quien mantiene una lógica propia, previa a la gestión de una alianza (...) Las lealtades adquiridas en la familia de origen acerca de determinadas convicciones son las que esperan ser resignificadas a partir de la alianza (Giberti, 2005, p. 97)<sup>50</sup>.

Por lo tanto, el film expone tanto el acuerdo sobre ciertos valores en la pareja como la intención de transmitirlos a su única hija. Que el padre continúe la comunicación con la niña tras la muerte de la madre también nos habla de una unión y fortaleza familiar que no observamos en la película original. De esta forma, “...la familia prevalece en el imaginario personal, en el social, y persiste en su recreación debido al principio de estabilidad, humanamente establecido, que la mantiene a salvo de las modificaciones que amenazan a veces con destruirla” (Giberti, 2005, p. 98)<sup>51</sup>.

La otra cara de este asunto es que no distinguimos lugar para la crítica por parte de la Princesa a los valores que le fueron transmitidos. La bondad y la valentía imperan en ella a lo largo de todo el film sin cuestionamientos. Así, el abuso que tanto la madrastra como las hermanastras ejercen termina justificado bajo la premisa impuesta por los padres. La elección de mostrarse “bondadosa” frente a cada orden dispuesta por la madrastra se expone como docilidad y obediencia. La Princesa atraviesa el relato siendo fiel a los pedidos expresos por sus padres en vida, sin salirse del sendero que ellos le han marcado, demostrando cómo las figuras paterna y materna fueron fundamentales en el desarrollo de su infancia.

Entonces, a través de la influencia de las enseñanzas familiares, la remake introduce el camino hacia la identidad individual. Debemos destacar que este concepto es

---

<sup>50</sup> Giberti, E., (2005), *La familia a pesar de todo*, Buenos Aires, Argentina: Noveduc.

<sup>51</sup> Giberti, E., (2005), *La familia a pesar de todo*, Buenos Aires, Argentina: Noveduc.

únicamente tomado por el film de 2015, por lo que marca un fuerte cambio frente a su original. Allí no sólo la figura de los padres biológicos quedaba completamente disuelta, como ya desarrollamos, sino que la identidad de la propia Cenicienta también era reducida a ser una sirvienta y a un apodo nada amigable. En cambio, la reversión de la historia nos presenta a una niña con un nombre propio: *Ella*. Esta decisión resulta más que significativa para fundamentar el cambio de narrativa de la Compañía, alineándose a la coyuntura actual: “El derecho a la familia se vincula también de modo particular con el derecho a la identidad y con el derecho al nombre reconocido en el artículo 18 del informe de la CIDH (2013), el cual establece que: “...toda persona tiene derecho a un nombre propio y a los apellidos de sus padres o al de uno de ellos.” (p. 21)<sup>52</sup>. Por tanto, el nombre propio se convierte en una característica intrínseca para formar la identidad. Si analizamos el film original a la luz de las legislaciones actuales es posible afirmar que aquella Cenicienta original carecía de identidad propia. Ampliando lo dicho en el informe, podemos destacar que: (...) el derecho al nombre constituye un elemento básico e indispensable de la identidad de cada persona, sin el cual no puede ser reconocida por la sociedad ni registrada ante el Estado” (CIDH, 2013, p. 19)<sup>53</sup>. Así, la remake define un gran cambio al otorgarle a la protagonista una identidad, tanto para ella misma como para el resto de la sociedad, a través de su nombre.

---

<sup>52</sup> Comisión Interamericana de los Derechos Humanos, (2013), *El derecho del niño y la niña a la familia. Cuidado alternativo. Poniendo fin a la institucionalización en las Américas* [Archivo PDF] <http://www.oas.org/es/cidh/infancia/docs/pdf/Informe-derecho-nino-a-familia.pdf>

<sup>53</sup> Comisión Interamericana de los Derechos Humanos, (2013), *El derecho del niño y la niña a la familia. Cuidado alternativo. Poniendo fin a la institucionalización en las Américas* [Archivo PDF] <http://www.oas.org/es/cidh/infancia/docs/pdf/Informe-derecho-nino-a-familia.pdf>



Primer minuto de la reversión, donde se presenta a la protagonista del film bajo el nombre “Ella”.

En consecuencia, la individualidad de la Princesa se encuentra fuertemente influenciada por su legado familiar y se presenta en el mundo con un nombre que la identifica. Esta línea narrativa continúa lo iniciado por *Maléfica (2014)*, dado que allí también pudimos analizar cómo los responsables del niño resultan indispensables para el desarrollo de la identidad personal. La diferencia que encontramos en *Cenicienta* del 2015 es que, como ya observamos, el rol de cuidadores está otorgado a los padres biológicos. En este sentido, es pertinente destacar que la CIDH exclama que: “...el concepto de familia no debe reducirse únicamente al vínculo matrimonial ni a un concepto unívoco e inamovible de familia” (CIDH, 2013, p. 27)<sup>54</sup>. Esto evidencia cómo la representación del modelo familiar en dicha reversión define una narrativa más conservadora por parte de la agencia, difiriendo del camino que se había tomado en *Maléfica (2014)*. Ciertamente, en *Cenicienta (2015)* la postura de Disney retoma y refuerza el sendero más tradicional y heteronormativo: se reafirma al concepto de familia como compuesto por padre, madre e hija biológica, sin lugar para cuidadores o vínculos no sanguíneos.

Según lo evidenciado hasta el momento, parecería que la Compañía Disney inaugura en sus remakes una línea sólida narrativa con relación a la responsabilidad parental y la protección del niño.

---

<sup>54</sup> Comisión Interamericana de los Derechos Humanos, (2013), *El derecho del niño y la niña a la familia. Cuidado alternativo. Poniendo fin a la institucionalización en las Américas* [Archivo PDF] <http://www.oas.org/es/cidh/infancia/docs/pdf/Informe-derecho-nino-a-familia.pdf>

### 3. 4 *La Bella y la Bestia* y la construcción de la identidad individual

Observemos ahora el caso de *La Bella y la Bestia*. A diferencia de *La Bella Durmiente* (1959) y *Cenicienta* (1950), el film original se estrena en el año 1991, dentro de la época del Renacimiento de la agencia. Evidentemente, esto presenta tanto mejoras a nivel audiovisual como modificaciones narrativas generales. Como analizamos anteriormente, las películas originales que tienen por protagonistas a Aurora y Cenicienta nunca mencionan figuras adultas capaces de responsabilizarse por la crianza infantil. En *La Bella y la Bestia* original destacamos un giro en esta temática: el padre biológico de la joven es representado como un personaje relevante dentro del film. Por lo tanto, resulta pertinente asumir que la Compañía responde a través de su narrativa a las necesidades del contexto sociocultural de la época. En 1989, dos años antes del estreno de la película, se había firmado la Convención sobre los Derechos del Niño (1989), donde no sólo "...se entiende por niño todo ser humano menor de dieciocho años de edad, salvo que, en virtud de la ley que le sea aplicable, haya alcanzado antes la mayoría de edad" (art. 1°)<sup>55</sup>, además se remarca el rol de los padres o adultos responsables en su crecimiento. La CDN continúa:

Los Estados Partes se comprometen a asegurar al niño la protección y el cuidado que sean necesarios para su bienestar, teniendo en cuenta los derechos y deberes de sus padres, tutores u otras personas responsables de él ante la ley y, con ese fin, tomarán todas las medidas legislativas y administrativas adecuadas (art. 3°)<sup>56</sup>.

Por lo tanto, es posible afirmar que la temática parental ya adquiere importancia en la película de 1991.

En lo que respecta a la comparación con su remake de 2017, es posible observar un argumento central similar: la madre biológica de la joven princesa ha muerto años atrás, por lo que ella vive sólo con su padre. Sin embargo, existe un cambio fundamental en la reversión, que a su vez se encuentra alineado con lo analizado hasta el momento: la joven Bella insiste en averiguar sobre el pasado de su progenitora. Este descubrimiento la lleva hacia la búsqueda de su propia identidad y es una diferencia de suma importancia que se desarrollará en los próximos párrafos.

---

<sup>55</sup> Convención sobre los Derechos del Niño. Artículo 1. 20 de noviembre de 1989.

<sup>56</sup> Convención sobre los Derechos del Niño. Artículo 3. 20 de noviembre de 1989.

Observemos ahora la representación de los padres de la Princesa en ambos films. Nuevamente, Disney presenta una familia heteronormativa clásica: la familia de Bella está compuesta por una figura materna y otra paterna. Como ya destacamos, ambas películas inician sus historias con el padre como única figura responsable. Es decir, en ambos casos la madre está muerta. Sin embargo, la narrativa en la remake introduce a la figura materna en distintas charlas entre los personajes, especialmente en momentos donde Bella es protagonista. El misterio sobre la muerte de la progenitora sobrevuela la historia como una suerte de telón de fondo, el cual culmina en una escena donde la Princesa viaja al lugar donde murió su madre acompañada de la Bestia. Esta escena ofrece información que será clave para el desarrollo de Bella. Retomemos una parte de la misma:

(Bella cantando:)

*Es el París de mis recuerdos,  
días que no puedo olvidar.  
Entre escombros yace frágil  
un artista en soledad.  
Recordar es fácil,  
duele comenzar  
cuando París y mis recuerdos no están.*

**Bestia:** ¿Qué le pasó a tu madre?

**Bella:** Es una historia que papá no tuvo el valor para contar y dejé de preguntar.

**Bestia:** *(encuentra una máscara)* Una máscara de doctor... Peste.

*Bella se da vuelta y observa una mesa repleta de frascos de medicamentos vacíos. La escena hace un flashback al momento en que la madre se encuentra en esa misma habitación, enferma, acompañada de su pareja y un doctor.*

**Doctor:** Tienen que irse, ahora.

**Madre:** *(observando a su pareja)* Hazlo. No permitas que se contagie.



*La madre despidiéndose de su hija y esposo tras ser diagnosticada.*

Aquí no distinguimos una reconstrucción del personaje como en la remake *Cenicienta (2015)*, donde se asoció a la madre a una figura cálida y consejera que vivía en la Princesa a través de recuerdos de alegría. En *La Bella y La Bestia (2017)* observamos una infancia oscura, confusa, donde la muerte es representada de una forma mucho más cruel, y asociada a un suceso histórico real como fue la epidemia de Peste Negra que azotó Europa durante el siglo XIV. La representación de la madre, a pesar de ser muy breve, expone a una figura valiente: prefiere morir sola para salvar a su familia, especialmente a su hija pequeña. Además, el rol de madre se expone por sobre el de esposa, tal como analizamos en *Cenicienta (2015)*, ya que la separación de la pareja tiene como fundamento principal salvar la vida de la bebé. Esto hace que la función de padres protectores y responsables se exprese en su máximo exponente, dado que ambos están lidiando con el peligro de la muerte. Nuevamente, la idea de vitalidad del amor parental es presentada como fundamental en la narrativa, colocando el foco especialmente en la responsabilidad de la figura materna. Retomando a Lewkowicz (2012), la institución familiar:

...sitúa a la madre con una serie de responsabilidades y en una serie de condiciones: esta madre tendrá que engendrar un ciudadano (...) Esa madre que es también concubina y amante en el seno de la institución familiar está destinada oficialmente para amparar al desamparado que llega al mundo (p. 98)<sup>57</sup>.

---

<sup>57</sup> Lewkowicz, I. (2012) La institución materna. Una historización. En C. Corea e I. Lewkowicz. (Ed.), Pedagogía del aburrido. Escuelas destituidas, familias perplejas. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Enfocándonos ahora en el padre de Bella, podemos destacar ciertas diferencias entre el personaje construido en film original y el de la reversión. En el primer caso, Disney introduce a sus espectadores a un hombre trémulo y excéntrico, aunque muy obsesionado con su trabajo. Podríamos afirmar que representa al estereotipo de “genio loco” que la sociedad no reconoce y destierra. Físicamente es canoso, bastante calvo y subido de peso. Al sumar la representación física, también podríamos relacionarlo con el estereotipo de “bufón”, especialmente por su gordura y rareza.



*El padre en el film de 1991.*

En la remake, en cambio, identificamos algunas diferencias. En cuanto a su representación física, observamos a un hombre delgado y sin rastros de calvicie. Si bien continúa muy enfocado en su trabajo, ya no quedan rastros de su torpeza ni de su excentricidad. Aquí deja de ser una figura asociada al “bufón” pero continúa su representación como un hombre aislado del resto del pueblo. Sin embargo, el dato más importante para destacar es respecto al vínculo con Bella: se construye una relación más profunda entre ambos a través de sus diálogos. En este sentido, la reversión nos presenta a un padre más alineado con lo que podríamos definir como el nuevo *Padre Disney*<sup>58</sup>: es una figura adulta, con mayor responsabilidad y, fundamentalmente, preocupación por su propia hija. También se involucra desde el mundo emocional.

---

<sup>58</sup> Así definiremos de ahora en adelante a la construcción de figura paterna creada por Disney en las remakes. De esta forma entendemos que la Compañía decidió agrupar ciertas características y establecer patrones para construir determinadas representaciones en sus films.



*El padre en la reversión de 2017.*

Aunque la remake nos presente una relación más profunda, resulta pertinente recordar que Bella y su padre también poseen un vínculo cercano en la película de 1991. Entre los films originales, éste es el primero que expone un vínculo de estas características, ya que ni *La Bella Durmiente* (1959) ni *La Cenicienta* (1950) habían presentado una figura paterna. Como mencionamos unos párrafos antes, esta situación también supuso un quiebre en la narrativa Disney al momento de estrenarse el film original de 1991, coincidiendo con la etapa del Renacimiento de la Compañía.

Sin embargo, resulta interesante asociar la decisión argumental de mantener y profundizar la relevancia del personaje a dos cuestiones. La primera es con relación a la coyuntura actual, ya que las figuras paternas son, en términos generales, personas activas, presentes y representativas en la vida de los hijos. Siguiendo las descripciones de Wainerman (2005): “Tanto para las mujeres de familias tradicionales como para las de familias precursoras del cambio, en la actualidad, un número creciente de padres se han vuelto *semimamás* puesto que establecen con sus hijos un *vínculo súper estrecho*” (p. 285)<sup>59</sup>.

La segunda cuestión está estrictamente relacionada al concepto de desamparo, que desarrollamos anteriormente. Como habíamos destacado siguiendo a Lewkowicz, los niños están pensados como figuras desamparadas por diversas teorías históricas, es decir, que requieren del amparo de un Otro adulto y responsable. Como bien afirma el

---

<sup>59</sup> Wainerman, C., (2005), *La vida cotidiana en las nuevas familias, ¿una revolución estancada?*, Buenos Aires, Argentina: Editorial Lumiere

autor: “Para ampararlos es preciso suponerlos como desamparados” (Lewkowicz, 2012, p. 99)<sup>60</sup>. En el momento en que *La Bella y la Bestia* original se desarrolló, el derecho a la protección de la niñez ya era una temática sociocultural que la agencia no podía pasar por alto. Evidentemente, aquel fue el puntapié para construir una figura paterna, sin importar si el personaje carecía de los rasgos típicos de un adulto responsable o si era ridiculizado. La importancia se encontraba en evitar la configuración de una joven protagonista huérfana o en manos de un cuidador. Sin embargo, el contexto histórico es diferente frente al estreno de la remake, dados los avances sucedidos en torno a la temática parental. Actualmente, la representación de un padre carente de responsabilidad para hacerse cargo de su propia hija resultaría inaceptable para el público espectador, especialmente si es desarrollada por una de las mayores productoras de contenidos del mundo. Por lo tanto, la reconfiguración del rol del padre se actualiza en torno a la coyuntura actual, retomando al niño como necesitado de amparo institucional; presentándonos una figura paterna más compleja y enriquecida frente a la que ofrecía el film original.

En este sentido, resulta pertinente desarrollar una comparación entre el primer diálogo de Bella con su padre en ambas películas. En ambos casos, la joven llega a su casa y se encuentra con su padre trabajando. Sin embargo, el intercambio entre ambos es radicalmente diferente.

*La Bella y la Bestia (1991):*

*Bella llega al taller de su padre. Al abrir la puerta, se ve una gran nube de polvo. Ella se acerca y se lo ve a él peleando con un gran artefacto, perdiendo los pantalones en tono burlesco.*

**Bella:** ¿Estás bien, papá?

**Padre:** ¡Estoy a punto de rendirme contra este aparato!

**Bella:** (*sonriendo*) Siempre dices eso...

**Padre:** Lo digo en serio esta vez. (*Enojado*) Nunca lograré que funcione.

**Bella:** Lo harás, y ganarás el primer premio en la feria mañana. Y te convertirás en un famoso inventor mundial.

**Padre:** ¿De verdad lo crees?

**Bella:** (*sonriendo*) Siempre lo he creído.

---

<sup>60</sup> Lewkowicz, I. (2012) La institución materna. Una historización. En C. Corea e I. Lewkowicz. (Ed.), Pedagogía del aburrido. Escuelas destituidas, familias perplejas. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

**Padre:** *(sonríe y va a su máquina)* ¡Tendré esto listo lo más pronto posible! *(se coloca debajo de la máquina)* ¿Alguna novedad en el pueblo?

**Bella:** Sólo conseguí un libro nuevo. Papá... ¿piensas que soy rara?

**Padre:** ¿Mi hija, rara? ¿De dónde sacarías una idea como esa?

**Bella:** No lo sé... Sólo no estoy segura de encajar aquí. No tengo a nadie a quien hablarle.

**Padre:** ¿Qué hay de ese muchacho Gastón? Es un joven muy guapo.

**Bella:** Es guapo... y grosero, creído... *(Decepcionada)* Papá, él no es para mí.

**Padre:** Bueno, pero no te preocupes. Este invento será el comienzo de una nueva vida para nosotros.

*La Bella y la Bestia (2017):*

*Se ve al padre arreglando una especie de maquina donde hay un hombre pintando a una mujer con un bebé en brazos, mientras tararea una canción. La cámara enfoca, detrás del padre, una gran pintura de una bella mujer con un bebé en sus brazos.*

*Entra Bella.*

**Padre:** ¡Oh, Bella! ¿Me pasarías ese...?

*Bella antes de que termine la oración, le sonríe y le comparte una pequeña pinza.*

**Padre:** También necesito... *(Bella le alcanza una tuerca)* No, no. Bueno sí, eso es perfecto.

**Bella:** Papá... ¿crees que soy rara?

**Padre:** ¿Rara? ¿Mi hija, rara? ¿De dónde sacaste una idea como esa?

**Bella:** No lo sé, la gente habla...

**Padre:** Este es un pueblo pequeño de mentes pequeñas. Pero pequeño significa a salvo. Incluso en París conocí una chica como tú que parecía tan fuera de su tiempo... tan diferente. La gente se burlaba de ella. Hasta el día en que todos se encontraron imitándola.

**Bella:** Por favor ¿Podrías contarme algo más de ella?

**Padre:** Tu madre era...valiente. *(Repite, mirando fijo a Bella)* Valiente.

Es indudable la diferencia en la construcción de la figura paterna para ambos films. En el primer diálogo podemos identificar a un hombre añorado, que requiere del consuelo de su hija frente a las adversidades laborales. En cambio, en el segundo caso, observamos un vínculo basado en la complicidad, en la cercanía de dos seres que conviven y se reconocen entre sí.

El fragmento más enriquecedor para nuestro análisis es lo que continúa tras la pregunta de la joven sobre su “rareza”. Para el padre del primer film, la soledad de su hija podría solucionarse profundizando un vínculo con Gastón, un hombre joven que persigue a la chica intentando seducirla. Sin embargo, el padre del segundo film no da indicios de esta idea, sino todo lo contrario. En lugar de sugerirle a Bella que la respuesta podría estar en un vínculo externo y sexoafectivo, introduce el vínculo interno con las raíces familiares. Para ello trae al diálogo a su difunta esposa, la figura materna de la historia, describiendo su rareza como una característica de la cual se enorgullece y presentándola como un ejemplo a seguir para su hija. Así, la remake de *La Bella y la Bestia* parece continuar un camino que inició en *Maléfica* (2014) y *Cenicienta* (2015): el acceso al conocimiento de la historia familiar brinda respuestas a las preguntas sobre la propia identidad.

En este autocuestionamiento de Bella, resulta pertinente citar la referencia de Leonor Arfuch a Mijail Bajtín en *Identidades, sujetos y subjetividades*: “Si bien Bajtín no se ocupó en particular de las *identidades* (...) podemos pensarlas sin dificultad desde las orillas del dialogismo: puntos de mira (diferencias) que se intersectan simultáneamente en situaciones de comunicación variables, contingentes, nunca *jugadas* de antemano” (Arfuch, 2005, p. 31)<sup>61</sup>. Efectivamente, la joven detecta ciertas diferencias en situaciones comunicacionales como “raras” y es allí donde se reconoce distinta a los otros. Siguiendo con Arfuch (2005): “Porque toda identidad -o identificación-, en tanto relacional, supone un otro que no es *lo mismo* y a partir del cual puede afirmar su diferencia” (p. 31)<sup>62</sup>.

Si volvemos al primer diálogo citado, momento de la reversión en que Bella vuelve a París con la Bestia, podemos reforzar nuestro análisis. El cuestionamiento constante, que atraviesa la película de forma muy sutil, llega a su clímax en esta escena que ocurre acercándonos al final del relato. El develamiento de la muerte de la madre abre un nuevo camino para la Princesa, dado que le brinda una información de la que carecía. Evidentemente, esta situación pone de manifiesto a la identidad como un

---

<sup>61</sup> Arfuch, L., (2005) Problemáticas de la identidad. En L. Arfuch (Comp.), *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires, Argentina: Prometeo Libros.

<sup>62</sup> Arfuch, L., (2005) Problemáticas de la identidad. En L. Arfuch (Comp.), *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires, Argentina: Prometeo Libros.

concepto moldeable, no fijo, que la propia persona debe encargarse de construir.

Retomando a Arfuch (2005):

Lejos de configuraciones estáticas o totalizadoras, lo que se pone de manifiesto es la dimensión conflictiva de toda identidad -conflictiva dialógica, podríamos decir, volviendo a Bajtín- su carácter no dado ni gratuito en el sentido de una mera coexistencia con otras: una identidad que pretendiera continuar tal como es, mantenerse sin cambios, correría el riesgo de marginalización o cristalización (p. 34)<sup>63</sup>.

Así, la intervención de la protagonista principal sobre su propia identidad es un cambio verdaderamente interesante frente al relato original. En línea con las reversiones ya analizadas, la Compañía introduce a sus espectadores personajes dinámicos, más humanos, que se envuelven en relatos más complejos al indagar y cuestionar su propia realidad.

Sin embargo, no podemos perder de vista el foco central dentro del concepto de identidad en este film: la importancia de la institución familiar. Ya afirmamos que podemos identificar cómo la pregunta por la identidad acompaña toda la remake, pero lo fundamental es que ésta sólo se destraba cuando Bella logra adentrarse en las profundidades de su raíz familiar. Esta situación expone cómo la historia de los progenitores resulta indispensable para el crecimiento y desarrollo del niño.

---

<sup>63</sup> Arfuch, L., (2005) Problemáticas de la identidad. En L. Arfuch (Comp.), Identidades, sujetos y subjetividades. Buenos Aires, Argentina: Prometeo Libros.



*[Bella escuchando la propuesta de la Bestia. De todos los lugares posibles, ella elige volver al lugar donde su murió su madre.](#)*<sup>64</sup>

Entonces, si existe una falta de información, surge una necesidad de acceso a las piezas faltantes del rompecabezas biológico para la completitud propia. No se trata de reconstruir el pasado familiar para el mero develamiento de hechos ocultos, como un simple “atado de cabos sueltos”, sino para propiciar cambios en la actualidad de la persona. Siguiendo a Arfuch (2005):

El contar una (la propia) historia no será entonces simplemente un intento de atrapar la referencialidad de “algo sucedido”, acuñado como huella en la memoria, sino que es constitutivo de la dinámica misma de la identidad: es siempre a partir de un “ahora” que cobra sentido un pasado, correlación siempre diferente -y diferida- sujeta a los avatares de la enunciación. Historia no es sino la reconfiguración constante de historias divergentes, superpuestas, de las cuales ninguna puede aspirar a la mayor “representatividad” (p.31)<sup>65</sup>.

En Bella, la historia de su madre cobra sentido únicamente en su tiempo presente, al unir aquella realidad con la propia. Entonces, los eventos adquieren sentido sólo al relacionarse, no resultan relevantes para el personaje como hechos aislados. Además es relevante destacar cómo la propia historia de la joven se reconfigura según el modo en que estos hechos del pasado se develan: no es igual para ella cuando su padre le

---

<sup>64</sup> FunHub Emma Watson [FunHub Emma Watson]. (2018, agosto 19). Best Took Emma Watson Hometown Paris - Beauty and The Beast [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=D7LLItgXqD8>

<sup>65</sup> Arfuch, L., (2005) Problemáticas de la identidad. En L. Arfuch (Comp.), Identidades, sujetos y subjetividades. Buenos Aires, Argentina: Prometeo Libros.

habla de su madre que cuando ella misma viaja a París y observa una escena desolada.



*Bella encontrándose con su propia cuna, en París.*

La relación entre identidad e institución familiar adquiere tanta significación en la reversión de 2017 que no sólo alcanza a la Princesa Bella: también podemos identificarla en la historia personal de la Bestia. Esto expone, nuevamente, un cambio frente al film original, ya que la película de 1991 no desarrolla nada en referencia a este asunto. Sobre la mitad de la historia, Bella cura a la Bestia tras sufrir un ataque de lobos salvajes. En esa escena, la joven mantiene una interesante conversación con la Señora Potts, fiel sirvienta del castillo:

**Bella:** ¿Por qué se preocupan tanto por él?

**Sra. Potts:** Toda su vida hemos cuidado de él...

**Bella:** *(algo enojada)* Pero los hechizó de algún modo ¿Por qué? No le hicieron nada.

**Sra. Potts:** Tienes toda la razón, linda. Es que cuando el amo perdió a su madre y su cruel padre tomó a ese dulce e inocente niño y... lo deformó hasta hacerlo igual a él, no hicimos nada.

*La escena cambia a un recuerdo de la Bestia cuando era un niño. Él está parado frente a su madre, quien yace en la cama muy enferma.*

**Joven Bestia:** *(cantando)* Días de sol, en mi vida vi que brilló, lo adoraba y se apagó. Yo jamás te olvido...

*A continuación aparece un hombre adulto, el padre, que toma al niño por los hombros con violencia y lo quita del costado de la cama, saliendo de escena.*



*La joven Bestia, antes del hechizo, frente a su madre enferma.*

Resulta evidente la tristeza y oscuridad que rodean al niño sobre el final de esta escena, no sólo a nivel narrativo sino también desde una perspectiva visual. Nuevamente, Disney logra poner de manifiesto la importancia de los progenitores en el desarrollo infantil, y aquí lo hace desde un lugar diametralmente opuesto al que se utiliza para desarrollar la historia de Bella. En ella, el desconocimiento del pasado genera preguntas por su identidad en la actualidad. En cambio, en la Bestia, el rol de la figura paterna adquiere una responsabilidad crucial para el desarrollo del joven príncipe. Su carácter está influenciado por el pasado que vivió y, usando al personaje de la Señora Potts como canal, la Compañía responsabiliza enteramente al padre. De esta forma, podemos detectar la intención de exponer las consecuencias de la irresponsabilidad parental. Si un niño no es cuidado y protegido durante su infancia, el resultado será una figura “bestial”: que se expresa con malos tratos, soberbia y falta de amor hacia el resto de la sociedad. Así, esta escena opera como un factor de altísima importancia para el presente análisis, dado que expone cómo el rol de los padres es determinante para el desarrollo del carácter del niño.

### **3. 5 Aladdín y la fortaleza de la voz femenina**

Finalicemos ahora con *Aladdín*. Primeramente, el film original y la remake presentan similitudes con *La Bella y la Bestia* en lo que respecta a la situación de los progenitores. Tanto el film de 1992 como la reversión del 2019 comienzan con la

madre de la Princesa Jasmín fallecida y el padre, el sultán de Agrabah, ocupando el rol de único responsable de la joven.

Resulta pertinente destacar que la película original también corresponde a la serie de largometrajes estrenados durante el Renacimiento de Disney. En este sentido, vuelve a presentarse a una protagonista de un carácter diferente al de Aurora y Cenicienta, más alineado al de Bella. Jasmín aparece como una joven curiosa y más “rebelde” que el resto de las Princesas, dado que el padre le exige casarse con un príncipe pero ella se niega. Aquí ya observamos cómo, desde el film original, la agencia impulsa una personalidad de más carácter, que se manifiesta en contra del mandato familiar y de las obligaciones impuestas por la figura paterna. Como analizaremos más adelante, esta personalidad disruptiva de la joven Princesa se verá aún más enriquecida en la remake, cuando entre sus deseos se incluya un fuerte interés por la toma de poder político.

En lo que respecta a la configuración de la estructura familiar, no es posible encontrar diferencias entre ambas narrativas. Tanto el film original como su remake presentan una familia heteronormativa, donde el padre es el encargado de la crianza tras la muerte de la madre. Si atendemos a dicha estructura en la totalidad de películas relevadas, es posible identificar una repetición: se construye una figura materna y una paterna (con distintas relevancias según los casos), junto a una única hija biológica<sup>66</sup>.

Avancemos con el análisis del rol materno. Desde la representación física, no contamos con ninguna descripción o imagen de la madre de Jasmín en ninguno de los films. En la película original sólo es recordada en un diálogo a cargo del padre, quien afirma “no sé de dónde habrá sacado esa forma de ser, su madre no era tan exigente”<sup>67</sup> en respuesta a los rechazos de Jasmín frente a los distintos príncipes. La figura materna, por lo tanto, aparece aquí en modo anecdótico y su espacio en la historia familiar carece de verdadera relevancia.

Muy por el contrario, la reversión del 2019 se encarga de mencionar a la madre en

---

<sup>66</sup> Es cierto que *Maléfica* (2014) presenta una diferencia al incorporar la figura de la cuidadora, pero la estructura familiar de base que introduce el film (Aurora y sus padres biológicos) está en línea con el resto de las narrativas del análisis.

<sup>67</sup> Musker, J. (productor) y Clements, R. (director). (1992). *Aladdín* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: The Walt Disney Company.

más de una ocasión, haciendo que su lugar en la estructura familiar adquiriera una importancia ampliamente mayor. Desde el comienzo del film, podemos observar referencias que demuestran el rol simbólico de su presencia en la vida de la Princesa. En este sentido, es pertinente destacar una de las primeras escenas de la película, que involucra a la Princesa y al joven Aladdín:

*Luego de que Jasmín afirma ser la sirvienta personal de la Princesa para ocultar su verdadera identidad frente a Aladdín, ambos se dirigen al centro de Agrabah y ven llegar una ostentosa carroza que se dirige al Palacio.*

**Aladdín:** Es sólo otro Príncipe para cortejar a la Princesa.

**Jasmín:** Lo sé, y tengo que ir a prepararla... ¡Oh! ¿Tienes mi brazalete?

**Aladdín:** Claro (*busca en sus bolsillos*) Estoy seguro que lo puse aquí... en algún lugar... Abú, ¿tú lo tomaste?

**Jasmín:** (*decepcionada*) Ese era el brazalete de mi madre.

**Aladdín:** ¡Sí!, es hermoso...

**Jasmín:** (*lo interrumpe*) Realmente eres un ladrón.

**Aladdín:** ¡No! Es decir, sí, pero...

**Jasmín:** (*lo interrumpe de nuevo*) Soy tan inocente.

*Jasmín escapa entre la gente para volver al Palacio.*

Al finalizar esta escena, vemos a la Princesa ingresar al gran salón del Palacio donde un nuevo príncipe la espera. Ella, antes de descender por una gran escalera para encontrarlo, lleva su mano derecha a su muñeca izquierda y rodea el vacío del brazalete.



*Jasmín ingresando al salón sin el brazalete de su madre.*

A partir de esta secuencia que presenta la remake es posible afirmar que la madre, a pesar de su ausencia física, continúa ocupando un lugar importante en la vida de la joven Princesa. El brazalete opera como un símbolo que la encarna, que trae su imagen al presente de Jasmín y que la expone como una protectora omnipresente de la joven. Esta situación se encuentra alineada con nuestro análisis previo en *La Bella y la Bestia* al citar a Arfuch, dado que el brazalete carece de importancia como objeto en sí mismo. Su relevancia se afirma únicamente cuando Jasmín le otorga un valor simbólico en el tiempo presente de la historia. Por lo tanto, la figura materna, que actúa como una protectora omnipresente para la joven, es de suma importancia para la Princesa.

Es en este sentido que podemos hablar de un paralelismo con la reversión de *Cenicienta (2015)* desde dos perspectivas. En primer lugar, la figura materna vuelve a manifestarse tanto como un pilar fundamental y como un referente para el camino de la joven. En segundo lugar, la presencia simbólica de la progenitora refuerza la seguridad y fortaleza en la Princesa. Es decir, su aparición implica una representación empoderada de la mujer donde se realza la idea de apoyo y fortaleza de género. Como observamos, Jasmín se rehúsa a casarse por obligación en ambos films. Entonces, la seguridad que brinda el personaje materno opera como un manto de entereza y de afirmación del deseo personal, especialmente frente a las aparentemente inquebrantables obligaciones impuestas por la figura paterna. Por otra parte, resulta pertinente recordar que esto ocurre únicamente en la remake, por lo que la relevancia del rol materno resulta un poderoso cambio entre ambas narrativas.

En lo que respecta al padre, podemos volver a hacer un paralelismo con *La Bella y la Bestia* en lo que respecta a los rasgos tanto físicos como de personalidad, ya que ocurre una situación análoga entre el film original y su remake. *Aladdín (1992)* nos presenta a un padre despistado, subido de peso y de baja estatura, semejante al padre de Bella. En cambio, en el film de 2019, encontramos una figura mucho más rígida y estilizada: identificamos a un hombre más firme en su voz y en sus gestos, sin rastros de dispersión, y más delgado que su antecesor.



*El padre de Jasmín en el film de 1992.*

En la figura paterna de la remake encontramos un mayor hincapié en la protección, esta vez a través de la imposición de límites. En este sentido, podemos citar un interesante diálogo que sucede al comienzo del film entre el padre, Jasmín y Jafar en torno al casamiento de la Princesa:

**Padre:** Mi niña, no me quedan tantos años. Debemos buscarte un esposo y... los reinos se nos acaban

**Jasmín:** Un príncipe de otro reino no amaré al pueblo igual que yo. Si dejas que yo gobierne...

**Padre:** *(la interrumpe)* Hija mía, no te nombraré Sultana porque no se ha permitido en la historia de nuestro reino en mil años.

**Jasmín:** Toda la vida me he preparado para esto, y lo sabes. He leído cada...

**Jafar:** *(la interrumpe)* ¿Libro? Pero no se lee la experiencia. La inexperiencia es peligrosa. Un pueblo sin control puede rebelarse. Muros y fronteras sin resguardo son

blanco de ataques.

**Padre:** Jafar tiene razón. Un día lo vas a entender.

*Jasmín lo observa y abre la boca, queriendo decir algo. Pero, finalmente, calla.*

**Padre:** Puedes retirarte.



*El padre de Jasmín en la reversión de 2019.*

Evidentemente, este diálogo introduce dos cambios fundamentales frente a la película de 1992. La primera, que analizaremos más adelante, es la intención de la Princesa por suceder a su padre y gobernar. La segunda es la negativa del progenitor frente al pedido solicitado y la falta de respuesta de Jasmín, quien abandona la escena sin decir palabra.

En una primera instancia de la narración, la figura paterna se alza como limitante, poderosa y respetable, a la cual no debe contradecirse. Esto se condice con el estudio de Wainerman sobre dicho rol a mediados del siglo XX: “Esta figura fuerte y semi-desconocida generaba en los hijos sentimientos contradictorios de temor y admiración, términos que parecen fundirse en un mismo concepto: el respeto” (Wainerman, 2005, p. 281)<sup>68</sup>. Por lo tanto, en estas primeras reacciones del padre de Jasmín, es posible observar un paralelismo con la figura paterna de los años setenta relevada por la autora. Si bien en el film no existe una madre que refuerce y reproduzca la autoridad masculina, como se indica en el texto, la joven Princesa no duda en acatar sus palabras. Además, es pertinente destacar que, como bien

---

<sup>68</sup> Wainerman, C., (2005), *La vida cotidiana en las nuevas familias, ¿una revolución estancada?*, Buenos Aires, Argentina: Editorial Lumiere

desarrollamos en el apartado de *La Bella y La Bestia*, presentar a una joven huérfana de madre con un padre trémulo pondría en pantalla la idea de desamparo, o incluso injusticia, resultando intolerable ante el público espectador.

Sin embargo, esta postura aparentemente inquebrantable se flexibiliza sobre el final de la historia, donde el padre le concede a su hija el deseo de ser Sultana de Agrabah:

**Padre:** Siéntate conmigo, hija mía. Cómo lo siento...

**Jasmín:** Baba, ¿por qué...?

**Padre:** (*la interrumpe*) Déjame terminar. Tenía miedo de perderte, igual que a tu madre. Sólo veía a mi pequeñita, no a la mujer que eres ahora. Haz demostrado fuerza y valor. Tú eres el futuro de Agrabah. Tú te convertirás en Sultana.

Ciertamente, este nuevo diálogo entre ambos está en línea con la relación entre padres e hijos planteada por Wainerman (2005) hacia fines del siglo XX: “La democratización del hogar involucra también una participación creciente de los hijos en las decisiones que los conciernen. Una mujer concluye que *Ahora los padres respetan más a sus hijos. Los chicos son más escuchados*” (p. 282)<sup>69</sup>. Tal como manifiesta el intercambio citado, en la reversión de *Aladdín* surge desde el padre una aceptación del deseo personal de la hija, haciendo que los primeros límites planteados terminen por desdibujarse. Relevamos así una flexibilización en el rol paterno, un ablandamiento en su postura inicial que da lugar a escuchar y acompañar los intereses de la joven Princesa.

Igualmente, debemos destacar que este reconocimiento ocurre únicamente luego de que Jasmín muestre valentía para enfrentarse a Jafar, el villano de la película. Es decir que, tal como el Sultán afirma en su diálogo, ella ha demostrado su fuerza y valor y eso es lo que la hace merecedora de un lugar en la estructura política de Agrabah, rompiendo las tradiciones familiares milenarias que exceptuaban a las mujeres de participar en roles de poder. Por lo tanto, resulta pertinente destacar que observamos una profundización en la representación empoderada de la mujer. Ya no sólo al interior de las familias, es decir, no sólo circunscribiéndose a ser apoyo o co-parte en la

---

<sup>69</sup> Wainerman, C., (2005), *La vida cotidiana en las nuevas familias, ¿una revolución estancada?*, Buenos Aires, Argentina: Editorial Lumiere

autoridad familiar, sino en forma comunitaria o social, abriendo así una representación de futuro de género.

El vínculo entre Jasmín y el poder político es el puntapié para avanzar en nuestro análisis hacia el concepto de identidad. Resulta pertinente relacionar esta noción con tres aspectos: la responsabilidad familiar, el interés intrínseco por el poder y la voz como instrumento de afirmación personal. Todos ellos presentan un cambio frente al film original, dado que ninguna de estas temáticas fueron desarrolladas en la narrativa de 1992.

En lo que respecta a la identidad vinculada a la responsabilidad familiar, es posible destacar el gran interés de Jasmín por acceder al poder en tanto continuar la tradición familiar. En este sentido, Disney nos presenta a una Princesa que se afirma como preparada para ejercer el liderazgo de un pueblo por ser hija de sus padres. Es decir, además de haberse preparado intelectualmente, la joven reclama su lugar en términos de hacerse cargo del legado familiar. Esto nos lleva no sólo a una muestra de valoración y respeto por los progenitores sino, además, a una intención concreta de continuar el camino que ellos han tomado. Es posible ligar esta narrativa con lo desarrollado en la reversión de *Cenicienta*, donde Ella también se mostraba agradecida y respetuosa con los valores legados por sus progenitores. La diferencia, en el caso de la remake de *Aladdín*, se encuentra en que el respeto al legado es manifestado por Jasmín no en valores abstractos sino en términos concretos: a través de la asunción de un rol político.

Esta responsabilidad frente a la herencia familiar forma parte de los “atributos de pertenencia social” a los que se refiere Giménez respecto al desarrollo de la identidad. Es decir, aquellos atributos que implican “la identificación del individuo con diferentes categorías, grupos y colectivos sociales” (Giménez, 2003, p. 10)<sup>70</sup>. Sin embargo, según el autor, éstos no son los únicos que conforman la identidad. También son necesarios los “atributos particularizantes”: aquellos que “determinan la unicidad idiosincrásica del sujeto en cuestión” (Giménez, 2003, p. 10)<sup>71</sup>. Por lo tanto, si retomamos al personaje

---

<sup>70</sup> Giménez, G., (2003), *La cultura como identidad y la identidad como cultura*. [Archivo PDF] <https://perio.unlp.edu.ar/teorias2/textos/articulos/gimenez.pdf>

<sup>71</sup> Giménez, G., (2003), *La cultura como identidad y la identidad como cultura*. [Archivo PDF] <https://perio.unlp.edu.ar/teorias2/textos/articulos/gimenez.pdf>

de Jasmín, es posible observar que en ella también existe un interés intrínseco por relacionarse con el poder político. Es decir, si bien el deber frente a la tradición familiar existe, es innegable la existencia de un deseo individual.

Sin embargo, si bien este anhelo personal es parte de la identidad de la joven, resulta pertinente identificar que la narrativa relacionada al legado familiar desdibuja al deseo individual. En otras palabras, parecería que la faceta política de Jasmín se manifiesta más para continuar el camino de sus padres que por un verdadero deseo personal. Esta cuestión adquiere mayor relevancia si tomamos en consideración que Jasmín es la primera Princesa en interesarse por asumir un rol de poder<sup>72</sup>.



*El padre le dice a Jasmín que será Sultana de Agrabah, entregándole un anillo como símbolo de su nuevo rol.*

Además, cabe destacar que la joven logra finalmente acceder a ese lugar sólo cuando el padre se lo permite. Este ascenso, que sucede sobre el final del film, pierde protagonismo frente a la consumación del amor romántico: el casamiento de la Princesa con Aladdín. Resulta pertinente citar a Giroux en el apartado “¿Son las películas de Disney buenas para sus hijos?” del compilado *Cultura infantil y multinacionales*:

---

<sup>72</sup> En los films de Disney, los roles de poder siempre fueron tomados únicamente por Villanas. Las Princesas, o heroínas, jamás se vincularon con esta temática. A ellas se les reservaron cuestiones referidas al amor romántico, es decir, a vínculos afectivos con un Otro masculino.

Uno de los mensajes más polémicos que aparecen y desaparecen de las películas de dibujos animados de Disney se refiere a la representación de las muchachas y las mujeres (...) Todas las mujeres en estas películas están subordinadas en el fondo a los hombres y definen su sentido de poder y su deseo casi estrictamente desde el punto de vista de la narración del macho dominante (...) En Aladdín (...) La vida de Jasmine está definida casi por completo por los hombres, y al final su felicidad la asegura Aladdín, a quien finalmente se da permiso para desposarla (Giroux, 2000, pp. 70-71)<sup>73</sup>.

Si bien este fragmento refiere al film de 1992, la situación no cambia radicalmente en la reversión. La agencia Disney no decreta el *final feliz* de Jasmín únicamente por convertirse en Sultana de Agrabah sino que agrega la consagración del vínculo de amor romántico, opacando la enorme significación de una Princesa que conquistó un deseo personal vinculado al poder político.



*Escena final: la boda de Jasmín y Aladdín. No existen rastros de la ascensión de la Princesa como Sultana.*

Por último, es fundamental destacar el papel que juega la voz como instrumento de afirmación personal respecto a la identidad en esta reversión. Prohibir el acceso a la palabra es una forma de control utilizada en diversos films de la Compañía<sup>74</sup>, una

---

<sup>73</sup> Giroux, H., (2000) ¿Son las películas de Disney buenas para sus hijos?. En J. L. Kincheloe y Sh. R. Steinberg (Comps.), Cultura infantil y multinacionales. Madrid, España: Morata.

<sup>74</sup> Evidentemente el film más recordado en este aspecto es *La Sirenita* (1989), donde la joven Ariel no sólo entrega su voz para conquistar al Príncipe Eric, sino que la narrativa destaca en distintos diálogos la importancia para la sirena de quedarse callada y de alcanzar su conquista amorosa utilizando otros atributos que no sean la voz.

forma de posicionar a determinados personajes en cierto lugar de la narrativa. Citando a la autora Cantillo Valero (2018):

Tanto en la literatura como en la cultura popular se valora el arquetipo de la mujer enigmática y silenciosa por encima de la irritante mujer charlatana, que cuando aparece lo hace como un personaje chistoso que aporta comicidad a la narración. Aquí encontramos que la «cultura del silencio» es otro paradigma adoctrinador utilizado en las narrativas cinematográficas como un agente propagador de la ubicación de la mujer en la sociedad” (p, 94)<sup>75</sup>.

En la remake de *Aladdín* existen distintas escenas que retoman dicha noción de la mujer callada o silenciosa, pero la Princesa Jasmín rompe el adoctrinamiento alzando su voz al enfrentarse a Jafar. En este sentido, una novedad de más interesante es la incorporación al film de una canción respecto a esta temática, denominada *Callar*<sup>76</sup> en la versión español latino. Observemos un fragmento:

*Siglos de reglas y absurda verdad  
Que se han escrito en piedra  
Quédate inmóvil y no hables jamás  
Adiós a esta leyenda.*

*Y yo no quiero derrumbarme  
Los llamo a intentar  
A callarme y vencerme ya.*

*Silencio nunca  
Desean que enmudezca  
No tiemblo con la idea  
Y callar no será mi vida  
Los recibo firme como roca  
No han de cerrar mi boca*

<sup>75</sup> Cantillo Valero, C., (2018). Las princesas Disney y la construcción de Humanidades Digitales «silenciadas» en el cine de animación. *index.comunicación*, 8(2), 83-102.

<sup>76</sup> DisneyMusicLAVEVO [DisneyMusicLAVEVO]. (2019, junio 1). Isabela Souza - Callar (Versión Completa) (De "Aladdin"/Official Video) [Archivo de video]. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=gurp\\_lgrcNo](https://www.youtube.com/watch?v=gurp_lgrcNo)

*Y callar no será mi vida.*<sup>77</sup>

Este tema fue publicitado por la agencia casi tanto como *Un mundo ideal*, símbolo del film original. Como es posible observar, su letra expone la necesidad de Jasmín de enfrentarse al adoctrinamiento del silencio, posicionándose en una actitud de defensa de su deseo por expresarse. No es menor destacar que la joven posee el brazalete de su madre en la muñeca izquierda durante esta escena.



*Jasmín enfrentándose a Jafar con su canción en el film.*

Resulta pertinente citar a Lipovetzky y su concepto de “tercera mujer” para profundizar el presente desarrollo. El autor define a este concepto como “una nueva figura social de lo femenino, que instituye una ruptura capital en la historia de las mujeres y expresa un supremo avance democrático aplicado al status social e identitario de lo femenino” (Lipovetsky, 1999, p. 10)<sup>78</sup>. Si bien este texto refiere a una época anterior a la del estreno del film, es comprensible que una Compañía tradicional y de suma importancia para la significación cultural mundial haya aguardado cierto tiempo en tomar determinadas decisiones respecto a las identidades de sus personajes principales. Retomando las palabras del autor:

---

<sup>77</sup> Souza, I., (2019). Callar. En *Aladdín* (Banda de Sonido Original) [CD]. Estados Unidos: Walt Disney Records

<sup>78</sup> Lipovetsky, G., (1999). *La tercera mujer. Permanencia y revolución de lo femenino*. Barcelona, España: Anagrama.

Las mujeres eran esclavas de la procreación, y han logrado liberarse de esta servidumbre inmemorial. Soñaban con ser madres y amas de casa, ahora quieren ejercer una actividad profesional. Se hallaban sometidas a una moral severa, y la libertad sexual ha adquirido derecho de ciudadanía. Estaban confinadas en los sectores femeninos, y hete aquí que abren brechas en las ciudades masculinas, obtienen los mismos títulos que los hombres y reivindican la paridad en la política” (Lipovetsky, 1999, p. 9)<sup>79</sup>.

Evidentemente Jasmín, tanto por su deseo de convertirse en una líder política como por su firmeza al enfrentarse a dos figuras masculinas, Jafar y su propio padre, encarna este concepto definido por Lipovetzky dentro del mundo Disney.

A modo de cierre, y como bien afirmamos anteriormente, dentro de la definición del concepto de identidad en la remake de *Aladdín* queda expuesta la doble atribución mencionada por Giménez. En palabras del autor:

Si aceptamos que la identidad de un sujeto se caracteriza ante todo por la voluntad de distinción, demarcación y autonomía con respecto a otros sujetos, se plantea naturalmente la cuestión de cuáles son los atributos diacríticos a los que dicho sujeto apela para fundamentar esa voluntad. Diremos que se trata de una doble serie de atributos distintivos (...) Por lo tanto, la identidad de una persona contiene elementos de lo “socialmente compartido”, resultante de la pertenencia a grupos y otros colectivos, y de lo “individualmente único” (Giménez, 2003, p.10)<sup>80</sup>.

Así, la responsabilidad familiar como atributo social se entrelaza con el deseo individual como atributo particular, acompañado del uso de la voz, conformando una identidad sólida e integral en Jasmín. A diferencia de las reversiones de *Cenicienta* o *La Bella y la Bestia*, donde la identidad está más ligada a los orígenes, en *Aladdín* (2019) se hace un mayor hincapié en el futuro. No se trata únicamente de comprender el pasado familiar, sino de utilizarlo como una base sólida para adentrarse en la concreción de anhelos personales.

---

<sup>79</sup> Lipovetsky, G., (1999). *La tercera mujer. Permanencia y revolución de lo femenino*. Barcelona, España: Anagrama.

<sup>80</sup> Giménez, G., (2003), *La cultura como identidad y la identidad como cultura*. [Archivo PDF] <https://perio.unlp.edu.ar/teorias2/textos/articulos/gimenez.pdf>

#### 4. CONCLUSIONES FINALES

Las conclusiones del trabajo surgen al repasar las reconversiones de sentido que se plantean en las nuevas versiones.

En primer lugar, podemos destacar cómo *Maléfica (2014)* inicia un camino novedoso y disruptivo frente a relatos anteriores de la agencia, especialmente respecto a su antecesora *La Bella Durmiente (1959)*. Pudimos observar cómo la historia toma un nuevo foco narrativo, complejizando la representación de los personajes a través de la introducción de escenas que no habían sido desarrolladas con anterioridad. Esto, evidentemente, es continuado por el resto de las remakes, dado que todas introducen novedades o cambios frente a las narrativas tradicionales.

Sin embargo, aquello que Disney decide no profundizar en el resto de sus films es el vínculo materno no biológico y su preponderancia dentro de la narrativa. En *Maléfica (2014)* se introduce, a través de la “cuidadora”, una nueva figura materna acompañada de una rejerarquización de los vínculos filiales frente a los románticos. Como identificamos en nuestro análisis, la relación entre Maléfica y Aurora adquiere tanta importancia que no da lugar al protagonismo del Príncipe en el relato, y el amor verdadero queda reservado al vínculo generado entre ambas.

En las remakes siguientes no detectamos más figuras innovadoras ni tampoco un lugar secundario para los vínculos románticos. A pesar de esto, sí observamos una fuerte búsqueda de Disney por reivindicar el lugar de la familia heteronormativa clásica. Podemos interpretar esta postura como una respuesta frente a la coyuntura social actual, donde el rol de los adultos responsables parece diluirse. La Compañía busca volver a darle centralidad a la institución familiar como el lugar seguro de los niños, como el espacio de amor y protección que necesitan para desarrollarse sanamente durante su infancia, pero retomando una postura tradicional.

Por eso, tras *Maléfica (2014)*, identificamos únicamente una representación del modelo parental clásico. Ya no distinguimos nuevas configuraciones: se retoman las figuras materna y paterna como únicas existentes y posibles. Es decir, distinguimos una reivindicación de la institución familiar descartando modelos monoparentales u

homosexuales<sup>81</sup>. Dentro del mismo, ambos progenitores son colocados en roles fundamentales para los niños, dado que operan como sus más importantes referentes. Como observamos a lo largo de nuestro análisis, tanto el padre como la madre de Ella, Bella y Jasmín son irremplazables para el correcto desarrollo de las jóvenes.

En este sentido, es posible afirmar que ambas figuras son exhibidas, en todos los casos, como queridas y respetables. Tanto las representaciones maternas como paternas son construcciones responsables de acompañar y marcar el camino de los niños. Igualmente, y como bien desarrollamos, existen transformaciones en los roles de ambos respecto a su representación en los films originales para adecuarlos al contexto sociocultural actual.

Así es como la figura materna retoma una fuerte y clara importancia dentro de los cuatro relatos reversionados que analizamos. Cada representación ofrece características diferentes: una poderosa cuidadora en reemplazo de la madre biológica en *Maléfica (2014)*, una madre dulce y consejera en *Cenicienta (2015)*, una madre valiente que se entrega a la muerte en soledad para salvar a su familia en *La Bella y la Bestia (2017)* y una madre omnipresente pero extremadamente protectora en *Aladdín (2019)*. A pesar de sus variantes, el denominador común que manifiesta dicha figura es su imprescindible presencia en la vida del niño para su óptimo crecimiento.

Lo mismo ocurre con el rol paterno, el cual presenta menos alternativas pero un evidente reajuste frente a los films originales. Lo que en nuestro análisis llamamos nuevo *padre Disney* es la consolidación de características que, según la agencia, esta figura debe contemplar en la actualidad: responsabilidad, involucramiento emocional, honradez hacia el rol materno y atención al deseo individual de los hijos.

Así, los progenitores no sólo acompañan y protegen durante el desarrollo infantil, sino que además allanan el camino al desenvolvimiento de la identidad individual. Este es,

---

<sup>81</sup> En *La Bella y la Bestia (2017)* se introduce un personaje homosexual: Le Fou, un ayudante y amigo de Gastón. Como en el film original, también en la remake responde al estereotipo de "bufón": gracioso, torpe y un constante blanco para los chistes. Sin embargo, si bien es un personaje activo durante el film, no es protagonista ni se genera algún tipo de desarrollo sobre su amor no correspondido hacia Gastón. Así, que el embajador de un tema controversial para el modelo hegemónico sea un bufón a quien nadie toma en serio y que el asunto se presente a través de breves escenas genera una construcción periférica y descalificativa de la homosexualidad. Esto reafirma la inclinación de la Compañía por las relaciones heterosexuales como centrales, tanto en sus films como en la sociedad, y refuerza la idea de "familia clásica". En términos de Giroux, esto refiere a una *pedagogía de la inocencia*, dado que Disney decide reinventar la historia para consolidar sus propios intereses políticos.

irrefutablemente, el cambio más importante que presenta la agencia en sus nuevas narrativas. Por primera vez, la identidad no es planteada como un concepto cerrado, sino que se presenta como dinámica, abierta al constante cambio y movimiento. Así, según lo observado, su desarrollo cuenta con dos pilares fundamentales.

Efectivamente, el primero es el acompañamiento de las figuras adultas, tal y como observamos en todos los films analizados, pero en especial de la madres y padres biológicos. A esto también se agrega el conocimiento del pasado familiar, sobre el cual profundizamos con *La Bella y la Bestia (2017)*, dado que opera como raíz vital para el avance individual del niño.

En segundo lugar, el empoderamiento femenino y la asociación a la voz personal, que analizamos especialmente en el caso de *Aladdín (2019)*, adquieren altísima relevancia y son presentados también en otros films de la Compañía<sup>82</sup>. Esto, además, refuerza el valor de la figura materna, cuya importancia es resignificada en las remakes. Tanto el amor incondicional como la valentía emergen como señales de fuerza del género femenino, siendo primeramente representadas a través de los personajes de las madres, para que luego sean las hijas quienes continúen su manifestación.

En conclusión, la agencia Disney expone fervientemente su postura respecto a la institución familiar en las remakes analizadas. Logra acomodar y reforzar figuras, valores y modelos parentales clásicos dentro de la coyuntura social y cultural actual, aunque incluyendo ciertos guiños o detalles disruptivos que, probablemente, adquieran mayor protagonismo en los años futuros. Así, la identidad individual infantil se presenta como contenida por una red familiar que la sostiene y acompaña en su proceso de aprendizaje, apertura y expansión al mundo.

---

<sup>82</sup> El ejemplo más pertinente resulta ser *Frozen, una aventura congelada (2013)*, film pionero y más taquillero en relación al empoderamiento y liberación femenina. Aquí Elsa, la princesa protagonista del relato, revela al mundo sus poderes a pesar de un fuerte mandato patriarcal que la obliga a ocultarlos.

## 5. BIBLIOGRAFÍA

Arfuch, L., (Comp.). (2005). *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires, Argentina: Prometeo Libros.

Armstrong, G., y Kotler, P., (2007) *Marketing. Versión para Latinoamérica*. Distrito Federal, México: Pearson Educación.

Balmaceda, T., (30 de diciembre de 2018). ¿Y ahora, qué hacemos con las princesas?. *Revista Viva*. (2226), 24-27.

Buckingham, D., (2007), *Más allá de la tecnología. Aprendizaje infantil en la era de la cultura digital*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.

Carli, S., (Comp.). (2003). *Estudios sobre comunicación, educación y cultura. Una mirada sobre las transformaciones recientes en Argentina*. Buenos Aires, Argentina: La Crujía.

Cantillo Valero, C., (2018). Las princesas Disney y la construcción de Humanidades Digitales «silenciadas» en el cine de animación. *index.comunicación*, 8(2), 83-102.

Convención sobre los Derechos del Niño. 2 de septiembre de 1990.

Comisión Interamericana de los Derechos Humanos, (2013), *El derecho del niño y la niña a la familia. Cuidado alternativo. Poniendo fin a la institucionalización en las Américas* [Archivo PDF]  
<http://www.oas.org/es/cidh/infancia/docs/pdf/Informe-derecho-nino-a-familia.pdf>

Corea, C., y Lewkowicz, I., (2004), *Pedagogía del aburrido. Escuelas destituidas, familias perplejas*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Giberti, E., (2005), *La familia a pesar de todo*. Buenos Aires, Argentina: Noveduc.

Giménez, G., (2003), *La cultura como identidad y la identidad como cultura*. [Archivo PDF] <https://perio.unlp.edu.ar/teorias2/textos/articulos/gimenez.pdf>

Giroux, H., (1996) *Placeres inquietantes*. Barcelona, España: Paidós.

Jelin, E., (2005) *La familia en la Argentina: modernidad, crisis económica y acción política*. En T. Valdés y X. Valdés (Eds.), *Familia y vida privada. ¿Transformaciones, tensiones, resistencias o nuevos sentidos?*. Santiago de Chile, Chile: FLACSO – Chile / CEDEM / UNFPA.

Jelin, E., (1998). *Pan y afectos. La transformación de las familias*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.

Kincheloe, J. L., y Steinberg, Sh. R., (Comps.). (2000). *Cultura infantil y multinacionales*. Madrid, España: Morata.

Lipovetsky, G., (1999). *La tercera mujer. Permanencia y revolución de lo femenino*. Barcelona, España: Anagrama.

Orenstein, P. (2006). What's wrong with Cinderella?. Nueva York, Estados Unidos: The New York Times Magazine. Recuperado de <https://www.nytimes.com/2006/12/24/magazine/24princess.t.html?ex=1324616400&en=8e5a1ac1332a802c&ei=5088&partner=rssnyt&emc=rss>

Southwell, M., (Comp.). (2012). *Entre generaciones: Exploraciones sobre educación, cultura e instituciones*. Buenos Aires, Argentina: FLACSO.

Sunkel, G., (Comp.). (1999). *Consumo cultural en América Latina*. Bogotá, Colombia: Convenio Andrés Bello.

UNICEF, (2013), *Eliminar la Violencia contra los Niños y Niñas: Seis Estrategias Para la Acción*. [Archivo PDF] [https://www.unicef.org/spanish/publications/files/UNICEF\\_Ending\\_Violence\\_Spanish\\_WEB\\_240215.pdf](https://www.unicef.org/spanish/publications/files/UNICEF_Ending_Violence_Spanish_WEB_240215.pdf)

UNICEF, (2021), *Convención sobre los Derechos del Niño*. [Artículo web] Recuperado de <https://www.unicef.es/causas/derechos-ninos/convencion-derechos-ninos#:~:text=La%20Convenci%C3%B3n%20sobre%20los%20Derechos%20del%20Ni%C3%B1o%20se%20convirti%C3%B3%20en,del%20mundo%20excepto%20Estados%20Unidos>

Wainerman, C., (2005), *La vida cotidiana en las nuevas familias, ¿una revolución estancada?*, Buenos Aires, Argentina: Editorial Lumiere