

# LA DIVERSIDAD DE REPRESENTACIONES DE BLANCANIEVES EN EL CINE DE ANIMACIÓN (1937-2009)

Rebeca Cristina López-González\*, Elia Saneleuterio\*\*  
y María Alcantud-Díaz\*\*\*  
Grupo de Investigación TALIS

## RESUMEN

Los cuentos de hadas han transformado sus modos de difusión desde la transmisión oral hasta la audiovisual. Uno de los personajes femeninos tradicionales es Blancanieves, cuya construcción se analiza en este artículo desde la perspectiva de la diversidad: se tienen en cuenta los distintos tipos –física, psicológica, étnica, religiosa, familiar, cultural, socioeconómica, funcional, sexual, de edad; todas ellas atravesadas por el género– y se pone en diálogo principalmente con la construcción de su antagonista. El corpus, que parte de la primera versión impresa conocida (hermanos Grimm), aborda el largometraje de Disney (1937) y dos cintas animadas del siglo XXI: *Shrek Tercero* (2007) y *Érase una vez un cuento al revés 2* (2009). Los resultados muestran que las protagonistas y sus conflictos –entre madres e hijas, niñez y pubertad...– se representan de diversas maneras solo en algunos de los ámbitos, siempre ofreciendo una perspectiva de género condicionada por la sociedad coetánea.

**PALABRAS CLAVE:** cine de animación, diversidad, perspectiva de género, cuentos de hadas, personaje femenino, Blancanieves.

## DIVERSITY AND REPRESENTING SNOW WHITE IN ANIMATED CINEMA

## ABSTRACT

Fairy tales have been transforming their ways of dissemination from oral transmission to audiovisual one. One of the traditional female characters is Snow White, whose construction is analyzed in this article from the perspective of diversity: different types are taken into account: physical, psychological, ethnic, religious, family, cultural, socioeconomic, functional, sexual, and age; all of them traversed by gender. Additionally, this character is put into dialogue mainly with the construction of her antagonist. The corpus, which starts from the first known printed version (Grimm brothers), addresses the Disney film (1937) and two 21<sup>st</sup>-century animated films: *Shrek the Third* (2007) and *Happily N'Ever After 2* (2009). The results show that the protagonists and their conflicts –between mothers and daughters, between childhood and puberty, etc.– have been represented in different ways only in some of the fields, but always offering a gender perspective conditioned by the society of the moment.

**KEYWORDS:** animated cinema, diversity, gender perspective, fairy tales, female character, Snow White.



Para introducir el cuento de hadas o *Märchen* (literalmente, «cuento maravilloso»), puede hacerse alusión a cómo los folkloristas definen este género. Para Thompson, es un relato

de cierta longitud que implica una sucesión de motivos o episodios. Se contextualiza en un mundo irreal, sin una localización ni personajes definidos y está lleno de aspectos relacionados con lo maravilloso (Thompson, *The Folktale* 8).

Los cuentos de hadas existen desde hace miles de años, cuando se denominaban cuentos de tradición oral, que iban pasando de generación en generación reflejando la manera en la que la gente percibía la naturaleza y su orden social, así como el deseo que tenían de satisfacer sus necesidades. Estas narrativas se iban modificando, reflejando las normas y convenciones sociales de cada época (Zipes, *Breaking*). Desde esos tiempos inmemoriales los cuentos de hadas cumplían la misión de entretener y evadir, pero también representar: porque la fantasía funciona como un escenario sobrenatural donde probar y experimentar con conflictos y relaciones que también se dan en el mundo real:

los cuentos de hadas nos resultan cercanos y personales, nos hablan de la búsqueda del amor y la riqueza, del poder y los privilegios, y, sobre todo, del camino a través del bosque, de regreso a la seguridad del hogar. Al traernos los mitos a la tierra y recrearlos a escala humana, en vez de heroica, los cuentos de hadas le dan un toque familiar a las historias que componen el archivo de nuestra imaginación colectiva (Tatar, *Los cuentos* XII).

Los cuentos de hadas se centran en una realidad que atañe al individuo y a los conflictos familiares y sociales. Son, como afirma Birkhäuser (14): «una creación inconsciente de la fantasía, comparable a un sueño. La diferencia es que no es el producto de una fantasía individual sino la de muchas personas, incluso de pueblos enteros». Por todo ello, los cuentos de hadas han sido estudiados desde perspectivas variadas: estructuralista (Prop), folklorista (Thompson, *Motif-Index*), antropológica, sicoanalítica (Bettelheim, *The Uses*), histórica, sociocultural e ideológica (Bottigheimer, *Fairy Tales; Fairy Tales: A New*; Tatar, *The Hard, Off with, Los cuentos*; Zipes *The Trials, Fairy Tales as Myth, Happily Ever After, Breaking*), de género (Warner, *From the Beast*)...

Tras las campañas de alfabetización de la población que subsiguieron a la expansión de la imprenta, los cuentos de hadas trascendieron el tradicional relato

---

\* Rebeca Cristina López-González, Universidade de Vigo-Grupo de Investigación TALIS. E-mail: [rebecalopez@uvigo.gal](mailto:rebecalopez@uvigo.gal). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9358-7562>.

\*\* Elia Saneleuterio, Universitat de València-Grupo de Investigación TALIS. E-mail: [elia.saneleuterio@uv.es](mailto:elia.saneleuterio@uv.es). ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4060-9518>.

\*\*\* María Alcantud Díaz, Universitat de València-Grupo de Investigación TALIS. E-mail: [maria.alcantud@uv.es](mailto:maria.alcantud@uv.es). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4188-3765>.

oral para conquistar los géneros escritos, poblando colecciones normalmente ilustradas. Alonso López (2017) estima que desde hace unas décadas, con la llegada y consumo masivos del cine, la televisión y, sobre todo, las plataformas de contenidos a la carta, el soporte audiovisual ha ganado mucho terreno en la difusión de los argumentos de este subgénero de la literatura infantil. Especialmente destaca en este ámbito la aportación de las películas de dibujos animados. Los estudios que se han acercado al cine de animación enfatizan sus aspectos técnicos (Wells 10), pero también reivindican su estatus como arte (Solomon 12; Starr 70). La ASIFA (Association International du Film D'Animation), en sus estatutos de 1962, subraya la contribución de este género a la educación de las diferentes generaciones, por su papel en la promoción del progreso en aras de la paz y la mutua comprensión de los pueblos. Finalmente, Francesco Casetti y Federico di Chio (2007) precisan que la animación, como forma artística que se crea y transmite por canales audiovisuales, se rige principalmente por cuatro macrocódigos: acústico, sintáctico, visual y tecnológico. El cine de animación, incluso las películas dirigidas a edades tempranas, agrada a espectadores de todas las edades. Sin embargo, el público infantil presenta una característica frecuente que es puesta de manifiesto por Paredes Fernández y Gordillo Álvarez: el alcance de las propuestas cinematográficas trasciende los límites temporales del visionado del filme o material televisivo; para la mayoría de niños y niñas, las fantasías que estas les inspiran impregnan sus juegos, sus conversaciones y su vida cotidiana, en general. Se trata de

servirse del cine para abordar de una forma viva la educación en valores; y, sobre todo, de aprovechar el cine, por su conexión con la emoción, con el sentimiento, con la belleza, con el arte, para no olvidar que la educación ha de ser integral, que la meta de la educación es la persona total (Pereira 20).

Las películas de animación –sostiene David Katan (1999)– son productos culturales, al igual que el resto de obras cinematográficas y también como la literatura y otras manifestaciones artísticas, y como tales deben entenderse. Es, por lo tanto, fruto de las relaciones entre muchos individuos; del intercambio y del encuentro nace cada cultura. Porque la cultura está en el espacio entre las personas; un espacio que debe llenarse con formas de comunicación y de comportamientos compartidos.

La cultura, tomada en su significado etnográfico más amplio, es ese conjunto que incluye conocimientos, creencias, arte, moral, leyes, costumbres y toda otra capacidad y hábito adquiridos por el hombre en cuanto miembro de una sociedad (Sir Edward Tylor, citado por Aime 20).

Katan (177) insiste en que la cultura se percibe en niveles distintos. Concretamente, identifica seis: el medio (el clima, el hogar, la comida); el comportamiento (acciones y modos de comportarse); capacidades, estrategias y destrezas comunicativas (modos de comunicación, gesticulación, rituales); valores de la sociedad y sus jerarquías; creencias; identidad.

Según Sell, Martínez-Pecino y Loscertales, el cine y otros medios pueden estructurarse desde la psicología social desde dos enfoques: como mimesis, es decir,



imitación de la realidad, cuyo estudio de reproducción de estereotipos sería reflejo de los imperantes en la sociedad; o «como generador de modelos, donde se estudia a la audiencia viendo cómo entienden sus contenidos» (113).

De acuerdo con el *modelo de cultivo* de Gerbner y Gross, el cine influye en las personas en edad de formación ocupando el espacio antes reservado a la educación formal, pues ayudan a representar el mundo y a uno mismo en él, incluso si se trata de obras de fantasía. Por eso, puede decirse que «madrastas, brujas, o princesas pertenecen a los niveles más profundos de nuestra psique, derivando en una serie de representaciones arquetípicas» (Navarro-Goig 493). De esta manera, niños, niñas y jóvenes quedan expuestos a unos y otros contenidos que suponen un tipo de aprendizaje indirecto llevado a cabo a través del visionado de productos audiovisuales a los que se les atribuye credibilidad, autoridad o, cuando menos, cierto prestigio, especialmente cuando se trata de películas muy conocidas, sea porque ya han logrado éxito entre las masas, o sea porque vienen rubricadas por una productora que ya se haya consolidado como referente.

Para el análisis de las ficciones cinematográficas, Lauro Zavala (2009) distingue entre dos planos: el discurso, que incluye la expresión (lenguaje y estructura), y la historia o contenido, que agrupa a los componentes y a la ideología. Estos planos son los que varían respecto de un mismo origen, como puede ser *Blancanieves y los siete enanitos*, cuento clásico escogido por ser ampliamente conocido y versionado.

Por otro lado, para estudiar la diversidad en el cine de animación, hay tres grandes paradigmas que cabe considerar: los estudios sobre interculturalidad, la perspectiva de género y los objetivos de desarrollo sostenible (ODS) de la Agenda 2030. Los estudios sobre los diferentes tipos de diversidad humana han interesado a la investigación educativa porque el concepto de diversidad se encuentra esencialmente vinculado al de persona, sujeto de la educación, proceso que no se da de manera individual, sino en sociedad, entrando en relación con otras personas que no son iguales entre sí. De ahí nace la necesidad de contemplar y definir también el concepto de diversidad, en aras de una educación integral de la persona:

- Es el reconocimiento de la diversidad el que nos ayudará a construir una fusión del aula. Somos seres únicos. Lo genuino de cada persona es la mayor de las riquezas que tienen la escuela y la sociedad.
- El ser humano es único, tanto en sus necesidades, intereses, talentos y capacidades como en sus pasiones, forma de vida y representaciones.
- Apostamos por proteger la dignidad humana desde la diversidad, alentando su realización en la plenitud de su individualidad.

La preocupación por la diversidad se alinea con otra actuación de actualidad: la Educación para el Desarrollo, concretamente las competencias relacionadas con la educación tanto formal como informal y las relacionadas con la igualdad en todos sus ámbitos (social, de género, etc.), está bien reflejada en la Agenda 2030, que comenzó su andadura en la cumbre de Río de Janeiro en 2012. En Brasil, la ONU apeló a la conciencia de todos los países para un diseño de estrategias más sostenibles para una mejora de la sociedad. Este proyecto global «es un plan de acción en



favor de las personas, el planeta y la prosperidad. También tiene por objeto fortalecer la paz universal dentro de un concepto más amplio de la libertad» (Asamblea General de las Naciones Unidas, AGONU, 2). La Agenda 2030 está compuesta por 169 metas que acompañan a 17 ODS (Objetivos de Desarrollo Sostenible), estableciendo objetivos en las esferas de relevancia decisiva para la humanidad y el planeta como son las personas, el planeta, la prosperidad, la paz y las alianzas. Se trata de metas cuantitativas y cualitativas: «naturaleza global y aplicables universalmente; toman en cuenta las diferentes realidades nacionales, capacidades y niveles de desarrollo; y respetan las políticas y prioridades nacionales» (Samaniego). Así pues, los ODS constituyen un conjunto de objetivos, metas e indicadores universales que los países miembros de la ONU están empleando para enmarcar sus políticas. En la actualidad estos objetivos constituyen el elemento central de los esfuerzos internacionales para trazar el curso de manera más responsable y para brindar una hoja de ruta que beneficie tanto a las personas como al planeta en campos de intervención tan diversos como la obtención de un mundo sin temor ni violencia y con acceso equitativo y universal a una educación de calidad en todos los niveles (AGONU 4). El objetivo es lograr el respeto por los derechos y dignidad de todas las personas, sus razas y su diversidad cultural y religiosa; lograr la justicia, la tolerancia y la igualdad, fomentando la sostenibilidad y el empoderamiento de niños, niñas, mujeres y otros colectivos de personas vulnerables; conseguir igualdad de oportunidades y una infancia plena en todos los ámbitos de la vida y de su desarrollo. La relevancia de la sociedad civil para la consecución de los ODS es vital e imprescindible. La misma Asamblea General de las Naciones Unidas apela directamente a este colectivo para que unan fuerzas y que se haga partícipe a la infancia y la juventud porque «son agentes fundamentales del cambio y encontrarán en los nuevos Objetivos una plataforma para encauzar su infinita capacidad de activismo hacia la creación de un mundo mejor» (AGONU 14).

En cuanto a cómo se concibe el feminismo en el mundo del cine, ya a finales del siglo xx autoras como Wicke (757) defendían que el feminismo se negocia mediante la elección de las celebridades femeninas: parte de los personajes que encarnarían, según Wicke, ideales y modelos de conducta para las mujeres actuales. Así, en los años noventa, tras un periodo de conservadurismo y rechazo social del feminismo, las espectadoras comenzaron a sentirse atraídas e inspiradas por personajes femeninos principales fuertes y caracterizados como femeninos (Read 48-52). En esta representación, la sexualidad continúa siendo uno de los ingredientes principales para articular la imagen femenina pública. De manera explícita o sutil, las protagonistas mantuvieron por décadas su función cinematográfica tradicional como objetos de deseo del público espectador, incluso cuando el personaje femenino es fuerte, independiente y activo. De hecho, McRobbie (257) ha llegado a afirmar, desde el posfeminismo, que, tras los personajes femeninos inteligentes y capaces de tener éxito de manera autónoma que comenzaron a surgir en los noventa, muchas películas del nuevo milenio vuelven a la caracterización de la mujer como objeto sexual. Este retroceso plantea la necesidad de revisar los contenidos audiovisuales ofrecidos al público infantil y juvenil:



Desde las aportaciones de la historia y la teoría del arte, la estética, la semiótica y las teorías del discurso, hasta el impacto crucial de los estudios culturales [...], la teoría fílmica y el análisis cultural, pero contando también con la contribución clave de la teoría feminista y el psicoanálisis, entre otros, se ha conformado entonces un espacio de reflexión sobre la cultura audiovisual contemporánea que ha ampliado los horizontes de su análisis de forma singular. Un espacio de reflexión que no podría remitirse en exclusiva al problema de la recepción, o la consideración estricta de «lo que se comunica», reduciendo la complejidad de este fenómeno cultural a la «circulación de mensajes», dado que es precisamente esta complejidad en la que intervienen procesos de producción, lectura, apropiación, identificación, configuración de deseos, elaboración de códigos culturales, formas y estilos de vida, prácticas sociales centrales a la cotidianidad [...], la que ha dado lugar a este modo de comprensión de lo audiovisual como mediador y aspecto fundamental de la cultura global de hoy (Sabsay 8).

Así, desde la representación física centrada en la estética o la imagen de la mujer, podemos dirigirnos hacia el plano intelectual, en el que el estereotipo femenino se ve ligado a la postura patriarcal de esquemas estáticos. Un ejemplo de ello es tanto la heteronormatividad de las narrativas del cine como la perpetuidad de un sistema que otorga roles específicos atendiendo a un género exclusivamente biológico y binario: mujer/hombre. En la práctica, los roles otorgados a los personajes femeninos las anclan en un simplismo entre el blanco y el negro, es decir, la dicotomía de la que habla Celestino Deleyto (126) al describir a las protagonistas del cine contemporáneo occidental: son vírgenes o prostitutas, son víctimas o devoradoras.

La concepción de los papeles desempeñados por mujeres en el cine tiene su origen en la propia estructura narrativa y representacional del cine clásico, que ha etiquetado tradicionalmente a los personajes femeninos en categorías estáticas (Morales 80): mujeres negociables (madres, hijas, esposas...) o mujeres consumibles (prostitutas, vampiresas, golfas...), que, según Celia Amorós (1985), es una muestra más del dualismo reduccionista para la concepción del mundo, del que se nutre el cine, que acaba mostrando dos caras valoradas positiva o negativamente: bueno/malo, rico/pobre, masculino/femenino, naturaleza/cultura, hombre/mujer... Esta dicotomía circunscribe a ambos, tanto al hombre como a la mujer, pero deja a esta última en el lado más bajo de la balanza por oposición, con lo que se perpetúa una serie de estereotipos dentro del sistema sexo-género que se traslucen en la aceptación de unos roles socialmente establecidos para hombres y para mujeres.

Pero también hay tendencias que juegan con la ruptura o con la saturación. Así, la *maskerade de la feminidad*, concepto acuñado por Rivière (en Doane 25-26), consiste en la articulación de la feminidad desde el exceso para hacer patente que la imagen mostrada por el cine patriarcal no se corresponde con la realidad. Esta mascarada parece haberse difuminado con la influencia de las redes sociales, preocupadas por la recreación de imágenes femeninas retocadas y estandarizadas por la norma del deseo masculino.

Ahora bien, si nos mantenemos dentro de la industria cinematográfica sabemos que la mascarada de la feminidad ha desembocado no solo en la exageración, sino también en la perpetuidad señalada con anterioridad. Un indicativo de esta



realidad puede apreciarse en el simple análisis de los roles, todavía presentes, de los personajes femeninos. Pensemos en la mujer malvada, una seductora y vampiresa, un personaje activo, decidido y fuerte, dispuesta a todo para lograr sus objetivos, a menudo, muy parecidos a los de sus semejantes masculinos. O busquemos a la mujer que cumple su función social atendiendo a los preceptos patriarcales: heterosexual, virgen, esposa y después madre. Otro de los roles establecidos por el cine para la feminidad consiste en ser el objeto de deseo o la mujer fetiche. La mirada activa del varón la convierte en objeto mientras que la actriz soporta de manera pasiva el peso de la mirada masculina. También se perpetúa el rol de la mujer que busca al príncipe azul: la comedia romántica no deja de ser un cuento de hadas para jóvenes y adultas. Por último, no podemos dejar atrás a la mujer heroína, existente en el cine clásico, pero con menor difusión o visibilidad; es aquella protagonista que en los años noventa emula las hazañas masculinas y que, en el siglo XXI, llega a caer en el pastiche o en el *remake* feminizado hollywoodiense. En otras palabras, es la feminización de la narrativa clásica desde la perspectiva patriarcal.

Según Wells (199-201), la *estética femenina* necesaria y valiente se caracteriza por cuatro rasgos: el primero, la representación de la mujer como sujeto; la mujer ya no es un objeto sexual, ni un aderezo argumental. El segundo, el alejamiento del monopolio de la perspectiva masculina. El tercero, el abandono de las formas conservadoras y la creación de textos que exijan una mayor implicación por parte de la audiencia. Y el cuarto, la representación de problemáticas invisibilizadas en el cine y la literatura tradicionales: la relación de la mujer con su propio cuerpo, la interacción real entre hombres y mujeres, la percepción del papel público y privado de las mujeres, la identidad social y política de la mujer en el espacio doméstico y profesional, cuestiones de sexualidad y deseo femeninos y la creatividad.

Volviendo al cine de animación, cabe señalar que, en su vertiente narrativa, ortodoxa (Wells 35-67; Benet 152), occidentalizada y destinada a las masas, ha llegado a convertirse en un negocio lucrativo nada inocente:

La principal operación de este cine consiste en desplegar un atractivo visual y sonoro que aspira a garantizar mediante la superestructura cultural la estabilidad del orden estructural de las sociedades occidentales, modelando sus conductas, regulando sus comportamientos, dominando cualquier desvío en que pudieran incurrir. El cine infantil de Hollywood ha logrado, [...] «fabricar una cultura de masas a espaldas de las masas» (Croce 21).

Este punto de vista coincide con la postura de Deleyto (302), quien reivindica la necesidad del acercamiento académico al cine de animación, dada su influencia educativa, no ausente de carga ideológica, que cuenta con una capacidad de convocatoria a escala mundial. Si Deleyto se centra en Disney como factoría cercana al *blockbuster* de acción y espectáculo exigiendo una revisión crítica desde prismas dispares como el discurso psicoanalítico, feminista e ideológico, resulta razonable prestar atención también a otras productoras y producciones que beben de la tradición hollywoodiense.

Para el presente análisis conviene reflexionar sobre la presunta inocencia del cine de animación. Por una parte, es un producto audiovisual que no carece de con-



tenido cultural, lo que conlleva la existencia de realidades, pensamientos y conocimientos que pueden considerarse como adquiridos por los individuos dentro de una dimensión individual, frente a una dimensión de orden social o comunitario que explica cómo un conjunto de individuos percibe la realidad compartida por todos los miembros de una cultura y cómo esa cultura se aprende. Por otra parte, la cultura y con ello los productos culturales, como el cine de animación, se transmiten de manera intergeneracional. En esta transmisión ciertas ideologías o costumbres prevalecen ante otras que desaparecen convirtiéndose en memoria de la colectividad. Ahí es donde radica el éxito del cine de animación, ya que son los progenitores quienes posibilitan que los menores accedan al visionado de estas películas.

Este trasvase cultural logra informar, educar y socializar a su público, pero mal realizado puede ejercer el efecto contrario, deformar, aculturizar, tergiversar y desinformar. Sánchez-Labela (117), desde la perspectiva de género, subraya la resistencia al cambio que el cine animado presenta en cuanto a la representación de los personajes femeninos. Observa además la predilección por la hipersimplificación de la realidad que reafirma los estereotipos de género y pone trabas a la construcción de nuevos contenidos y puntos de vista. La pasividad del cine de animación de masas crea falsas expectativas que confunden a la audiencia en fases formativas.

De este modo, al seguir el camino de la hipersimplificación y la resistencia al cambio narrativo, el cine de animación puede llegar a estancarse porque reafirma los arquetipos y perpetúa ciertos valores cognitivos. Estos arquetipos describen a las protagonistas femeninas física y psicológicamente situándolas en un lugar secundario del discurso narrativo, como objetos y no como sujetos, caracterizadas por la espera, la dedicación a las tareas domésticas, la aceptación de las decisiones de otros. No dirigen empresas, ni aventuras, ni siquiera su propia vida, llegando a depender frecuentemente de otros personajes (los animales del bosque, los enanitos, un cazador compasivo...). Por lo tanto, recaen sobre el personaje femenino las connotaciones negativas de dependencia, pasividad, incapacidad, desconocimiento, fragilidad; una serie de rasgos que la audiencia infantil y juvenil reproduce en sus juegos y en sus etapas de crecimiento sicosocial.

Uno de los personajes femeninos tradicionales es el de Blancanieves, cuya construcción se analiza en este artículo desde la perspectiva de la diversidad. Para ello, se tienen en cuenta los distintos tipos de diversidad –física, psicológica, étnica, religiosa, familiar, cultural, funcional, sexual, de edad; todas ellas atravesadas por el género– y se pone en diálogo principalmente con la construcción de su antagonista.

*Blancanieves y los siete enanitos* es uno de los cuentos recopilados por Wilhelm y Jacob Grimm, cuyo origen, al igual que muchas otras narraciones, se encuentra en la oralidad. Su análisis primigenio muestra que se trata de un relato preliterario cuya principal función consiste en abordar el conflicto entre la madre y la hija, que representan a dos tipos de mujeres, la *mujer monstruo* y la *mujer ángel* (Gilbert y Gubar). Karlheinz Bartels estudió el trasfondo real del argumento y halló que existió una baronesa en un pueblo minero de Lohr, en la Franconia alemana, en cuya vida pudo basarse el cuento: en 1741, con doce años, Maria Sophia quedó huérfana de madre y poco después su padre, Philipp Christoph von Erthal, condestable de Kurmainz, volvió a casarse con Claudia Elisabeth Maria von Venningen, condesa





imperial de Reichenstein, que ya tenía hijos de un matrimonio anterior. Philipp Christoph regaló a su nueva esposa un espejo famoso en la época por reverberar la voz de quien habla frente a él. Dado que su padre se ausentaba por largas temporadas y Maria Sophia sentía ajena a su madrastra, más preocupada por sus propios hijos, la joven dedicaba tiempo a niños desfavorecidos que trabajaban en las minas de hierro cercanas. Estos, avejentados y desnutridos, vestían abrigos largos y sombreros que recuerdan a las representaciones posteriores de los míticos enanitos.

Según las anotaciones de la primera edición de los *Kinder und Haus märchen*, fue la esposa de un boticario proveniente de una familia noble de Berna quien contaba esta historia a su hija. Esta, llamada Dorothea Wild, la contó a Wilhelm Grimm, quien más tarde sería su esposo. No se trata, pues, de una fuente estrictamente popular o de la cultura campesina, más bien se observa la influencia de fuentes literarias y variantes europeas de los cuentos para crear su propia versión (López González 188).

La versión propuesta de *Sneewittchen* (literalmente *Pequeña Blancanieves*) (1812) se aleja de la vida aristócrata de Maria Sophia y presenta a la madrastra como la bruja del cuento. Quizá de manera accidental, observamos cómo los hermanos Grimm acaban de hacer uso de la exageración para enmarcar la polaridad entre el bien y el mal en el relato. La relación entre ambas, profundamente estudiada por el psicoanálisis (Bettelheim, *Psicoanálisis*), vendría a estar condicionada por los celos entre ambas ante el espejo (una representación del padre/marido ausente) y una relación edípica entre padre e hija. Por lo tanto, la versión de los Grimm ayudaría a establecer la hipersimplificación de la narración y la dicotomía entre la mujer ángel y la mujer bruja mencionada con anterioridad. Al respecto, Zipes dice que «son muchos los escritores que opinan que las historias de los hermanos Grimm contribuyeron a la creación de una falsa consciencia y refuerzan un proceso de socialización autoritario» (*Fairy Tales and the Art* 45, traducción nuestra).

Y es que la concepción de la idea de lo que es una familia ha ido cambiando de generación en generación, pero este cambio de ideología no ha afectado al papel de la madrastra en la literatura. El mito de que la madrastra (curiosamente, no el padrastro) es la causa de las relaciones tóxicas entre los miembros de las familias reconstituidas (Daly y Wilson) se repite una y otra vez sin importar los diferentes tipos de estructuras familiares que hoy en día se aceptan de modo natural. Cuando se le pide a un niño o a una niña que describa a este personaje, siempre lo hacen diciendo que son unas personas «malvadas», «cruels» o «envidiosas», que maltratan a sus hijastros o hijastras, sostiene María Alcantud-Díaz en *Villains, Deconstructing* (2012). Desde que en 1697 el autor francés Perrault popularizó *Cenicienta*, la figura de la malvada madrastra se insertó en el imaginario colectivo y quedó petrificada en el tiempo. Ciento cincuenta años más tarde, los hermanos Grimm ofrecieron su propia versión de este cuento y el malvado personaje de una segunda esposa quedó definitivamente fijado en el imaginario colectivo. Según la revisión de la literatura, los hermanos Grimm recogieron y reescribieron una gran variedad de cuentos incluyendo malvadas madrastras, según sostiene María Tatar en *The Hard Facts of the Grimms' Fairy Tales* (1987), *Off with your Heads* (1992) y *Los cuentos de hadas clásicos anotados* (2004), como en el caso ya mencionado de *Cenicienta*, *El Enebro*, *Hermano y Hermana*, *Hansel y Gretel* y *Blancanieves*.



Así pues, la perversidad de la madrastra rinde homenaje a las imágenes terroríficas que los Grimm no dudaban en incluir en su recopilación. Igualmente, Alcantud-Díaz y Calvo García de Leonardo (164) nos hablan de la apreciación realizada por Zipes (*Sticks and Stones* 154):

los *Cuentos* incluyen muchas escenas en las que se abusa de jóvenes, se abandonan niños, se matan mujeres, se sacan ojos o se cortan manos; algunos de los temas recurrentes en la edición de 1857 (la última bajo la supervisión directa de los Grimm), son precisamente los asesinatos, malos tratos, violencia «de género», mutilaciones, canibalismo y un largo etcétera de desafueros.

*Sneewittchen* es un ejemplo de esta violencia entre protagonistas. Son mujeres ejerciendo violencia contra mujeres, que resulta ser otro de los rasgos definitivos de la cultura patriarcal. En concreto, la madrastra de la versión de los Grimm exige los pulmones y el hígado de la joven para cocinarlos con agua y sal (Tatar, *Los cuentos* 81). Y la madre biológica de Blancanieves vierte su propia sangre mientras cose, lo que simboliza su desaparición en el parto, así como la rojez de los labios y mejillas de la protagonista, la vejez suplantada por la juventud. La vejez, por otra parte, constituye la trampa para la joven, quien en la versión de los Grimm acepta comprar una cinta de seda con la que la madrastra la ahorcará sin éxito.

El juego de cristales entre las protagonistas es digno de mención. La madre biológica ve a través de la ventana, como alma pura y bondadosa; la madrastra se refleja ante un cristal opaco que la atrapa; y Blancanieves es colocada en un ataúd de cristal para ser venerada.

La relación de Blancanieves con los enanitos también ha experimentado cambios sustanciales analizables desde una perspectiva de género. Incluso siendo menores en estatura, son ellos quienes rescatan y acogen a Blancanieves, eliminando la agencia del personaje real en quien se inspiró la historia. Se ha dicho, también, que los siete enanitos se corresponden con una representación mermada de la masculinidad, puesto que no se les atribuye ninguna atracción sexual por la joven, aunque siguen siendo hombres activos y trabajadores en la versión literaria. Estos ceden a Blancanieves las responsabilidades domésticas en un ejercicio de aprendizaje previo a la madurez, al matrimonio o al cumplimiento de las expectativas sobre lo que se supone son los quehaceres de una mujer.

La muerte de Blancanieves en el tercer intento de la madrastra es otro rasgo tradicional del cuento de hadas clásico, siendo el número tres un número simbólico. Blancanieves es testaruda y no aprende de sus errores, por eso es castigada con la muerte. Tan solo la pasividad le otorgará el final feliz. Blancanieves, según los hermanos Grimm, yace en un sarcófago con su nombre grabado con letras doradas para ser vista y adorada como si se tratase de un objeto artístico. En esta línea, la joven convertida en objeto es entregada como regalo al príncipe, lo que subraya la pasividad de la protagonista. El destino y el movimiento del sarcófago son quienes la reviven, por casualidad, para desposarse inmediatamente con el príncipe.

La reina en la versión de los Grimm no queda libre de castigo y expuesta ante todo el reino es obligada a bailar con unos zapatos incandescentes hasta la muerte. Este final propio de los cuentos de hadas guarda la enseñanza tradicional



de que el mal siempre acaba castigado. Desde la perspectiva de género este final perpetúa la pasividad como virtud de la feminidad, frente a la astucia, la determinación, la acción y la agencia, relegadas a interpretaciones peyorativas y, por lo tanto, a la mujer-madrastra-bruja.

Un siglo después, Walt Disney parte de la versión de los hermanos Grimm para crear el largometraje *Snow White and the Seven Dwarfs* en 1937. Esta película está considerada por la crítica como el primer largometraje de animación (Costa 40). Allan realiza un trabajo minucioso en el que estudia las influencias europeas en la animación producida por Disney y detecta las múltiples licencias que la productora se permitió en la adaptación. De entre estas modificaciones, cabe destacar que se pone nombre a cada uno de los siete enanitos, de manera que se atribuye con este gesto una personalidad diferente a cada uno. Hasta entonces, los enanitos eran acompañantes de Blancanieves, seres sin rasgos distintivos, ahora tienen rasgos síquicos diversos, eso sí, de clase trabajadora y extracción humilde, frente al abolengo de la protagonista. Asimismo, y esto estará presente en las versiones posteriores de la historia, siete niños-hombres que viven solos es una familia que contradice los modos tradicionales. También la familia reestructurada tras una viudez representa diversidad respecto a la representación de padre-madre-hijos, si bien resulta tradicional como motivo clásico de cuento de hadas, como se ha visto arriba.

Otra diferencia entre la historia de Disney y la escrita por los hermanos Grimm es que en 1937 se omiten dos de los tres intentos de asesinato de la princesa, de manera que se rompe con la narrativa repetitiva tradicional. En su lugar, se introducen *gags* y situaciones cómicas visuales y verbales conducidas por los siete enanitos, entre los que se encuentran algunas conductas misóginas en clave de humor.

La malvada madrastra se representa como un personaje frío y perverso distante de la joven y nada emocional, con el propósito de contrastar con la dulzura, bondad e inocencia de Blancanieves. La representación de la reina encontró su origen en el cine mudo y en la figura de la *femme fatale* (Allan 52). Disney la había descrito como la amalgama entre Lady Macbeth y el lobo feroz. Art Babbitt, su animador, sabía que sería una mujer muy poderosa temida por los hombres en un mundo dominado por hombres. El resultado termina aunando rasgos supuestamente en la época entendidos como europeos, como la sabiduría y la venerabilidad, con la rudeza y la determinación estadounidenses. Estéticamente, encontramos a dos protagonistas bellas y delgadas, pero una oscura, temible y que se hace pasar por vieja para manipular la percepción y las voluntades, y la otra, blanca, candorosa y siempre joven. Esta representación de Blancanieves fue simbólicamente muy significativa, porque consigue una imagen muy infantilizada de la joven, unida a la imagen de fragilidad e inocencia, que también contrasta con la fortaleza y maquinación de la antagonista. Algunos de los animadores pretendían otorgarle a Blancanieves un cierto grado de picardía o despertar sexual (Barrier 199-200), porque para ellos la princesa de los Grimm era conocedora de su belleza, aunque quisiese no ser venerada por esta misma.

También es reseñable el aislamiento social que mantiene a Blancanieves ajena al mundo que la rodea, frente a la madrastra sabia y dominante; una vez más, observamos que la diversidad en este aspecto se distribuye entre la buena y la mala



según el modelo androcéntrico y patriarcal, al que se añade la identificación para las mujeres de lo bueno con la juventud y candidez y lo malo con la senectud y sabiduría.

Entre las representaciones de Blancanieves creadas en el presente siglo e incluidas en películas de animación, analizaremos las de *Shrek Tercero* (2007), de DreamWorks, y *Érase una vez un cuento al revés 2* (2009), de Vanguard Animation.

Desde el punto de vista estético, la Blancanieves de *Shrek Tercero* abandona el aspecto añorado. Es una mujer adulta que no viste con tonos primarios asociados con la infancia, sino que se opta por un atuendo más oscuro ajustado a su edad, sin crear una representación gótica. El lazo que lleva en el pelo es un guiño a su antecesora. Su aparición en diversas escenas la muestra con rasgos más naturales y espontáneos, nada dulcificados, lo que viene a decirle a la audiencia que no se encuentra encorsetada como mujer o sujeta a unas normas de comportamiento que dictan la mesura en el movimiento y el absoluto saber estar propio de una princesa. Esta Blancanieves se ha planteado como figura activa, incluso agresiva en algunas ocasiones, y en todo caso decidida a tomar las riendas de su vida.

En este afán por acercarla más a las mujeres reales del siglo XXI, la Blancanieves de Dreamworks lleva tatuajes (el nombre de uno de los enanitos en inglés, Dopey) y no espera a ser rescatada, es más, colabora con los animales que la acompañan y con las demás princesas de cuento, con quienes llega a prender fuego a un sujetador, como símbolo de feminismo, afirmación de libertad y cierta rebeldía.

La secuela *Érase una vez un cuento al revés 2*, por su parte, se dedica enteramente a la relectura del cuento de *Blancanieves y los siete enanitos*, si bien su lema se centra en la pérdida de Blancanieves: *Blancanieves y la manzana hechizada*. En la representación física de su protagonista vemos a una adolescente que viste a la moda y que parece preocuparse únicamente por su imagen y por asistir a eventos sociales, en los que se cuida mucho de juntarse con la élite y apartarse de la plebe —la diversidad socioeconómica queda así representada—. Su belleza ya no es natural, como la del cuento original, y por ello recurre explícitamente al maquillaje como arreglo estético. Vestida con pantalones, tiene un grupo de amigas constituido por otras protagonistas de los cuentos y rimas tradicionales. Homenajeando a la tradición, su cabello es oscuro y frondoso y lleva corona.

En esta ocasión, Blancanieves representa una caricatura de la juventud actual, una imagen exagerada de los vicios y obsesiones de los jóvenes, de manera que su conducta queda como contraejemplo. Así, la narración acaba centrándose en dos puntos principales: la lección aprendida por la joven —la verdadera belleza se encuentra cuando se ayuda a los demás— y su relación con la madre fallecida en su niñez, a la que se quiere parecer porque todos la querían en el reino, pero nunca llegará a estar a su altura porque solo mira la belleza exterior, es decir, la mitad de lo que dice el espejo, y no toma como ejemplo su dedicación al prójimo: por ello, hay gran contraste entre las dos generaciones, y también entre clases socioeconómicas, ya que la ayuda va dirigida a la gente plebeya.

En la trama, el mordisco a la manzana, como el pecado original, convierte a Blancanieves en una maleducada, engreída y vaga, capaz de hablar mal de sus amigas y seres queridos. La manzana es la herramienta socialmente mortífera de la madrastra, pero es Rumpelstiltskin quien se la entrega a la joven. Y los siete enani-



tos sirven de correccional a la joven, puesto que son los que la ponen a trabajar fuera del hogar –no dentro– por y para los demás. La domesticidad se sustituye por las labores sociales caritativas, lo que constituye al mismo tiempo una crítica a la sociedad occidental elitista y adinerada con cierta posición social y algo de conciencia.

La figura de la madrastra se representa dentro del canon, pero en el estadio anterior al matrimonio con el rey. El rey desea casarse de nuevo porque cree que la figura materna ausente está perjudicando a su hija. Por supuesto, la madrastra no tiene la intención de educar a Blancanieves y tan solo ansía el poder para resarcirse de su pasado humilde. Por eso, esta antagonista, Lady Vain (Lady Vanidosa), se rinde a la magia del espejo mágico para conseguir una imagen parecida a la de la reina anterior digna de conquistar a un rey.

En conclusión, como se ha visto, el cuento de hadas tradicional ha ido transformando sus modos de difusión desde la transmisión oral hasta la audiovisual y con ello ha adaptado también los modos de representar a las mujeres. En este artículo se ha analizado uno de los personajes femeninos tradicionales, el de Blancanieves, en contraste principalmente con la construcción de su antagonista, la malvada madrastra. Si recapitulamos, desde una perspectiva de género, vemos que en las tres películas analizadas –el largometraje clásico de Disney (1937), *Shrek Tercero* (2007) y *Érase una vez un cuento al revés 2* (2009)– existen limitaciones en la representación de la diversidad en los ámbitos físico, étnico, religioso, cultural, funcional y sexual. Sí hay diversidad psicológica, socioeconómica, familiar y de edad. Así, vemos cómo el enfoque en la diversidad se alinea con el ODS 5 para la igualdad de género de la Agenda 2030.

Asimismo, los conflictos entre madre e hija, así como la contraposición entre el bien y el mal, la belleza y la moral, la niñez y la pubertad, etc., responden a las convenciones y modos de conducta de la sociedad del momento, pasando de una representación patriarcal de la joven como candorosa y pura a una relectura moderna de la feminidad como agente de acción y autonomía, para acabar con una caricatura de las conductas hedonistas de la juventud actual. Ahora se presenta a una joven adulta, activa, ajena al ámbito doméstico, mientras que otras se anclan en el didactismo y la moralidad propias de otras modas literarias antecesoras. En todas las películas, sin embargo, se han mantenido los rasgos estéticos esenciales del personaje, que han perdurado en el tiempo como seña de identidad, e igualmente es interesante comprobar el hecho de que la belleza sigue siendo un argumento de peso en la historia tanto para la protagonista como para su antagonista.

Respecto a la madrastra, sigue encarnando lo opuesto a la madre biológica ausente, aunque la dicotomía *mujer ángel* y *mujer bruja* se vuelve borrosa, igual que ocurre con otras relecturas actuales de otros cuentos de hadas, donde se profundiza en la psicología de protagonistas y antagonistas para poner en entredicho tanto la bondad sin mácula como la maldad extrema. Así, ni la madrastra es tan mala como en el cuento de los hermanos Grimm ni Blancanieves es la bondadosa e inocente criatura que comenzó siendo.

RECIBIDO: 2-1-2023; ACEPTADO: 25-1-2023



## REFERENCIAS

- AIME, Marco. *Cultura*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2013.
- ALCANTUD-DÍAZ, María. *Villains by the Book: Violence and its Perpetrators in Grimm's Tales. An Identity Analysis*. Saarbrücken: Lambert Academic Publishing, 2012.
- ALCANTUD-DÍAZ, María. «Deconstructing Stereotypes through Reading Children's Literature as Intergenerational Play: The Case of the Stepmother», en DESZCZ-TRYHUBCZAK, Justyna, y KALLA, Barbara (eds.), *Encounters of the Playful Kind: Children's Literature and Intergenerational Relationships*, Palgrave, 2021, pp. 211-223.
- ALCANTUD DÍAZ, María, y CALVO GARCÍA DE LEONARDO, Juan José, «El reflejo de la crueldad y la violencia en sucesivas traducciones de 'Rapunzel' a la lengua inglesa», en Hernández, Isabel, y Sánchez, Paloma (coords.), *Los cuentos de los hermanos Grimm en el mundo. Recepción y traducción*, Madrid: Editorial Síntesis, 2014, pp. 163-172.
- ALLAN, Robin. *Walt Disney and Europe: European Influences on the Animated Feature Films of Walt Disney*. Londres: John Libbey & Company Ltd., 1999.
- ALONSO LÓPEZ, Nadia. «Evolución del consumo televisivo en España desde el encendido digital: puntos de inflexión y cambios de tendencia». *Textual & Visual Media*, 10 (2017), pp. 153-170 (<http://www.textualvisualmedia.com/index.php/txtvmedia/article/view/46>).
- AMORÓS, Celia. *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Barcelona: Anthropos. Editorial del Hombre, 1985.
- ASAMBLEA GENERAL DE LA ONU (AGONU). *Transformar nuestro mundo: la Agenda 2030 para el Desarrollo Sostenible. Proyecto de documento final de la cumbre de las Naciones Unidas para la aprobación de la agenda para el desarrollo después de 2015*. ONU, 2015.
- ASSOCIATION INTERNATIONAL DU FILM D'ANIMATION. *Asifa Statutes* (n.d.) (<http://asifa.net/about/asifa-statutes/>).
- BARRIER, Michael. *Hollywood Cartoons. American Animation in its Golden Age*. Nueva York: Oxford University Press, 1999.
- BENET, Vicente J. *La cultura del cine. Introducción a la historia y la estética del cine*. Barcelona: Paidós, 2004.
- BETTELHEIM, BRUNO. *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*. Nueva York: Vintage Books, 1977.
- BETTELHEIM, BRUNO. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* (1.ª ed. 1977). Barcelona: Crítica, 1999.
- BIRKHAÜSER-OERI, Sybille. *La llave de oro. Madres y madrastas en los cuentos infantiles*. Trad. Ruth Zauner. Madrid: Turner, 2010.
- BOTTIGHEIMER, RUTH B. «Fairy Tales and Folk-Tales», en Hunt, Peter (ed.), *International Companion Encyclopaedia of Children's literature*, London: Routledge, 1996, pp. 152-166.
- BOTTIGHEIMER, RUTH B. *Fairy Tales: A New Story*. Nueva York: State University of New York, 2009.
- CAOS, Patricia. «La chica que inspiró el cuento de Blancanieves: Maria Sophia Margaretha Catharina von Erthal», *Entre el caos y el orden magazine*, 2015 (<http://www.entreelecaosyelorden.com/2013/01/la-chica-que-inspiro-el-cuento-de.html>).
- CASETTI, Francesco. y DI CHIO, Federico. *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós, 1991/2007.
- COSTA, Jordi. *Películas clave el cine de animación*. Barcelona: Robinbook, 2010.



- CROCE, Marcela. *El cine infantil de Hollywood*. Málaga: Alfama, 2008.
- DALY, Martin y WILSON, Margo. *The Truth about Cinderella: A Darwinian View of Parental Love*. Yale University Press, 1999.
- DELEYTO, Celestino. *Ángeles y demonios. Representación e ideología en el cine contemporáneo de Hollywood*. Barcelona: Paidós, 2003.
- DOANE, Mary Ann. «Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator», en *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis* (1.ª ed. 1982), Nueva York-Londres, Routledge, 1991, pp. 17-32.
- GERBNER, George. y GROSS, Larry. «Living with television: the violence profile». *Journal of Communication*, 26:2 (1976), pp. 172-194.
- GILBERT, Sandra y Susan GUBAR. *La loca del desván. La escritura y la imaginación literaria del siglo XIX*. Madrid: Cátedra, 1998.
- KATAN, David. *Translating Cultures. An Introduction for translators, Interpreters and Mediators*. Manchester: St. Jerome, 1999.
- LÓPEZ GONZÁLEZ, Rebeca Cristina. «La guionización como traducción ‘disfuncional’ en *The Brothers Grimm* (El secreto de los hermanos Grimm)», en Hernández, Isabel, y Sánchez, Paloma (coords.), *Los cuentos de los hermanos Grimm en el mundo. Recepción y traducción*, Madrid: Editorial Síntesis, 2014, pp. 185-194.
- MARTÍ, Emilio. «Homosexualidad, infancia y animación: Del nacimiento de Pebbles Picapiedra a la adopción de Ling Bouvier». *Con A de Animación*, 1 (2011), pp. 97-118 (<https://doi.org/10.4995/caa.2011.863>).
- MCRROBBIE, Angela. «Post-Feminism and Popular Culture». *Feminist Media Studies*, 4: 3 (2004), pp. 255-264.
- MORALES ROMO, Beatriz. *Roles y estereotipos de género en el cine romántico de la última década. Perspectivas educativas*, tesis doctoral, Universidad de Salamanca 2015 ([https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/128238/DTHE\\_MoralesRomoB\\_Rolesg%E9nerocine.pdf?sequence=1](https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/128238/DTHE_MoralesRomoB_Rolesg%E9nerocine.pdf?sequence=1)).
- NAVARRO-GOIG, Gema. «Revisión de la identidad femenina en los cuentos de hadas y su reinterpretación en el arte contemporáneo», *Arte, Individuo y sociedad*, 31: 3 (2019), pp. 491-507 (<http://dx.doi.org/10.5209/aris.60646>).
- PAREDES FERNÁNDEZ, Eugenia, y GORDILLO ÁLVAREZ, Inmaculada. «La educación mediática como proyecto educativo. Propuesta metodológica para la educación en valores a través del cine de animación infantil creado en España (destinada a niños de 6 a 10 años)», en Pérez Tornero, José Manuel, Cabero Almenara, Julio, y Vilches Manterola, Lorenzo (coords.), *Alfabetización mediática y culturas digitales*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010 ([http://www.gabinetecomunicacionyeducacion.com/sites/default/files/field/adjuntos/la\\_educacion\\_mediatica\\_como\\_proyecto\\_educativo\\_propuesta\\_metodologica\\_para\\_la\\_educacion\\_en\\_valores\\_a\\_traves\\_del\\_cine\\_de\\_animacion\\_infantil.pdf](http://www.gabinetecomunicacionyeducacion.com/sites/default/files/field/adjuntos/la_educacion_mediatica_como_proyecto_educativo_propuesta_metodologica_para_la_educacion_en_valores_a_traves_del_cine_de_animacion_infantil.pdf)).
- PEIRCE, Charles. *Écrits sur le ligne*. París: Éditions du Seuil, 1978.
- PEREIRA, Carmen. *Los valores del cine de animación. Propuesta pedagógica para padres y educadores*. Barcelona: PPU, 2005.
- PROPP, Vladimir. *La morfología del cuento*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1977.
- READ, Jacinda. *The new Avengers: Feminism, Fertility and the Rape-Revenge Cycle*. Manchester: Manchester University Press, 2000.



- SABSAY, Leticia. *Las normas del deseo. Imaginario sexual y comunicación*. Madrid: Cátedra, 2009.
- SAMANIEGO, Jose Kuis. *De los ODM a los ODS y la Agenda 2030 en la CEPAL*, 2016 (<http://ir.uv.es/Gj8Q4yC>).
- SÁNCHEZ-LABELLA MARTÍN, Inmaculada. «Estereotipias femeninas en las series de animación actuales». *Admira*, 3 (2011), pp. 104-131.
- SELL TRUJILLO, Lucía, MARTÍNEZ-PECINO, Roberto. y LOSCERTALES, «Felicidad. El cine como herramienta educativa para abordar la violencia en las aulas». *Píxel-Bit. Revista de Medios y Educación*, 45 (2014), pp. 111-124.
- SIMONE, Raffaele. *La tercera fase. Formas de saber que estamos perdiendo*. Madrid: Taurus, 2001.
- SOLOMON, Charles. «Animation: Notes on a Definition», en Solomon, Charles (ed.), *The Art of the Animated Image*, Los Ángeles: The American Film Institute, 1987, pp. 9-12.
- STARR, Cecile. «Fine Art Animation», en Solomon, Charles (ed.), *The Art of the Animated Image. An Anthology*, Los Angeles: The American Film Institute, 1987, pp. 67-71.
- TATAR, Maria. *The Hard Facts of the Grimms' Fairy Tales*. Princeton: Princeton University Press, 1987.
- TATAR, Maria. *Off with your Heads*. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- TATAR, Maria. *Los cuentos de hadas clásicos anotados* (1.ª ed. 2002). Barcelona: Crítica, 2004.
- THOMPSON, Stith. *The Folktale*. Londres: University of California Press, 1977.
- THOMPSON, Stith. *Motif-Index of Folk Literature. A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-books and Local Legend*. Bloomington: Indiana University Press, 1989.
- WARNER, Marina. *From the Beast to the Blonde on the Fairytales and their Tellers*. Noonday Press, 1996.
- WELLS, Paul. *Understanding Animation*. Oxon / Nueva York: Routledge, 1998.
- WICKE, Jennifer. «Celebrity Material: Materialist Feminism and the Culture of Celebrity». *South Atlantic Quarterly*, 93: 4 (1994), pp. 751-778.
- ZAVALA, Lauro. «La traducción intersemiótica en el cine de ficción». *Ciencia ergo-sum, Revista Científica Multidisciplinaria de Prospectiva*, 16: 1 (2009), pp. 47-54.
- ZIPES, Jack. *Fairy Tales and the Art of Subversion. The Classical Genre for Children and the Process of Civilization* (1.ª ed. 1983). Nueva York: Routledge, 1988.
- ZIPES, Jack. *The Trials and Tribulations of Little Red Riding Hood: Versions of the Tale in Sociocultural Context*. New York: Routledge, 1993.
- ZIPES, Jack. *Fairy Tales as Myth, Myth as Fairy Tales*. Lexington, Kentucky: The University Press of Kentucky, 1994.
- ZIPES, Jack. *Happily Ever After: Fairy Tales, Children, and the Culture Industry*. New York: Routledge, 1997.
- ZIPES, Jack. *Sticks and Stones. The Troublesome Success of Children's Literature from Slovenly Peter to Harry Potter*. Nueva York: Routledge, 2001.
- ZIPES, Jack. *Breaking the Magic Spell: Radical Theories of Folk & Fairy Tales*. Lexington: the University Press of Kentucky, 2002.

