UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN



TESIS DOCTORAL

La imagen de lo femenino en La Bella Durmiente

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

Eva Hernández Martínez

DIRIGIDA POR

Jesús González Requena

© Eva Hernández Martínez, 2025

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN



TESIS DOCTORAL

La imagen de lo femenino en La Bella Durmiente

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

Eva Hernández Martínez

DIRECTOR

Jesús González Requena

Doctorado en Comunicación Audiovisual, Publicidad y Relaciones Públicas

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN

MADRID, 2025

A lo que está por llegar.

AGRADECIMIENTOS

A Jesús González Requena, por su trabajo incansable, su compromiso con el saber inconsciente y su dedicación a los alumnos.

A la Universidad Complutense de Madrid[1], al Departamento de Teorías y Análisis de la Comunicación, y a su director, Luis Felipe Solano, por el apoyo brindado a través de un contrato predoctoral que ha hecho posible la realización de esta tesis.

A mis alumnos, a quienes, gracias a la generosidad de Ricardo Jimeno y Basilio Casanova, he tenido el privilegio de impartir clases entre 2020 y 2024 en la Facultad de Ciencias de la Información, compartiendo con ellos el trabajo que aquí desarrollo.

A mis compañeros del Máster de Psicoanálisis y Teoría de la Cultura de la Facultad de Filosofía de la Universidad Complutense y a sus profesores, cuyo saber y apoyo me han impulsado a descubrir el inconsciente.

A mi amigo Marco Díaz Zur-Linden. Gracias también a Manuel, Andrés, Lidia, Luis, Pablo, Lara y Caro por sus lecturas y revisiones.

A mis amigos investigadores, quienes me han acompañado en este último tiempo en todo tipo de proyectos: Alicia, Gabriela, Jorge, Jose, Lucía, Nekane, Paco, Patricia, Ricardo, Rosario, Susana, Tatiana…

A los amigos de *Trama y Fondo*.

A mis amigos.

[1] La presente tesis doctoral ha sido elaborada en el marco de un contrato predoctoral de Personal Investigador en Formación, financiado por la Universidad Complutense de Madrid y el Banco Santander (convocatoria ref. CT63/19-CT64/19).

A mi familia de origen y a la política, en especial a mis cuñados.

A mis padres, Juanjo y Chus, por su constante apoyo y presencia.

Y, por último, a Marta, mi mujer; quien ha sido mi compañera de tesis y lo seguirá siendo de vida.

ÍNDICE

RESUMEN.....xii
ABSTRACT.....xiv

I. OBJETO Y METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN.....1
1. PRESENTACIÓN 1
2. OBJETIVOS 4
3. METODOLOGÍA Y ESTRUCTURA 6
REFERENCIAS I 12

II. ESTADO DE LA CUESTIÓN.....13
1. *SLEEPING BEAUTY* (1959) 13
1.1. Contexto histórico 13
1.2. Contexto tecnológico 20
1.3. Contexto artístico: el diseño visual 24
1.4. Recepción y resultados 26
2. CRÍTICAS AL RELATO DE DISNEY COMO HEREDERO DEL CUENTO 28
2.1. La crítica de Jack Zipes al relato de Disney 30
3. TRABAJOS SOBRE SLEEPING BEAUTY 42
3.1. Crítica Literaria 42
3.2. Análisis fílmico de orientación psicoanalítica 43
3.3. Tesis doctorales españolas 44
3.4. Vacíos identificados en la Literatura 47
REFERENCIAS II 49

III. MARCO TEÓRICO.....54
1. VERSIONES ESCRITAS DEL CUENTO DE LA BELLA DURMIENTE 54
1.1. *Sol, Luna y Talía* (Basile, 1634) 54
1.2. *La Bella del Bosque Durmiente* (Perrault, 1697) 55
1.3. *La Bella Durmiente del Bosque* (Hermanos Grimm, 1812) 56
2. DEL MITO AL CINE CLÁSICO 58
2.1. El cuento maravilloso 58
2.2. La función simbólica del cuento 61
2.3. Mito, tragedia, cuento maravilloso y cine clásico 66
2.4. El cine clásico 68
2.5. La película de Disney como heredero del cuento maravilloso 71
3. LA TEORÍA DEL TEXTO: JESÚS GONZÁLEZ REQUENA 74

3.1. Un singular objeto de investigación: el texto 74
3.2. Teoría del texto 76
3.3. Los tres registros del texto y su dimensión simbólica 77
3.4. El investigador en ciencias humanas: un científico en búsqueda de la verdad 86
3.4.1. El psicoanálisis y el estudio de la cultura 86
3.4.2. La objetividad de los discursos científicos 90
3.4.3. La subjetividad: búsqueda de la verdad 90
3.4.4. Análisis versus Interpretación 92
3.5. El seminario de Jesús González Requena 94
3.5.1. Estructura de la clase de análisis textual 99
3.6. Técnicas del Análisis Textual 101
3.6.1. Hacer la experiencia del texto. Transferencia y resistencia.... 101
3.6.2. La asociación libre 105
3.6.3. La atención flotante y la escucha analítica 109
3.6.4. La pregunta por la repetición 113
3.6.5. Deletreo 117
4. CONCEPTOS PSICOANALÍTICOS 124
4.1. El relato 124
4.1.1. Articulación del relato en dos ejes 124
4.1.2. Articulación de la constitución subjetiva en tres ejes 125
4.2. La constitución subjetiva y el complejo de Edipo 129
4.3. ¿Edipo femenino? 133
4.3.1. Ocultamiento de Perséfone 135
4.3.2. Figuraciones maternas: Rea y Deméter 140
4.3.3. ¿Rapto o liberación? 143
4.3.4. Figuraciones paternas 147
4.3.5. La pérdida de Deméter 150
4.3.6. La sucesión en las tres generaciones 152
4.3.7. Donación simbólica 155
4.4. La constitución subjetiva de la mujer 156
4.5. Complejo de Perséfone 165
4.6. Las escenas fantasmáticas 173
4.6.1. Vida intrauterina 174
4.6.2. Escena primordial (comercio sexual de los padres) 176
4.6.3. Castración 179
4.6.4. Seducción 180
4.7. El punto de Ignición 183
REFERENCIAS III 186

IV. ANÁLISIS DE *SLEEPING BEAUTY* (DISNEY, 1959).....198
1. LA PRESENTACIÓN DE LA PRINCESA 200
1.1. El libro 200
1.2. Nacimiento e inscripción simbólica de Aurora 213
1.2. El reino solar 217
1.3. Homenaje 220
2. LOS DONES CONCEDIDOS 232
2.1. Celebraciones 232
2.2. Flora, Fauna y Primavera llegan desde el cielo 238
2.3. Dones para la princesa 244
2.4. Flora: el don de la belleza 247
2.5. Fauna: el don de la canción 255
2.6. Maléfica: tercer don maldito 259
2.7. Merryweather: la princesa despertará 280
3. DOS CARAS DE LA MATERNIDAD: MALÉFICA Y LAS HADAS BUENAS 290
3.1. En el fondo: Maléfica 290
3.2. La quema de ruecas 295
3.3. Diosas del tiempo atmosférico 300
3.4. Renuncia de las hadas 304
3.5. Los frutos del bosque 312
3.6. Una fiesta, una tarta y un vestido 317
3.7. Suficientemente buenas 321
3.8. La llegada de la décimo tercera luna 323
3.9. El motivo de la disputa: rosa o azul 329
4. MALÉFICA 339
4.1. Lo ominoso 339
4.2. Las Montañas Prohibidas 343
4.3. Un pecho venenoso 346
4.4. Belleza versus fealdad 354
4.5. Búsqueda 360
4.6. Un agujero psíquico 363
4.7. Diosa buscadora 366
4.8. Una criatura voladora 367
4.9. Un pájaro de mal agüero 372
5. EL ENCUENTRO EN EL BOSQUE: AURORA Y PHILLIP 378
5.1. Izquierda y derecha 378
5.2. La casita del leñador 384
5.3. El Bosque materno 390
5.4. El pájaro azul 392
5.5. Relatos en espejo 397

5.6. El príncipe (pájaro) azul 400
5.7. El canto de la princesa 404
5.8. *I wonder* 410
5.9. La pregunta por el ser 412
5.10. Un príncipe imaginario 414
5.11. Un sueño hecho realidad 419
5.12. El brillo en los ojos 428
5.13. Alucinar y soñar 431
5.14. El baile 433
5.15. El bosque durmiente 435
5.16. Las vistas al castillo paterno 441
6. AURORA 452
6.1. El cuervo encuentra la casita 452
6.2. Aurora llega a la casita 457
6.3. Aurora vuelve al castillo 468
6.4. La Chimenea 472
6.5. Ascenso 487
6.6. La esfera luminosa 491
6.7. La rueda del deseo 498
6.8. La puerta 506
6.9. Excitación oral 508
6.10. Vuelta al vientre materno 513
6.11. El huso materno 518
6.12. Caída 524
6.13. La escena fantasmática de Aurora 530
7. PHILLIP 541
7.1. Nota preliminar 541
7.2. El vino que no se puede beber 542
7.3. A rey muerto, rey puesto 549
7.4. La renuncia de Phillip 553
7.5. La caída de sol 562
7.6. Phillip es secuestrado 570
7.7. La mazmorra 587
8. EL DESPERTAR DE LA BELLA DURMIENTE 604
8.1. Rescate: la espada y el escudo 604
8.2. La salida del castillo 613
8.3. El seto de espinos 622
8.4. La mujer y el dragón 636
8.5. El hombre y el dragón 643
8.6. Lo demoníaco 647

8.7. La espada de la verdad 667
8.8. La Bella que duerme 672
8.9. La Bella es despertada 691
8.10. Baile nupcial 696

V. CONCLUSIONES..... 728

VI. ANEXOS..... 748

1. FICHA TÉCNICA DE SLEEPING BEAUTY (1959) 749
2. VERSIONES DE *SLEEPING BEAUTY* UTILIZADAS 750
3. TRANSCRIPCIÓN DE LOS CUENTOS ORIGINALES 751
   3.1. *Sol, Luna y Talía* (Basile, 1634-1636) 751
   3.2. *La Bella del Bosque Durmiente* (Perrault, 1697) 756
   3.3. *La Bella Durmiente* (Hermanos Grimm, 1812) 765
4. TABLAS 770

RESUMEN

Esta tesis analiza la película *Sleeping Beauty* (1959) de Disney en el marco de la comunicación audiovisual, utilizando la Teoría del texto desarrollada por Jesús González Requena. La investigación se centra en tres ejes principales: el análisis textual como herramienta metodológica, la representación de lo femenino en el relato y la constatación del carácter simbólico de la obra como un relato fundante.

El estudio comienza explorando cómo *Sleeping Beauty* marcó un cambio estilístico en la historia de Disney, situándose entre el clasicismo y el manierismo cinematográfico. Fue la última adaptación de un cuento maravilloso antes de un largo periodo de silencio creativo en este género, lo que refuerza su relevancia como objeto de estudio. La película, ubicada al final de los años cincuenta, aborda uno de los temas mitológicos más universales: la bella durmiente que despierta tras ser rescatada por un caballero.

Desde un enfoque interdisciplinar, la tesis integra el psicoanálisis, la antropología, la semiótica y la filosofía para ampliar las herramientas de análisis audiovisual. Parte de dos estudios previos: uno sobre *Maleficent* (2014), que reinterpreta el relato original de Disney, y otro sobre las versiones literarias de *La Bella Durmiente* de Basile, Perrault y los Hermanos Grimm. Estos trabajos proporcionan una base para examinar cómo el cuento constituye un espacio privilegiado para la configuración de la subjetividad femenina.

El análisis textual de *Sleeping Beauty* aborda la dimensión simbólica en tres registros: lo real, como huella material del producto; lo imaginario, representado por las imágenes que capturan al espectador; y lo semiótico, el sistema de signos articulado por el lenguaje audiovisual. Se demuestra que para entender la dimensión experiencial, la película no puede ser reducida a su dimensión comunicativa, sino debemos abordar su dimensión simbólica, aquella que permite

elaborar conflictos relacionados con la ley, el sexo y el deseo. Además, se analizan aspectos como la dialéctica entre lo masculino y lo femenino, el vínculo entre posiciones activas y pasivas, y la emergencia de la subjetividad femenina a través de las relaciones materna y paterna.

La tesis también establece un paralelo entre *Sleeping Beauty* y el mito de Perséfone, explorando cómo la muerte representada con el sueño de la Bella es necesaria para alcanzar su posición subjetiva femenina.

Finalmente, la investigación concluye que *Sleeping Beauty* es un relato simbólico que articula la subjetividad femenina, lo que hace de ella un relato cultural fundante, especialmente para el público infantil. Este estudio amplía la comprensión de los textos audiovisuales como vehículos de expresión cultural y psíquica al tiempo que contribuye al diálogo interdisciplinar en los estudios de comunicación y psicoanálisis.

ABSTRACT

This thesis analyzes Disney's *Sleeping Beauty* (1959) within the framework of audiovisual communication, utilizing the Text Theory developed by Jesús González Requena. The research focuses on three main axes: textual analysis as a methodological tool, the representation of femininity in the narrative, and the confirmation of the symbolic character of the work as a foundational story.

The study begins by exploring how *Sleeping Beauty* marked a stylistic shift in Disney's history, positioned between cinematic classicism and mannerism. It was the last adaptation of a fairy tale before a long period of creative silence in this genre, which underscores its relevance as a subject of study. Set at the end of the 1950s, the film addresses one of the most universal mythological themes: the sleeping beauty who awakens after being rescued by a knight.

From an interdisciplinary approach, the thesis integrates psychoanalysis, anthropology, semiotics, and philosophy to expand the tools for audiovisual analysis. It builds upon two previous studies: one on *Maleficent* (2014), which reinterprets Disney's original narrative, and another on the literary versions of *Sleeping Beauty* by Basile, Perrault, and the Brothers Grimm. These works provide a foundation for examining how the fairy tale constitutes a privileged space for configuring female subjectivity.

The textual analysis of *Sleeping Beauty* addresses the symbolic dimension on three levels: the real, as the material trace of the product; the imaginary, represented by the images that captivate the viewer; and the semiotic, the system of signs articulated through audiovisual language. It is demonstrated that to understand the experiential dimension of the film, it cannot be reduced to its communicative aspect alone; instead, its symbolic dimension must be addressed—this dimension allows for the elaboration of conflicts related to law,

sexuality, and desire. Additionally, aspects such as the dialectic between the masculine and feminine, the relationship between active and passive positions, and the emergence of female subjectivity through maternal and paternal relationships are analyzed.

The thesis also draws a parallel between *Sleeping Beauty* and the myth of Persephone, exploring how the death represented by Aurora's sleep is necessary for her to attain her female subjective position.

Finally, the research concludes that *Sleeping Beauty* is a symbolic narrative that articulates female subjectivity, making it a foundational cultural story, especially for a young audience. This study broadens the understanding of audiovisual texts as vehicles for cultural and psychic expression while contributing to interdisciplinary dialogue in communication and psychoanalysis studies.

I. OBJETO Y METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN

1. PRESENTACIÓN

El estreno de *Sleeping Beauty* (1959) marcó un punto de inflexión en la historia del Estudio Disney al introducir una transformación estilística que lo alejó, en cierta medida, de sus primeros largometrajes. Obras como *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937) y *Cinderella* (1950) habían consolidado el lenguaje del cine clásico animado, caracterizado por tramas provenientes del cuento maravilloso y una estética ligada a sus ilustraciones.

Sin embargo, *Sleeping Beauty* logró mantener su apuesta narrativa basada en el cuento maravilloso mientras redefinía sus formas plásticas y, de manera más sutil, sus recursos narrativos, situándose en el umbral entre el clasicismo y el manierismo cinematográfico, según la definición de Jesús González Requena (2006). Esta película fue la última adaptación de un cuento maravilloso antes de un prolongado *silencio creativo* en esta línea, que no sería retomada hasta tres décadas después con *The Little Mermaid* (1989).

La vigencia de *Sleeping Beauty* y otras películas clásicas de Disney plantea interrogantes sobre su persistencia en la cultura popular. A pesar de las críticas contemporáneas —presentes en la actualidad incluso dentro de la propia compañía— hacia las representaciones presentes en estas obras, su demanda y consumo siguen siendo significativos, especialmente entre un público infantil que parece mantenerse al margen de las dinámicas de corrección política.

Sleeping Beauty se presenta como un objeto de estudio privilegiado, tanto por su ubicación temporal —en una etapa en la que el cine estadounidense comienza a evidenciar un cambio de rumbo—, como por representar uno de los mitos más

persistentes y universales: el de la joven que, víctima de una maldición, cae en un profundo sueño hasta ser despertada por un caballero.

La presente investigación se enmarca en los estudios de comunicación audiovisual de la Facultad de Ciencias de la Información y toma como referencia el trabajo del catedrático Jesús González Requena, quien ha desarrollado su *Teoría del texto* en la Universidad Complutense desde el año 1983. Este enfoque interdisciplinar integra al estudio de lo audiovisual perspectivas provenientes del psicoanálisis, la antropología, la semiótica y la filosofía, ampliando significativamente las herramientas de análisis que se utilizan en el estudio de la comunicación audiovisual.

Este trabajo de tesis surge de un interés personal y se presenta como continuación de dos estudios previos. El primero es un análisis[1] de la película *Maleficent* (2014), una reinterpretación contemporánea de *Sleeping Beauty*. Este trabajo de fin de grado tutorizado por Laura Antón Sánchez exploró cómo *Maleficent* rompe con la representación de tradicional de la antagonista en el film original de Disney, proponiendo una inversión: el Rey Stefan se convierte en antagonista, Maléfica en una *antiheroína* y el príncipe es relegado a un papel secundario de observador.

El segundo estudio[2], desarrollado como trabajo de fin de máster bajo la dirección de Jesús González Requena, abordó las tres versiones literarias más reconocidas del cuento de *La Bella Durmiente* a partir de un análisis estructural y comparativo en el marco del Máster de Psicoanálisis y Teoría de la Cultura de la Facultad de Filosofía de la Universidad Complutense. En él se exploraron las fuentes empleadas por Giambattista Basile, Charles Perrault y los Hermanos Grimm

[1] Hernández Martínez, E. (2017). *El rol de la mujer en* Maléfica *(Stromberg, 2014, USA-Reino Unido): Ruptura de la representación femenina en la película de Disney* [Trabajo de Fin de Grado, Universidad Rey Juan Carlos]. Facultad de Ciencias de la Comunicación, Campus de Vicálvaro.

[2] Hernández Martínez, E. (2019). *Análisis estructural comparado del cuento maravilloso* La Bella Durmiente *(Giambattista Basile, Charles Perrault y los Hermanos Grimm)* [Trabajo de Fin de Máster, Universidad Complutense de Madrid]. Facultad de Filosofía.

para escribir sus cuentos, al mismo tiempo que se desarrolló por qué el relato de *La Bella Durmiente* constituye un espacio privilegiado para la configuración de la subjetividad femenina.

Ambos trabajos se complementan al explorar diferentes perspectivas sobre los cuentos y sus adaptaciones cinematográficas, estableciendo una base para la investigación de esta tesis, que amplía estas líneas de análisis.

2. OBJETIVOS

En este apartado se establecen los propósitos fundamentales de la investigación, orientados a demostrar la pertinencia de la metodología aplicada y a profundizar en el análisis de *Sleeping Beauty* (Disney, 1959) como relato simbólico. Los objetivos se estructuran en tres ejes principales:

1. Demostrar que la Teoría del texto propuesta por González Requena y su aplicación —el análisis textual— posibilita comprender el texto audiovisual en su dimensión cognitiva, al tiempo que abordar su impacto experiencial.

a. Analizar la dimensión simbólica y su triple registro:
    i. Lo real: el producto como huella material que existe en el mundo.
    ii. Lo imaginario: el conjunto de imágenes que cautivan y seducen al espectador.
    iii. Lo semiótico: el sistema de signos articulado mediante el lenguaje audiovisual.
b. Reconocer que las producciones cinematográficas no deben ser reducidas a su mera dimensión comunicativa, pues no se limitan a:
    i. Transmitir una ideología o valores.
    ii. Hacer una mera demostración de las posibilidades del lenguaje audiovisual.
    iii. Ofrecer un conjunto de imágenes y sonidos diseñados únicamente para el placer visual y auditivo.

2. Analizar la imagen de lo femenino en la película *Sleeping Beauty*

a. Identificar los tres ejes fundamentales del relato: pulsional, donación y carencia como constitutivos de la subjetividad.

b. Analizar cómo se articula la dialéctica entre posiciones sexuales a partir de los pares de opuestos masculino y femenino, al tiempo que lo activo y pasivo.
c. Investigar el modo específico en el que la subjetividad femenina emerge a partir de las relaciones materna y paterna.

3. Constatar que *Sleeping Beauty* es un relato simbólico

a. Demostrar que la película de Disney *Sleeping Beauty* tiene una trama simbólica semejante a la de esas narrativas fuertes tales como el mito, la tragedia griega o el cuento maravilloso.
b. Confirmar que *Sleeping Beauty* es un relato simbólico que permite a los espectadores identificarse con su trama y elaborar sus conflictos en relación a la ley, el sexo y el deseo.

3. METODOLOGÍA Y ESTRUCTURA

La estructura de la tesis se organiza en cinco bloques, que articulan de manera coherente el proceso de investigación:

I. Objeto y metodología de investigación

En este bloque se establecen las bases fundamentales del trabajo, organizándose en tres apartados que permiten definir el propósito, los objetivos y el enfoque metodológico de la investigación.

En el primer apartado, Presentación, se introduce el objeto de estudio y se justifica la elección del tema, destacando la relevancia de *Sleeping Beauty* (Disney, 1959) como texto que ofrece una interesante articulación de lo femenino. Se plantea el contexto general en el que se inscribe la investigación y se sitúa su aporte en relación a los estudios existentes.

En el segundo apartado, Objetivos, se exponen los propósitos generales y específicos del estudio y se delimita el alcance del trabajo, estableciendo los ejes principales sobre los que se desarrollará la argumentación.

En este tercer apartado, Metodología y estructura, se detalla el enfoque metodológico de la investigación y se describen las etapas del análisis. A su vez, se presenta la organización de la tesis, explicando la estructura y el desarrollo de cada bloque que compone el trabajo.

II. Estado de la cuestión

Este bloque presenta una revisión crítica y contextual del material existente sobre la película, organizada en tres capítulos:

El primer capítulo, *Sleeping Beauty* (1959), aborda la película en su contexto de producción, dividido en varios niveles de análisis. En el contexto histórico, se

examinan las circunstancias sociales, culturales y económicas que condicionaron la producción del largometraje, ubicado en el periodo de la posguerra y al fin del auge del cine clásico. El contexto tecnológico profundiza en las innovaciones técnicas utilizadas por Disney, como por ejemplo el uso del formato Cinemascope. El contexto artístico analiza el diseño visual de *Sleeping Beauty*, destacando el trabajo del artista Eyvind Earle en la creación de fondos y paisajes estilizados que dotan a la película de un carácter distintivo con respecto a las anteriores producciones del Estudio Disney. Finalmente, en el apartado de recepción y resultados, se estudia el impacto que tuvo la película en el momento de su estreno y las implicaciones que la producción tuvo para la compañía, tanto por su elevado coste de producción y por el largo tiempo que llevó su ejecución.

El segundo capítulo, Críticas al relato de Disney como heredero del cuento, examina distintos textos que cuestionan la adaptación del cuento al formato cinematográfico, destacando la crítica de Jack Zipes sobre la transformación ideológica del relato.

El tercer capítulo, Trabajos sobre Sleeping Beauty, recopila las principales investigaciones y estudios sobre la película. Se organiza en cuatro apartados: la crítica literaria, el análisis fílmico de orientación psicoanalítica, las tesis doctorales españolas y los vacíos identificados en la literatura.

III. Marco teórico

Este bloque constituye la base conceptual y metodológica del estudio, estructurada en cuatro capítulos que se describen a continuación.

El primero recorre históricamente el objeto de estudio de esta tesis: el cuento de La Bella Durmiente, a partir de las versiones más importantes y representativas de la misma: *Sol, Luna y Talía de Basile* (1634), *La Bella Durmiente del*

Bosque Durmiente de Perrault (1697) y *La Bella durmiente del bosque* (1812) de los Hermanos Grimm.

En el segundo capítulo, Del mito al cine clásico, se realiza un recorrido histórico-conceptual por la noción de texto simbólico, que permite analizar la evolución del cuento maravilloso, vinculándolo a otras formas narrativas *fuertes* como el mito, la tragedia y el cine clásico. A partir de esta base, se estudia cómo la película clásica de Disney puede ser considerada heredera de la tradición del cuento maravilloso; una de las formas del texto simbólico.

El tercer capítulo, presenta una revisión sistemática de la Teoría del texto desarrollada por Jesús González Requena, en el que se exponen los tres registros del texto (semiótico, imaginario y real) y su confluencia en la dimensión simbólica. Además, se incluye un estudio conceptual-aplicado sobre las técnicas del análisis textual, como la asociación libre, la atención flotante, la repetición y el deletreo, técnicas que no sólo son fundamentales en el ámbito teórico, sino que resultan indispensables para su operatividad en el proceso de análisis.

En el cuarto capítulo se lleva a cabo un recorrido por diversas nociones psicoanalíticas fundamentales para nuestro análisis, abordando la conceptualización del relato, la constitución subjetiva y el complejo de Edipo. Se introduce, además, un desarrollo teórico alternativo al complejo de Edipo masculino, aplicado específicamente a la constitución subjetiva femenina siguiendo el desarrollo freudiano. Asimismo, se profundiza en el análisis de las escenas fantasmáticas que configuran la subjetividad y en el concepto del punto de ignición.

IV. Análisis de *Sleeping Beauty*

En este bloque se realiza un análisis textual del film centrado en la representación de lo femenino y su articulación en el relato. La metodología empleada para el presente análisis de *Sleeping Beauty* es la propuesta por Jesús

González Requena para el análisis de textos audiovisuales, conocida como análisis textual, cuya conceptualización y teoría se desarrolla en el tercer apartado teórico del tercer bloque de este trabajo.

Consideramos oportuno mencionar algunos aspectos relativos a la metodología, de carácter técnico, que han de tenerse en cuenta para la lectura de los análisis de este cuarto bloque:

Orden de análisis. El orden en que se presentan los análisis sigue siempre que es posible la progresión narrativa del film. Esta decisión responde a un principio metodológico del análisis textual: que la experiencia subjetiva y emocional del espectador al ver la película sea la guía que oriente el análisis.

Traducciones. La versión original del film ha sido la base principal para el análisis. Si bien se han considerado las versiones de la película en otros idiomas, la traducción al español de los diálogos que aquí se presenta es siempre de elaboración propia, con el objetivo de ajustarse lo más fielmente posible a la versión original. Salvo indicación expresa en contrario, todas las traducciones del texto original han sido realizadas específicamente para este estudio.

Fotogramas. El análisis se fundamenta en una rigurosa selección de fotogramas que constituyen la base material de nuestra argumentación, proporcionando evidencias concretas que respaldan el desarrollo del trabajo. Lejos de ser elementos complementarios o accesorios, las imágenes ocupan un lugar central en el análisis, siendo parte esencial del propio análisis textual.

Detalle de imágenes. Con el fin de facilitar al lector una apreciación más precisa de los elementos destacados en el análisis, algunos fotogramas se presentan con recortes o ampliaciones. Estas imágenes van acompañadas de una nota con la indicación «Detalle», que señala que el fotograma mostrado no corresponde a la versión completa, sino a una sección específica de este.

IV. Conclusiones

Finalmente, en el quinto bloque, se presentan las conclusiones derivadas del análisis, sintetizando los hallazgos más relevantes con especial atención al proceso de subjetivación femenina que vehicula la película.

Este quinto bloque comienza con una introducción donde se retoman las hipótesis de partida, se justifica la metodología utilizada y se identifican los vacíos en los estudios previos. A continuación, se presenta una síntesis de los hallazgos organizados por capítulos, destacando las aportaciones parciales del análisis realizado. Posteriormente, se exponen las conclusiones generales, que integran las ideas centrales y los resultados más relevantes obtenidos a lo largo del trabajo. Finalmente, la sección concluye con una reflexión final que pone en perspectiva los hallazgos, reafirma la contribución del estudio y plantea su lugar dentro del campo de investigación.

Primera nota adicional: el acceso a fuentes primarias y limitaciones de archivo

Uno de los principales retos metodológicos es el acceso restringido al archivo completo de Disney en Burbank, California, lo que constituye un obstáculo significativo para los investigadores actuales. Según Michael Barrier, muchos documentos relevantes, incluyendo los de Roy Disney y materiales legales aún vigentes, permanecen inaccesibles incluso para estudios aprobados por la compañía (Barrier, 2008 como se cita en Pallant, 2011: X). Este hecho condiciona la posibilidad de realizar un análisis exhaustivo basado en otras fuentes primarias más allá del film. En consecuencia, nuestra aproximación se apoya en materiales disponibles públicamente, como bocetos, fotogramas, análisis previos y publicaciones académicas relevantes.

Segunda nota adicional: Nota previa sobre las referencias de Sigmund Freud y Jesús González Requena

Los escritos de Sigmund Freud citados datan de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Para este trabajo, se ha consultado la colección *Obras Completas de Sigmund Freud* editada por Amorrortu editores (Buenos Aires) y publicada entre 1991 y 1992. Resulta esencial citar en el texto la fecha original de las publicaciones de Freud, para contextualizar correctamente la evolución del autor. Aunque la edición consultada es de 1992, y esta debe ser citada igualmente, la fórmula de referencias empleada para respetar las normas de citación de la *American Psychological Association* (APA, 7ª edición), y empleada en las listas de referencias completas, incluye la fecha publicación de la colección y entre corchetes ([]) la fecha original de publicación de los escritos de Freud. La última es la fecha empleada para las citaciones en el texto.

Ejemplo:

- Referencia completa: (fecha de publicación del libro consultado [fecha original de publicación del escrito])
    - Freud, S. (1992 [1905]). Tres ensayos de teoría sexual (1905). En *Obras completas. Tres ensayos sobre teoría sexual, y Otras obras (1901-1905) «Fragmento de análisis de un caso de histeria» (Caso «Dora»)* (Vol. VII). Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Citación en texto: (Autor, fecha original de publicación)
    - (Freud, 1905)

A su vez, hay que tener en cuenta que en la referencia se incluye el nombre del capítulo consultado y el título del libro con el número del volumen de la colección.

Esta fórmula de referencia - {(fecha de publicación del libro consultado [fecha original de publicación del escrito])} - se emplea también con otras obras donde sea relevante conocer la fecha de publicación original del escrito consultado.

En el caso de las citaciones de Jesús González Requena, muchas de sus referencias son seminarios y/o clases magistrales (indicado entre corchetes) dadas en distintas asignaturas de la Universidad Complutense de Madrid, y publicadas *a posteriori* por el propio autor en su página web profesional (https://gonzalezrequena.com/). Se incluye la fecha de publicación en la web y, dentro de la referencia, se indica el curso al que corresponden (ejemplo: curso 2010/2011).

Referencias I

Hernández Martínez, E. (2017). *El rol de la mujer en* Maléfica *(Stromberg, 2014, USA-Reino Unido): Ruptura de la representación femenina en la película de Disney* [Trabajo de Fin de Grado, Universidad Rey Juan Carlos]. Facultad de Ciencias de la Comunicación, Campus de Vicálvaro.

Hernández Martínez, E. (2019). *Análisis estructural comparado del cuento maravilloso* La Bella Durmiente *(Giambattista Basile, Charles Perrault y los Hermanos Grimm)* [Trabajo de Fin de Máster, Universidad Complutense de Madrid]. Facultad de Filosofía.

Pallant, C. (2011). *Demystifying Disney: A history of Disney feature animation*. The Continuum International Publishing Group.

II. ESTADO DE LA CUESTIÓN

1. *SLEEPING BEAUTY* (1959)

Sleeping Beauty, dirigida por Clyde Geronimi y producida por Walt Disney Studios, ocupa un lugar destacado en la historia del cine, especialmente en el ámbito de la animación. La película es célebre por sus innovaciones técnicas y su distintiva estética visual, además de por «estar vinculada a una fértil tradición extendida por todo el mundo» (Sánchez Hernández, 2010: 44): la historia de una bella durmiente que despierta gracias a la intervención de una figura masculina.

La película, de género fantástico-musical, comenzó a gestarse en 1950, pero no fue estrenada hasta el 29 de enero de 1959. Su destacada banda sonora fue uno de sus principales atractivos, una adaptación de George Bruns y Leigh Harline del ballet de *La Bella durmiente* de Tchaikovsky.

Aunque *Sleeping Beauty* fue un proyecto ambicioso con un presupuesto récord de 6 millones de dólares, la película hizo que el estudio Disney enfrentara consecuencias financieras negativas debido a los altísimos costes de producción y promoción, convirtiéndose en un descalabro comercial en su estreno. Sin embargo, con el tiempo, ha sido reevaluada como una obra maestra del cine animado y un referente de innovación técnica y artística.

1.1. Contexto histórico

La historia del estudio Disney comienza con la visión creativa y emprendedora de Walter Elias Disney, quien, junto con su hermano Roy O. Disney, fundó The Disney Brothers Studio en 1923. La compañía comienza su andadura en una época en la que la animación era un campo en pleno desarrollo, caracterizado por la continua experimentación y dominado por cortometrajes humorísticos de

factura sencilla o, incluso, limitada[1] (Lorenzo Hernández, 2005: 175). El objetivo de Walt Disney, sin embargo, era mucho más ambicioso; su proyecto consistió en dignificar a la caricatura animada:

> *He tenido una confianza ciega y obstinada en los dibujos animados, una determinación de mostrar a los escépticos que la caricatura animada merecía un lugar mejor; que era más que un mero relleno en el programa; que era más que una novedad; que podía ser uno de los más grandes medios de fantasía y entretenimiento desarrollados hasta ahora* (Salomon, 1989: I).

Bajo su liderazgo, los artistas del estudio Disney transformaron el estilo de animación *rubber hose* que predominaba en la industria, imprimiendo en sus personajes un mayor realismo. Esta evolución permitió que sus animaciones tuvieran movimientos más fluidos y una sensación de peso que previamente no se había conseguido.

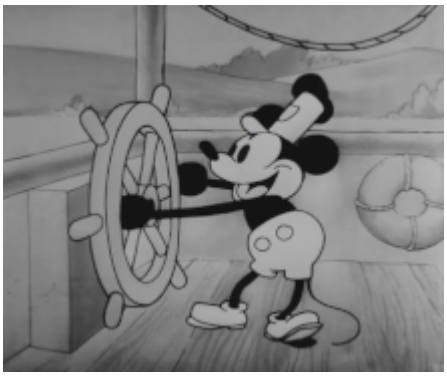


F1. Dibujo publicitario de Walt Disney de *Oswald the Lucky Rabbit* (1927). Fuente: Salomon (1989: 27).

El primer éxito de Disney llegó con *Oswald the Lucky Rabbit*, un personaje con el que alcanzó cierta relevancia. Sin embargo, la pérdida de los derechos de Oswald (Peri, 2008: xviii) llevó a Disney a crear un nuevo personaje que todavía hoy

[1] Dick Huemer, uno de los primeros animadores del estudio Disney dice al respecto: «La debilidad crucial de los primeros cortometrajes es que no son interesantes como películas. Los artistas no sabían cómo estructurar una película (o incluso un gag individual), dándole el comienzo, el medio y el final necesarios» (Salomon, 1989: 28); sin embargo, Walt Disney tenía una visión más clara: «Disney siempre planificó las cosas con mucho cuidado, para que todo fuera comprensible y una cosa sucediera tras otra, lógicamente» (Salomon, 1989: 28).

continúa siendo una figura emblemática en la historia de la animación: Mickey Mouse. La primera vez que Mickey apareció en un corto de animación fue en *Steamboat Willie* (1928), el primero que contó con sonido sincronizado. El éxito fue enorme y convirtió a Disney en un referente de la animación, que consiguió integrar la tecnología y creatividad en sus producciones (Peri, 2008: xvii).



F2. Fotograma de *Steamboat Willie* (1928). Fuente: Disney+.

Los cortometrajes y productos derivados de aquella época generaron altos ingresos para el estudio (Levin, 2003: 71), que pasó a llamarse The Walt Disney Studio[2]. Así, en la década de 1930, las producciones de la compañía ganaron un atractivo mayor, no sólo en Estados Unidos, sino a nivel internacional[3].

[2] Los cambios en la estructura empresarial fueron numerosos. En 1929, el estudio se llamó nuevamente Walt Disney Productions.

[3] En la década siguiente, Mickey Mouse se convirtió en un fenómeno global. Según Levin (2003: 70), en sólo diez años, Mickey fue conocido «en todos los países civilizados», alcanzando gran popularidad. Con más de 1.5 millones de miembros en sus clubes de fans en los Estados Unidos, Mickey tenía una presencia sin precedentes. El personaje fue diseñado para representar un modelo idealizado de la cultura estadounidense: «Su imagen cuidadosamente cultivada era la de un tipo bondadoso, humilde y normal que, cuando llegaban los problemas, demostraba ser leal, valiente y heroico [...]. Era un vaquero, bombero, hombre de la frontera, estrella del fútbol, jockey, boxeador, cazador de caza mayor, ballenero, agente del Servicio Secreto. Contra todo pronóstico, salvó a la chica; salvó al pueblo; frustró a los enemigos del bien» (Levin, 2003: 70). Mickey no sólo fue un ícono en los Estados Unidos, sino que también logró reconocimiento global. Su imagen fue reconocida en países como Japón, Inglaterra y África. Por su parte, Disney se identificaba profundamente con Mickey, tanto que «le prestaba su propia voz en los cortometrajes hasta 1947» (Thomas, 1968). Su biógrafo, Bob Thomas resalta la simbiosis entre ambos: «tanto Walt como Mickey tenían un espíritu aventurero, un sentido de la rectitud, una falta admitida de sofisticación, una ambición infantil de sobresalir. Ambos [...] se aferraban a la noción anticuada de permanecer firmes a la amada» (Thomas, 1968).

En 1934, Walt Disney asumió el riesgo de producir el primer largometraje de su estudio, Snow *White and the Seven Dwarfs*, que fue estrenado en 1937 en color y con sonido. Considerada *la locura de Disney*, la película demostró ser un éxito rotundo[4], consolidando a Walt Disney Productions como un gran estudio de animación, lo que le permitió alcanzar los recursos para construir su estudio en Burbank, California.

El estudio Disney se distinguió por su innovación tecnológica, como el uso del Technicolor y la cámara multiplano —desarrollada para Snow *White and the Seven Dwarfs*—. Sin embargo, Disney no descuidó los aspectos creativos de sus películas, por lo que su énfasis en la narrativa, la música y el diseño artístico fue fundamental para que sus producciones se terminaran de consolidar.

El periodo comprendido entre 1940 y 1950 fue crucial para los estudios Disney, pues tuvieron que enfrentar importantes desafíos financieros, sociales y creativos, en gran parte, debido a los efectos de la Segunda Guerra Mundial. A pesar de los avances tecnológicos y artísticos logrados durante esta etapa, el estudio experimentó fracasos en la taquilla internacional a causa de la guerra.

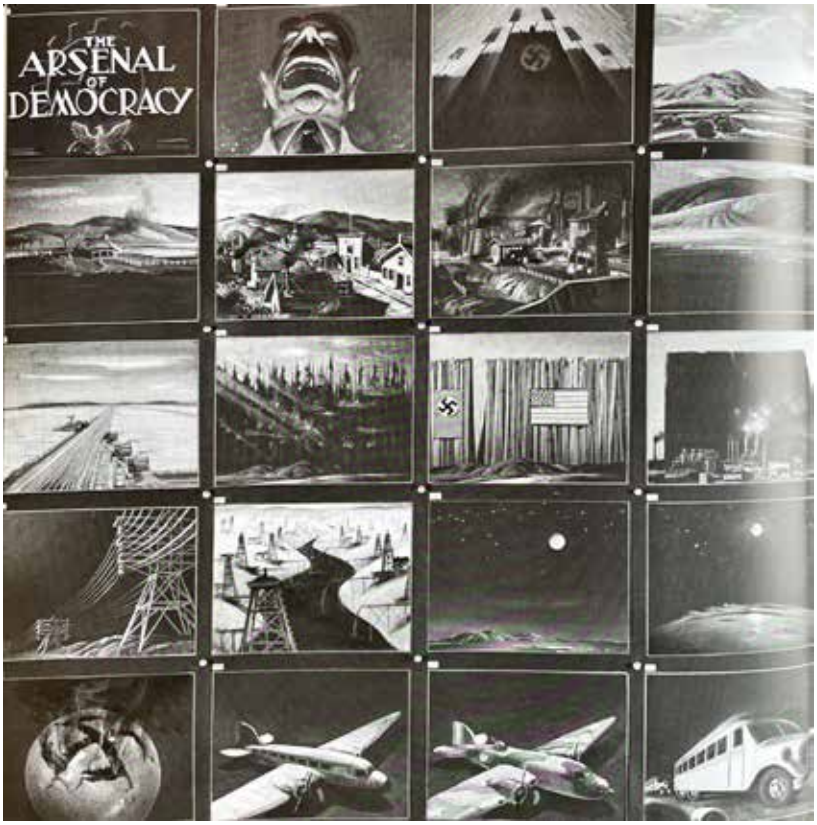
El estudio tuvo que adaptarse al contexto bélico[5], lo que llevó a que parte de su producción se orientara hacia la creación de material propagandístico y de apoyo al ejército americano[6] (Baxter, 2014). A pesar de sus compromisos con el país,

[4] El éxito de *Blancanieves* marcó un cambio significativo para el estudio Disney. Aunque la producción tuvo un coste sin precedentes para una película de animación —«casi 1.5 millones de dólares, apenas un poco menos que los ingresos totales del estudio Disney en 1937» (Barrier, 2008, como se cita en Pallant, 2011)—, los beneficios obtenidos fueron mucho mayores. En el año de su estreno, los ingresos alcanzaron los «1.565 millones de dólares, incluidos 1.187 millones de dólares en alquileres de películas. En 1938, sólo en los primeros nueve meses, los ingresos totales fueron de 4,346 millones de dólares» (Barrier, 2008, como se cita en Pallant, 2011: 39).

[5] Después del bombardeo de Pearl Harbor en diciembre de 1941, muchos de los animadores de Disney fueron reclutados para el ejército, reduciendo la fuerza laboral del estudio, lo que mermó los recursos humanos del estudio (Sánchez Hernández, 2010: 239).

[6] Durante la Segunda Guerra Mundial, Walt Disney y su estudio desempeñaron un papel crucial en el esfuerzo bélico mediante diversas contribuciones. La producción de filmes educativos y de propaganda fue una de las acciones más significativas, donde Disney creó películas de entrenamiento para los militares y cortometrajes que apoyaban la moral en el frente doméstico.

Disney continuó con la producción de películas, como *Saludos Amigos* (1942), *The Three Caballeros* (1944) y *Victory Through Air Power* (1943).



F3. Propaganda hecha por Disney. Fuente: Baxter (2014: 34).

En 1941, Disney enfrentó una de las mayores crisis laborales de su historia cuando 300 de sus 800 empleados se declararon en huelga durante cinco semanas. Este conflicto, liderado por Art Babbitt (Peri, 2008: 115), uno de los más destacados animadores de la compañía, evidenció las tensiones de los trabajadores del estudio con las condiciones laborales, los bajos salarios, y la falta de reconocimiento autoral en los puestos creativos. La huelga resultó en un cierre temporal del estudio y, aunque se resolvió mediante arbitraje, dejó tras de sí tensiones y rencores que perduraron durante años. Este episodio debilitó aún más al estudio en un momento crítico en el que ya luchaba por superar las dificultades financieras (Peri, 2008: xxi).

Además, el estudio dedicó recursos a diseñar insignias y otros materiales visuales para las unidades militares aliadas, ofreciendo estos servicios de manera gratuita.

En los años cincuenta Walt Disney vio la necesidad de reducir la dependencia exclusiva de los largometrajes animados para sostener económicamente su estudio, ya que esto implicaba que el éxito de la compañía recayera casi por completo en el rendimiento de su próxima película. La expansión hacia nuevas áreas de negocio se convirtió en una estrategia clave para aumentar la estabilidad financiera de la compañía. Sin embargo, esta decisión también redujo la prioridad tradicionalmente asignada a la animación, que había sido considerada el núcleo creativo de Disney (Salomon, 2014: 29).

En los años 60, el auge de la televisión transformó radicalmente el panorama de la animación comercial (Lorenzo Hernández, 2005: 200), que se vio obligada a adaptarse a las exigencias de la televisión, que demandaba producciones más rápidas y de menor presupuesto para satisfacer el ritmo constante de programación (Guez, 2018: 14). Mientras que muchos estudios consideraban este medio como una amenaza (Salomon, 2014: 28) para la industria cinematográfica, Walt Disney lo percibió como una oportunidad. Walt aprovechó la televisión para experimentar sin tener que convencer a las distribuidoras de cine, lo que le permitió probar directamente sus ideas con el público (Guez, 2018: 14).

Disney utilizó el medio televisivo para ampliar su alcance, con programas como *Disneyland* (1954) y *The Mickey Mouse Club* (1955), que además de promocionar sus películas, también consolidaron la marca Disney como sinónimo de entretenimiento familiar (Kothenschulte, 2020: 425).

En los años 50, Walt Disney volcó gran parte de sus esfuerzos en proyectos no directamente ligados con el cine, como Disneyland o sus proyectos televisivos (Salomon, 2014: 28). Si bien ambos sirvieron para fortalecer la marca de la compañía y asegurar los ingresos económicos, la diversificación supuso que el propio Walt Disney se desvinculara del día a día del estudio.En los años cincuenta, la animación dejó de estar monopolizada por Disney, pues aparecieron nuevos estudios. Entre

estos, destaca el impacto de United Productions of America (UPA), que marcó un cambio significativo en el panorama de la animación estadounidense. **La** UPA surgió como una alternativa al estilo visual tradicional de Disney, con una estética más minimalista y experimental. Según Lorenzo Hernández:

> *ya desde los años cincuenta, la estética minimalista de UPA estaba gobernada por la voluntad de diferenciarse del kitsch disneyano de donde procedían muchos de los animadores que los fundaron, como Jules Engel o John Hubley. Para ello, estos artistas introdujeron en la animación elementos plásticos provenientes de la vanguardia artística de postguerra* (2006: 200).

Este enfoque incorporó influencias de artistas como Henri Matisse, Paul Cezanne, Paul Klee, Amedeo Modigliani o Pablo Picasso, así como de los sofisticados dibujantes de *The New Yorker* (Salomon, 1989: 220) (Glaber, 2006). El resultado fue un estilo más «atrevido», «más dinámico y expresivo, donde primaban la economía de movimientos y de puesta en escena» (Lorenzo Hernández, 2006: 200), en la que los personajes serían incluso reducidos a líneas de contornos y formas geométricas básicas.

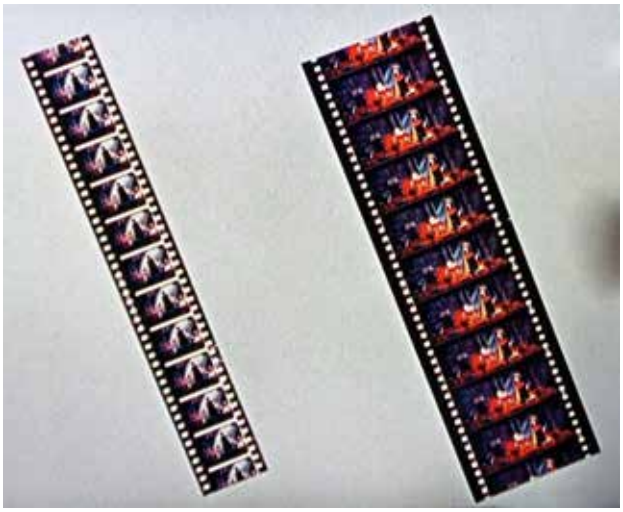
Mientras tanto, en los estudios Disney, Walt Disney contrató a Eyvind Earle para dar a *Sleeping Beauty* un diseño completamente alejado de lo que se había hecho hasta entonces. Sin embargo, dentro del estudio muchos criticaron esta decisión, pues como señala Salomon (2014), algunos animadores «se quejaron de que los diseños eran demasiado recargados, complicados y diferentes de las películas anteriores de Disney» (43), con «un estilo de diseño excesivo» (43). Sin embargo, Walt Disney defendió firmemente a Earle, declarando: «Esta vez, Eyvind Earle está diseñando *Sleeping Beauty* y así será» (43).

La diversificación estética y geográfica de la animación en los años cincuenta transformó la industria para siempre. La UPA y los movimientos independientes europeos demostraron que la animación podía ir más allá del público infantil y del realismo visual. Mientras, Disney continuó siendo el referente comercial, su

hegemonía estética fue desafiada, lo que enriqueció el lenguaje del medio y abrió nuevas posibilidades artísticas y narrativas.

1.2. Contexto tecnológico

La producción de *Sleeping Beauty* marcó un hito en la animación por su apuesta tecnológica y visual, que se destacó por el uso del formato Super Technirama 70 o el proceso de sonido magnético multicanal. Estas decisiones reflejan el interés de Disney por ofrecer una experiencia cinematográfica diferenciada de la televisión, crecientemente popularizada en los años cincuenta.



F4. Diferencia entre formatos. A la derecha metraje de Sleeping Beauty en Super Technirama 70. Fuente: Disney (1959, 30 de enero). *The Peter Tchaikovsky Story* [Episodio de televisión]. En *Walt Disney Presents*. American Broadcasting Company.

El 30 de enero de 1959, Walt Disney apareció en su programa de televisión *Walt Disney Presents* (anteriormente llamado *Disneyland*) en la cadena ABC para promocionar la película *Sleeping Beauty*. Lo hizo a través de un capítulo titulado *The Peter Tchaikovsky Story*, un corto de aproximadamente treinta minutos que narra de manera ficcional la historia del compositor del ballet *La bella durmiente*.

En este episodio, Disney destacó las innovaciones tecnológicas que hicieron de *Sleeping Beauty* un hito en la animación, subrayando la importancia de estos avances en el desarrollo del cine animado.

Now, we're the first to bring you full stereophonic sound plus widescreen on television. Remember, this is primarily a television program, so if you're using your television set alone, you'll be all right. However, if you use your regular radio with your TV, you will hear the program in stereophonic sound. If you use both an AM and an FM radio with your TV, you'll add a third dimension to your reception, and you will hear full stereophonic sound on TV for the first time.

Later in this program, we have another surprise. For the first time on television, we're going to bring you the effect of widescreen when we show you excerpts from our newest and biggest theatrical production, Sleeping Beauty. Incidentally, this too is another first for us: Sleeping Beauty is the first full-length animated feature photographed in what we call Technirama 70.

Our previous features, like Snow White, Pinocchio, and Cinderella, were made for the standard-size theater screen, so they were shot on 35-millimeter film, like this. But Sleeping Beauty was filmed in Technirama 70, like this. That meant that all of our artwork—backgrounds and paintings—had to be larger and more detailed. In fact, Technirama 70 made every one of our production problems new, different, and bigger. Probably that's why it took us six years and six million dollars to make Sleeping Beauty. But to us, it was worth it[7] (Disney, 2008).

Así, *Sleeping Beauty* fue concebida para ser presentada en pantalla ancha, utilizando el proceso Super Technirama 70, una tecnología que ofrecía una relación de aspecto de 2.35:1, significativamente más amplia que el estándar de 35 mm. Super Technirama 70 grababa en un área nueve veces mayor, lo que permitía imágenes más nítidas y con mayor resolución, especialmente en pantallas más grandes (Kothenschulte, 2020: 379).

---

[7] Traducción: Ahora, somos los primeros en ofrecerte sonido estereofónico completo, además de pantalla panorámica, en televisión. Recuerda, este es principalmente un programa de televisión, por lo que si solo usas tu televisor, estará bien. Sin embargo, si utilizas tu radio convencional junto con tu televisor, escucharás el programa con sonido estereofónico. Y si empleas tanto una radio AM como una FM junto con tu televisor, añadirás una tercera dimensión a tu recepción y escucharás sonido estereofónico completo en televisión por primera vez. Más adelante en este programa, tenemos otra sorpresa. Por primera vez en televisión, vamos a mostrarte el efecto de la pantalla panorámica al presentar extractos de nuestra más reciente y ambiciosa producción teatral, Sleeping Beauty. Por cierto, esto también es una novedad para nosotros: Sleeping Beauty es el primer largometraje animado que se ha filmado en lo que llamamos Technirama 70. Nuestras producciones anteriores, como Snow White, Pinocchio y Cinderella, fueron realizadas para pantallas de cine de tamaño estándar, por lo que se rodaron en película de 35 milímetros, como esta. Pero Sleeping Beauty fue filmada en Technirama 70, como esta. Esto significó que todo nuestro trabajo artístico —fondos y pinturas— tuvo que ser más grande y detallado. De hecho, Technirama 70 hizo que cada uno de los problemas de producción fueran nuevos, diferentes y mayores. Probablemente por eso nos llevó seis años y seis millones de dólares realizar Sleeping Beauty. Pero para nosotros, valió la pena.



F5. Walt Disney presentando el nuevo formato Super Technirama 70. Fuente: Disney (1959, 30 de enero). *The Peter Tchaikovsky Story* [Episodio de televisión]. En *Walt Disney Presents*. American Broadcasting Company.

El formato Technirama presentó desafíos significativos para los animadores, quienes tuvieron que adaptar sus diseños a un formato extremadamente panorámico. Como explica Salomon:

> *[...] en lugar de la imagen cuadrada de la película estándar de 35 milímetros, Technirama ofrecía un rectángulo ancho y bajo. Si los artistas querían enfocar un personaje, aparecían espacios vacíos a ambos lados de la figura* (Salomon, 2014: 70).

Esto obligó al equipo creativo a replantear las composiciones y equilibrar los elementos visuales en cada plano para no dejar grandes vacíos a ambos lados de la figura.

Sin embargo, aunque las copias originales de 70 mm permitían una relación de aspecto de 2.20:1, la mayoría de los espectadores de la época vieron la película en proyecciones CinemaScope ópticas, que mostraban una relación de 2,35:1. No fue hasta la restauración digital de 2008, supervisada por Theo Gluck, que el público pudo apreciar la relación de aspecto original prevista de 2.55:1:

> *Estas ampliaciones de fotogramas se tomaron de la restauración digital de 2008... y las versiones posteriores en Blu-ray pusieron a disposición de un público amplio la relación de aspecto prevista originalmente* (Kothenschulte, 2020: 379).

Walt Disney pidió a los animadores que hicieran a los personajes «tan reales como fuera posible, casi de carne y hueso» (Gabler, 2006), así que para conseguirlo se utilizó la técnica de grabación de imágenes de acción real como referencia para las secuencias animadas, una práctica que ya se había utilizado en *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937). La dificultad de animar a personajes humanos de manera realista, especialmente cuando se trataba de movimientos como caminar o mover la cabeza, era significativa; para solucionarlo, el estudio filmó secuencias con actores humanos que realizaban las mismas acciones que los personajes animados, permitiendo que los animadores usaran las grabaciones como referencia para sus dibujos. Sin embargo, estas grabaciones debían ser sólo eso; una referencia, puesto que copiarlas de forma exacta resultaba «forzado» (Salomon, 2014: 49):

> *Las imágenes de los actores en vivo se imprimieron cuadro por cuadro como fotocopias del mismo tamaño que los dibujos de los animadores. Los artistas podían estudiar las imágenes, observar los detalles de los movimientos de los actores y adaptar sus poses para los personajes dibujados. Sin embargo, todos los animadores se apresuraron a señalar que las fotocopias eran solo una referencia: nunca calcaron las figuras* (Salomon, 2014: 50).

Como comentó Marc Davis, quien animó a Maléfica: «Puedes hacer las cosas de la manera difícil, que es comenzar desde cero, animar desde tu cabeza y terminar con un primer borrador. La acción en vivo te da ese primer borrador» (Salomon, 2014: 50).

El uso de la acción en vivo también permitió crear movimientos más naturales y detallados, como los de la falda de Aurora en el baile en el bosque. Aunque algunos animadores como Milt Kahl fueron reacios a seguir las secuencias de acción real, ya que sentían que limitaba la creatividad, otros, como Glen Keane, lo veían como una herramienta valiosa: «Utilizas la acción en vivo para obtener ese conocimiento» (Kothenschulte, 2020).





F6-F7. Fotografías de las grabaciones de acción real que se tomaron como referencia.
Fuente: Disney (2008).

1.3. Contexto artístico: el diseño visual

La dirección artística de *Sleeping Beauty* se destacó por su estilo visual liderado por el director artístico Eyvind Earle. Walt Disney, quien había elegido personalmente a Earle para establecer el color y diseño de la película, expresó desde el comienzo su objetivo: que la película se convirtiera en una «ilustración en movimiento»[8] (Salomon, 2014: 43).

Eyvind Earle, quien llegó al estudio a principios de los años 50 como pintor de fondos, tuvo la libertad creativa de diseñar *Sleeping Beauty* con un estilo inspirado en el arte europeo prerrenacentista, las miniaturas persas y los grabados japoneses. Como explicó en una entrevista, le influenciaron mucho «[Alberto] Durero, [Pieter] Brueghel [el Viejo], [Jan] van Eyck, las *Très Riches Heures de Jean, Duc de Berry* y otros manuscritos y tapices franceses» (Salomon, 1989: 195). El resultado fue una imagen estilizada y detallada, donde «los fondos están perfectamente enfocados, a diferencia de los de las películas animadas anteriores» (Salomon, 2014: 30). En este sentido, el mismo Eyvind Earle explicó que decidió

[8] Esta es una de las más célebres citas que se han conservado sobre el proceso de creación *Sleeping Beauty* acuñada a Walt Disney. Sin embargo, ninguno de los autores consultados apuntan al doble sentido de su expresión «*moving illustration*», que puede traducirse de dos formas distintas: ilustración en movimiento o ilustración conmovedora. Si bien Disney pareció referirse a la primera de estas acepciones, no debemos de dejar de considerar que también la segunda era uno de sus propósitos fundamentales: conseguir una ilustración que, por su belleza, fuera capaz de conmover al espectador.

emular el estilo de «van Eyck, en el que un elemento en primer plano y un árbol a diez millas al fondo están representados con la misma nitidez» (Salomon, 2014: 30). La modernización de la estética de Earle se alejaba de lo que se había hecho hasta el momento:

> *Aunque Earle buscó inspiración en la Europa prerrenacentista, los diseños estilizados de* Sleeping Beauty *también encajaban en la estética moderna que United Productions of America introdujo en la animación poco después de la Segunda Guerra Mundial* (Salomon, 2014: 42).

Así, si durante los años treinta los ilustradores de Disney «habían adaptado el estilo del siglo diecinueve de la ilustración de los cuentos», redondeada y tridimensional, «que continuaba con la tradición del dibujo académico que hundía sus raíces en el trabajo de los maestros del renacimiento», Earle haría prácticamente lo contrario, acercándose más al estilo de la UPA (Salomon, 2014: 43).

La producción enfrentó numerosos retos, entre los cuales estaría la limitada participación de Walt Disney en el proyecto (Salomon, 2014: 28).

> *Se comenzó en 1951, se revisó en 1953 y finalmente estuvo lista para que Walt la viera durante una reunión general de guion gráfico a principios de 1955. Milt Kahl culpó a Walt de los retrasos. «No acudía reuniones de guion», dijo Kahl. «No dejaba que la maldita película avanzara». Finalmente, Kahl llegó a la conclusión de que Walt se preocupaba por todo, excepto por esta película. Mientras tanto, la fecha de estreno se fue aplazando: de Navidad de 1955 a Navidad de 1957, y luego a Navidad de 1958* (Gabler, 2006).

Las decisiones artísticas también influyeron en el tiempo y los recursos invertidos en *Sleeping Beauty*. Walt Disney no escatimó en perfeccionar los detalles visuales; sin embargo los tiempos de producción se alargaron más de lo esperado, tanto por la escasez de personal, que estaba involucrado en la animación para proyectos televisivos (Gabler, 2006) como a la dificultad del estilo de Earle, que exigía un trabajo «lento y oneroso»; «tan lento que el personal de limpieza avanzaba la mitad de rápido que en *Lady and the Tram*p» (Gabler, 2006).

Este enfoque idealista, aunque artísticamente valioso, dificultó la finalización del proyecto. El presupuesto de la película se disparó tanto que hubo dudas si el estudio podría hacer más películas[9].

1.4. Recepción y resultados

El estreno de *Sleeping Beauty* en enero de 1959 provocó reacciones mixtas tanto entre la crítica como entre el público. Aunque la película fue una de las producciones más caras y técnicamente sofisticadas de su tiempo, no logró completar las expectativas en cuanto al número de espectadores como sí hizo *Snow White and the Seven Dwarfs*.

Según Gabler (2006), *Sleeping Beauty* fue un fracaso tanto estético como financiero: «el diseño de Earle era visualmente impactante, pero los cautelosos animadores tenían razón: carecía de calidez y encanto. Además, estaban los problemas de la historia». Muchos mencionan una supuesta falta de originalidad, aduciendo que la película reproducía las fórmulas ya empleadas en sus anteriores éxitos, *Snow White and the Seven Dwarfs* o Cinderella. Este desinterés crítico y comercial marcó el final de la serie de cuentos de princesas de Disney hasta el lanzamiento de *The Little Mermaid* en 1989 (Clements y Musker en Mollet, 2020: 37).

Desde un punto de vista financiero, *Sleeping Beauty* también tuvo resultados decepcionantes. Los costes de producción, sumados a los gastos en promoción y distribución, llevaron a que Buena Vista, la rama de distribución de Disney, tuviera pérdidas por valor de 900.000 dólares ese año (Gabler, 2006).

Salomon y Gabler coinciden en que el *problema* pudo haber sido el peso de las propias ambiciones de Walt Disney. Según Salomon (1989: 91), «todo ese tiempo y dinero se estaban gastando para lograr la perfección que Walt quería en su

[9] «Walt empezaba a cuestionar si el estudio podría permitirse seguir haciendo largometrajes. Para mantener los costos bajo control, recordó un animador, se implementó un sistema de cuotas: «Tenías que hacer ocho chicas al día, treinta y dos pájaros de tamaño mediano al día, veintidós ardillas al día», dijo. «Así es como lograron terminarla» (Gabler, 2006).

[película]», lo que resultó en aproximadamente un millón de dibujos creados durante cinco años de trabajo. Sin embargo, a pesar de todo el esfuerzo artístico y económico, Gabler (2006) relata que, tras una proyección de la película en 1957 para Walt Disney, éste mostró su descontento y criticó a los animadores por «lo pesada que era la animación y lo mala que era la película».

En términos sociológicos, podríamos decir que *Sleeping Beauty* reflejó los valores de una época que alcanzaba su fin; Aurora puede interpretarse como el último arquetipo «de la chica adolescente idealizada estadounidense, justo antes de la revolución sexual de los años 60» (Mollet, 2020: 37). Marling (1999) vincula a la Princesa Aurora con Barbie, lanzada ese mismo año; ambas son representantes de la joven en el umbral de la madurez sexual.

A pesar de su recepción inicial, *Sleeping Beauty* logró consolidarse con el tiempo como una obra maestra de la animación. El diseño visual, liderado por Eyvind Earle, fue ampliamente reconocido por su sofisticación y singularidad. Este enfoque audaz influyó profundamente en generaciones posteriores de animadores, estableciendo un nuevo estándar en la dirección artística del cine animado y asegurando el lugar de *Sleeping Beauty* como un referente en la historia del cine.

2. CRÍTICAS AL RELATO DE DISNEY COMO HEREDERO DEL CUENTO

A pesar de su éxito, las películas de Disney han sido objeto de críticas desde diversas perspectivas: la simplificación de sus narrativas, la supuesta eliminación de la violencia, su carácter casi religioso o mitológico, y la perpetuación de estructuras de poder.

En *La evolución del cine* (2007), Janet Harbord sostiene que Disney funciona como un mecanismo que simplifica y mitifica el pasado, eliminando la memoria de los conflictos surgidos en el siglo XX. Según ella, «Disney es una forma de borrar la memoria, una amnesia ante un siglo XX conflictivo y violento[10]» (Harbord, 2007, como se cita en Pallant, 2011: 68).

Rodríguez Almodóvar coincide en que las versiones de Disney tienden a mutilar y banalizar los cuentos tradicionales, eludiendo en muchos casos la representación de la violencia que contienen los cuentos originales:

> [...] *el ogro es perdonado, el lobo ha dejado de utilizar el trasero para derribar las casas de los cochinitos, y el pastor ya no rinde la dignidad de la princesa hasta casarse con ella o despreciarla finalmente* (Rodríguez Almodóvar, 1989: 6).

Sin embargo, lejos de lo propuesto por estos autores, consideramos que la violencia no está ausente en Disney, especialmente en su periodo clásico, sino que se presenta y se simboliza, funcionando como un motor narrativo esencial. Escenas como amenazas de muerte, asesinatos, envenenamientos, ahorcamientos o humillaciones están presentes en numerosos filmes, subrayando la violencia estructural presente en estos relatos.

Por otro lado, algunos críticos argumentan que Disney refuerza los mecanismos de poder a través de figuras como reyes y princesas, transmitiendo un

[10] Texto original: «Disney is a form of memory-wiping, an amnesia in the face of a conflicted and violent twentieth century, and a refusal of other experiences of the present».

mensaje ideológico que justifica la reinstauración de estas jerarquías. Zipes, por ejemplo, ve en estas narrativas un enfoque rancio que perpetúa lo que él considera valores autoritarios:

> *Desde una perspectiva ideológica, la película es un desastre, ya que [...] repite el mensaje totalitario que casi todas las películas de Disney han transmitido desde sus inicios: el papel de los campesinos o de la gente común es ayudar a reinstaurar a reyes, emperadores, reinas, princesas y otras celebridades para que puedan gobernar con mayor gracia. Pero gobernar, deben y deberían. Este es un mensaje obsoleto y un enfoque rancio de los cuentos de hadas [...]* (Zipes, 2010: 80).

Zipes expone una crítica basada en consideraciones ideológicas, lo que, según nuestra perspectiva, le impide captar lo esencial del asunto. Estas figuras deberían interpretarse como metáforas de las figuras parentales o del propio niño.

En esta línea, Gabler (2006) sostiene que las mejores animaciones de Disney se centran en el proceso de subjetivación infantil, donde la superación de obstáculos permite al niño reclamar su lugar en el mundo:

> *Las mejores animaciones de Disney —Snow White and the Seven Dwarfs (1937), Pinocchio (1940), Bambi (1942), Dumbo (1941)— eran expresiones arquetípicas de esta idea. En gran medida, trataban sobre el proceso de un niño reclamando su lugar en el mundo, superando obstáculos para convertirse en lo que quisiera ser.*

Como mencionamos anteriormente, el cine estadounidense producido entre los años 30 y 40 se consolidó como un bastión donde la mitología se mantenía viva, un rasgo que podemos extender a los relatos clásicos de Disney. Sin embargo, diversos autores han perpetuado la sospecha hacia la industria norteamericana, percibida como una maquinaria de valores idealistas que, aunque esperanzadores, se consideran perjudiciales al estar fundamentados en la ley, el deseo y el bien.

> *Obviamente, el trabajo de Disney tenía un atractivo universal, pero en Estados Unidos, donde existe una creencia casi religiosa en las posibilidades, su impulso hacia la realización de deseos resonaba especialmente. Tanto en la imaginación de Disney como en la estadounidense, se creía que uno podía imponer su voluntad sobre el mundo; que, mediante su propio poder, o más precisamente mediante el poder de su bondad innata,*

> *podía alcanzar el éxito. De hecho, en una formulación típicamente estadounidense, no importaba nada más que la bondad y la voluntad*[11] (Gabler, 2006).

Al mismo tiempo, Gabler percibe el contenido mitológico o religioso que imprime Disney en sus films, «una variante moderna [...] de una ciudad brillante sobre una colina»:

> *De manera similar, tanto en la imaginación de Disney como en la estadounidense, la perfección se veía como una meta alcanzable. En un mundo a menudo confuso, peligroso e incluso trágico, un mundo que parecía más allá del control de cualquier individuo, Disney y Estados Unidos prometían no solo dominio, sino también mejora. Disneylandia era simplemente una variante moderna del antiguo ideal puritano de una ciudad brillante sobre una colina (City on a Hill), al igual que los robots Audio-Animatronic de Disney eran una variante del sueño americano de reinventarse a sí mismo*[12] (Gabler, 2006).

En este sentido, aunque parece criticarlo, Gabler reconoce que el relato de Disney tiene la capacidad de ofrecer a los individuos una herramienta para enfrentar las inevitables dificultades de un mundo "confuso, peligroso e incluso trágico", proporcionando un refugio simbólico frente a la incertidumbre y la adversidad.

2.1. La crítica de Jack Zipes al relato de Disney

Uno de los académicos más influyentes en el estudio de los cuentos y el folclore durante la segunda mitad del siglo XX es Jack Zipes, profesor emérito de la Universidad de Minnesota. Con una prolífica trayectoria dedicada al análisis de la adaptación de los cuentos al cine, y un enfoque particular en el legado de los Hermanos Grimm, Zipes aborda estas cuestiones en su obra *When Dreams Came*

[11] Cita original: «*Obviously Disney's work had universal appeal, but in America, with its almost religious belief in possibilities, his urge to wish fulfillment was especially resonant. In both Disney's imagination and the American imagination, one could assert one's will on the world; one could, through one's own power, or more accurately through the power of one's innate goodness, achieve success. Indeed, in a typically American formulation, nothing but goodness and will mattered*».

[12] Cita original: «*Similarly, in both Disney's imagination and the American imagination perfection was seen as an attainable goal. In a world that was often confusing, dangerous, and even tragic, a world that seemed beyond any individual's control, Disney and America both promised not only dominance but also improvement. Disneyland was just a modern variant on the old Puritan ideal of a shining City on a Hill, as Disney's Audio- Animatronic robots were just a variant on the American dream of making oneself anew*».

True: Classical Fairy Tales and Their Tradition (2007). En este libro, el autor plantea que:

> *[...] nuestro concepto contemporáneo e imagen de los cuentos de hadas han sido moldeados y estandarizados por Disney de manera tan eficiente a través de los mecanismos de la industria cultural que nuestras nociones de felicidad y utopía están, y continúan estando, filtradas a través del lente de Disney, incluso si este es miope. Parece que la miopía ha llegado a dominar tanto la realidad como la utopía, gracias a la "Disneyficación", o que estamos condicionados a ver la realidad y los cuentos de hadas a través de un lente pseudo-utópico y miope* (Zipes, 2007: 219).

La reflexión de Zipes sobre la influencia de Disney en los *cuentos de hadas* presenta una crítica que parece adolecer de varios problemas lógicos y conceptuales. En primer lugar, la afirmación de que las películas moldean los cuentos para adaptarse a la técnica cinematográfica no parece un hecho que, desde la perspectiva en la que lo hace, pueda ser objeto de crítica. Resulta obvio que cada medio requiere ajustes específicos, y el cine, con su propio lenguaje, no es la excepción. Sin embargo, adaptar un cuento al medio cinematográfico no implica necesariamente una pérdida de valor, sino más bien una transformación necesaria.

En cuanto a la crítica sobre la estandarización[13], resulta llamativo que se acuse a Disney de normalizar los relatos, dado que los cuentos maravillosos ya poseen una estructura canónica que se repite. Como demostró Propp en su *Morfología del cuento*, estos relatos repiten una serie de funciones narrativas con variaciones mínimas. Criticar a Disney por mantener estas estructuras parece ignorar el rasgo fundamental del cuento, reduciendo la crítica a un ataque contra la naturaleza misma del cuento.

Además, Zipes considera *problemático* que los relatos de Disney sean eficientes. La crítica parece tramposa, pues, si los relatos Disney presentaran

[13] «No importa cuánto hayan intentado los artistas y animadores de Disney, incluso cuando han tratado de burlarse de sí mismos con la lamentable Enchanted en 2007, siguen produciendo el mismo tipo de cuento de hadas. Básicamente, se han reducido a vender una marca y a mantener un gusto cultural masivo por un tipo particular de película de cuentos de hadas. Razón de más para que consideremos algunos otros ejemplos de largometrajes animados de cuentos de hadas» (Zipes, 2010: 203).

nociones de *felicidad* y *utopía* —a las que el autor se refiere— que no fueran, según su punto de vista, *miopes*, ¿entonces esa eficacia alcanzaría un valor positivo?

Los relatos de Disney a los que Zipes critica más duramente son aquellos que podemos ligar al periodo clásico de Disney, y que, como venimos mostrando, funcionan como esa última mitología que sigue el esquema del relato simbólico. ¿No deberían entonces considerarse ese conjunto de relatos como positivos? Son, al fin y al cabo, relatos capaces de dar un sentido a la experiencia humana; o, como dice el mismo Zipes, esos relatos que permiten poner una lente —*miope* según él— con la cual hacer frente a ese *mundo real*, configurando una red de significantes a la que podemos llamar *realidad*.

Por otro lado, la argumentación de Zipes se vuelve confusa debido al uso impreciso de términos clave como *felicidad*, *utopía* y *realidad*, los cuales no define con claridad. Por ejemplo, en ciertos momentos, *felicidad* parece ser sinónimo de *realidad*, pero luego se presenta en oposición a *utopía*. Por su parte, *utopía* es descrita como algo negativo, en contraste con su concepción habitual como un ideal deseable. Finalmente, *realidad* se emplea de forma ambigua, llegando incluso a equipararse con los cuentos de hadas. Esta falta de rigor conceptual compromete la consistencia y solidez de su crítica.

Zipes señala que Disney filtra los relatos a través de su propia perspectiva, forzando al espectador a ver la realidad mediante una *lente pseudo-utópica y miope*. Sin embargo, esta crítica parece ignorar que todo artista trabaja desde una óptica particular; de hecho, podríamos afirmar que cada obra refleja una interpretación subjetiva e interesada, ya que, según nuestra perspectiva, son los fines inconscientes del creador los que moldean la visión que imprime en su trabajo. Toda narración es, en esencia, un relato subjetivo, y esto no es exclusivo de Disney. La objeción de Zipes sobre los aspectos problemáticos de esa lente parece responder más a planteamientos ideológicos —como él mismo confiesa— que a un

análisis riguroso de los posibles beneficios que los relatos simbólicos pueden ofrecer.

De forma que, aunque Zipes plantea cuestiones relevantes sobre la influencia de Disney, su crítica se apoya en nociones confusas y presupuestos ideológicos. Acusar a Disney de transformar los relatos sin someterlos a un examen detenido capaz de demostrar que varía las estructuras fundamentales del mismo, supone un alejamiento del material original que no ayuda a pensar la evolución del cuento maravilloso y su adaptación al género cinematográfico.

En *The Enchanted Screen: The Unknown History of Fairytale Films* (2010) Zipes expone una caracterización de las películas animadas de Disney basadas en *cuentos de hadas*:

> *Todas las principales películas de cuentos de hadas animadas de Disney*[14] *[...] siguen principios convencionales de organización técnica y estética para celebrar relaciones estereotipadas de género y poder y fomentar una visión del mundo basada en la armonía. Las imágenes, palabras, música y movimientos conducen a un espectáculo totalizador que, en esencia, glorifica cómo la tecnología puede ser utilizada para estetizar las relaciones sociales y políticas de acuerdo con el modo de producción dominante y los grupos gobernantes que entretienen a un público mediante la diversión y se entretienen a sí mismos con un monólogo de autoelogio. Prácticamente no hay diferencia en la visión "utópica" transmitida por estas películas, que celebra el modo de producción estandarizado en los estudios Disney, su racionalización, jerarquía y propósito. Lo interesante es que el esquema narrativo de las películas de Disney corresponde a su modo de producción para el cine* (Zipes, 2010: 66)[15].

---

[14] Menciona: *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937), *Pinocchio* (1940), *Cinderella* (1950), *Alice in Wonderland* (1951), *Peter Pan* (1953), *Sleeping Beauty* (1959), *The Sword in the Stone* (1963), *The Little Mermaid* (1989), *Beauty and the Beast* (1991), *Aladdin* (1992), *Mulan* (1998), *The Emperor's New Groove* (2000), *Enchanted* (2007), *The Princess and the Frog* (2009).

[15] La cita es una traducción propia. Dado que trabajaremos de forma intensiva con ésta, copiamos a continuación el texto original: «All the major, animated feature-length Disney fairy-tale films —*Snow White and the Seven Dwarfs* (1937), *Pinocchio* (1940), *Cinderella* (1950), *Alice in Wonderland* (1951), *Peter Pan* (1953), *Sleeping Beauty* (1959), *The Sword in the Stone* (1963), *The Little Mermaid* (1989), *Beauty and the Beast* (1991), *Aladdin* (1992), *Mulan* (1998), *The Emperor's New Groove* (2000), *Enchanted* (2007), *The Princess and the Frog* (2009)— follow conventional principles of technical and aesthetic organization to celebrate stereotypical gender and power relations and to foster a world view of harmony. The images, words, music, and movement lead to a totalizing spectacle that basically glorifies how technology can be used to aestheticize social and political relations according to the dominant mode of production and ruling groups that entertain a public spectatorship through diversion and are entertained themselves by a monologue of self-praise. There is virtually no

Encontramos en Zipes también la idea de que las versiones cinematográficas que Disney hace simplifican y banalizan los relatos originales. Según Zipes, las películas clásicas de Disney transforman los cuentos en narrativas planas que eliminan complejidades simbólicas[16] que refuerzan estereotipos de género y poder. Para Zipes, esta reducción responde a una intención de alinearse con los valores del sistema de producción dominante, en lugar de preservar el carácter crítico de los relatos originales.

La supuesta falta de profundidad o aparente sencillez de las narrativas hollywoodienses clásicas —entre las que se encuentran películas de Disney como *Sleeping Beauty*— que menciona Zipes, responde a un juicio apresurado, pues lejos de ser *simples* o *vacías* consideramos que estas películas, como venimos diciendo incansablemente, funcionan como el *último conjunto mitológico* destinado a construir horizontes de sentido para los espectadores. Los relatos clásicos de Disney responden a la forma del relato mítico: son aquellos textos que, frente al vaciamiento del sentido —propio de los films a partir de los años sesenta—, ofrecen, como dice Jesús González Requena (2006) a propósito del cine clásico:

> *[...] valores fundantes [...] y por eso mismo, trascendentales en un sentido literal; pues trascienden el ámbito del placer inmediato para localizar, a través de los actos de sus héroes, los sacrificios necesarios que hacen posible la pervivencia de su civilización* (2).

difference in the "utopian" vision conveyed by these films that celebrates the actual standardized mode of production in the Disney Studios, its rationalization, hierarchy, and purpose. What is interesting is that the scheme of the Disney filmic narrative corresponds to its mode of production for the cinema» (Zipes, 2010: 66).

[16] Para Zipes, el problema no es sólo el supuesto ocultamiento del nombre de sus autores, sino la simplificación de la trama del cuento, que pasa de ser «sobre una relación amorosa inusualmente compleja que [...] ha involucrado violación, adulterio, amor ilícito, celos y matricidio» a «una banal historia de amor adolescente en la que un príncipe estereotípico y bondadoso, montado en un caballo blanco, rescata a una pura princesa rubia que espera su bendito beso mientras yace plana sobre su espalda» (Zipes, 2010: 200). Cita original: «*It flattens the literary tradition and transforms a classical fairy-tale about an unusually complex love affair that in the course of a few centuries has involved rape, adultery, illicit love, jealousy and matricide into a banal adolescent love story in which a stereotypical nice-guy prince on a white horse rescues a pure blonde princess who awaits his blessed kiss while lying flat on her back*».

Alejado de lo propuesto por Zipes, González Requena subraya la importancia de estos relatos *fundantes*; textos mediante los cuales los sujetos «materializan, trazan, en el caos de lo real, los surcos que hacen posible la construcción de la subjetividad» (González Requena, 2006: 3). Si estas películas de Disney se han constituido como grandes obras de arte, en parte como herederos del cuento maravilloso, éstas deben ser entonces unos textos a los que conviene estudiar detenidamente, evitando la crítica basada en prejuicios que desatienden la especificidad de cada texto.

Aunque la crítica de Zipes apunta a que Disney refuerza *estereotipos de género*, pensamos que su argumentación está sustentada en la confusión entre las nociones de *estereotipos de género* y *posición simbólica*. El autor califica a las figuras del héroe y la heroína de Disney como representaciones negativas por corresponderse, respectivamente, a la masculinidad y la feminidad canónicas. Pero no sólo eso, sino que también critica la posición activa del príncipe y la posición pasiva que adopta, en determinado momento, la heroína. De forma que Zipes utiliza *estereotipo* para referirse a esas dos posiciones complementarias que el relato de Disney dibuja de forma netamente diferenciada: la masculina y la femenina. Juzga la posición femenina de forma negativa y al mismo tiempo descalifica a las heroínas, acusándolas de ser rubias y pasivas[17,18] como si eso tuviera un valor negativo. Y, al mismo tiempo, critica también el hecho de que el príncipe sea activo y bondadoso, así como que rescate a la princesa.

La argumentación de Zipes continúa señalando que las narrativas de Disney son moldeadas por un sistema de producción industrial que estandariza las

[17] En su libro, Zipes sólo utilizará la palabra feminidad —*femininity*— una sola vez y femenina —*femenine*— cinco; al contrario, emplea pasividad —*passivity*— o pasiva —*passive*— un total de una y once veces. Ello nos hace pensar un menoscabo de la feminidad.

[18] Zipes (2010) opone características positivas asociadas al héroe «Though somewhat of a simplification, most of the heroes are cunning, fortunate, adventurous, handsome, and daring» (57) a las presuntamente negativas asociadas a la heroína: «the heroines are beautiful, passive, obedient, industrious, and self-sacrificial» (57).

historias según los valores dominantes[19]. Sin embargo, siguiendo a González Requena (2006), la reducción del cine clásico a una mera *maquinaria industrial*, desdibuja el hecho de que el verdadero dispositivo que moviliza el relato es el de la maquinaria simbólica, aquella «que permite la conversión de la pulsión de los individuos —esa energía violenta y potencialmente destructiva que nos habita— en deseo» (3). El modo de producción dominante al que se refiere Zipes, sería justamente el que en los años sesenta trató de deconstruir esos relatos míticos que no pudieran traducirse como «parámetro de valor» para el *capitalismo moderno*: «el valor de cambio» económico (González Requena 2006: 2).

Sin embargo, Walt Disney Productions[20], cuyo estudio central se encontraba en Burbank, California, y que era responsable de la producción de las películas —al menos hasta *Sleeping Beauty*—, no se organizó exclusivamente como una maquinaria orientada a satisfacer los intereses capitalistas o de las élites dominantes. Por el contrario, en su origen, su estructura y producción se articuló en torno a un eje simbólico que trascendía el mero objetivo comercial. Su apuesta se centró en construir versiones cinematográficas de cuentos maravillosos, cargadas de simbolismo y orientadas a reforzar los valores de la cultura occidental, en lugar de deconstruirlos o reconstruirlos, como sucedió en etapas posteriores. Prueba de ello es el *descalabro* financiero que supuso la ambiciosa producción de *Sleeping Beauty*, lo que no impidió que Disney completara su proyecto, demostrando que su interés en hacer relatos iba más allá de la rentabilidad inmediata:

[19] «cómo la tecnología puede ser utilizada para estetizar las relaciones sociales y políticas de acuerdo con el modo de producción dominante» (Zipes, 2010: 66).

[20] La empresa raíz en 1959 era Walt Disney Productions, fundada en 1923 como Disney Brothers Studio por Walt y Roy Disney. Para entonces, había evolucionado hacia una estructura multifacética que incluía el estudio de animación como su núcleo principal, complementado con divisiones como Buena Vista Distribution (distribución de películas), Disneyland (parque temático), y áreas dedicadas a la televisión y el merchandising, consolidándose como una de las compañías de entretenimiento más innovadoras y diversificadas de la época.

Sleeping Beauty continuó en producción [...] y su costo ascendió a una cifra alarmante de 6.000.000 de dólares. "Me quedé como atrapado", admitió Walt más tarde. "Había pasado el punto de no retorno y tenía que seguir adelante con ella". Sleeping Beauty perdió dinero en su primer lanzamiento.

Walt Disney Productions, que había obtenido una ganancia récord de 3.400.000 dólares en el año fiscal de 1958-59, sufrió una pérdida de 1.300.000 dólares el año siguiente, en gran parte debido al costo de Sleeping Beauty. Fue la primera vez en una década que la compañía perdió dinero.

Habíamos terminado Sleeping Beauty, y Walt estaba realmente molesto porque no estaba generando muchas ganancias [...] Fue terriblemente cara, muy difícil de hacer [...] (Peri, 2008: 214).

De forma que, aunque «Walt estaba realmente molesto porque no estaba generando muchas ganancias», se quedó *atrapado*[21] en su película. A partir de los hechos, podemos decir que el valor simbólico de la película, sentimental si se prefiere, superó su valor de cambio: los ingresos que, inicialmente, no dejó la película.

Tabla 1. Coste de Producción y recaudación estimada de películas de la compañía en esos años. Fuente: Box Office Mojo.

Película	Año de estreno	Coste de producción	Recaudación en el estreno doméstico
Snow White and the Seven Dwarfs	1937	$1,488,000	$184,925,486
Pinocchio	1940	$2,289,247	$84,254,167
Fantasia	1940	$2,280,000	$76,408,097
Dumbo	1941	$950,000	$114,766,989
Bambi	1942	$858,000	$102,247,150
Cinderella	1950	$2,900,000	$93,141,149
Alice in Wonderland	1951	$3,000,000	$100,631,794
Peter Pan	1953	$4,000,000	$87,404,651
Sleeping Beauty	1959	$6,000,000	$51,600,000

[21] Existe una profunda conexión entre *Sleeping Beauty* y el propio Walt Disney, quien, en los años previos al estreno de la película, estuvo completamente inmerso en la creación de su primer parque temático: Disneyland, inaugurado en 1955. El parque tuvo como pieza central el castillo de la Bella Durmiente, que no solo sirvió para publicitar la película y el parque, sino que, con el tiempo, se convirtió en el símbolo de la compañía Disney.

Cabe mencionar que si la película no recuperó su inversión no podemos aducir que ello fuera únicamente por falta de interés en el público —que Zipes cifra en muy alto[22]—, sino por su elevadísimo coste de producción.

En la compleja y alambicada argumentación que presentamos a continuación, Zipes propone una serie de conclusiones variadas y, en algunos casos, apresuradas, que resulta necesario desglosar y analizar detalladamente para permitir su adecuada discusión.

> *Las imágenes, palabras, música y movimientos conducen a un espectáculo totalizador que, en esencia, glorifica cómo la tecnología puede ser utilizada para estetizar las relaciones sociales y políticas de acuerdo con el modo de producción dominante y los grupos gobernantes que entretienen a un público mediante la diversión y se entretienen a sí mismos con un monólogo de autoelogio* (Zipes, 2010: 66)

Cuando Zipes (2010) dice que «las imágenes, palabras, música y movimientos conducen a un espectáculo totalizador» parece referirse a que el relato de Disney es un *espectáculo* que trata de integrar esas partes dispares que lo constituyen —imágenes, palabras, música y movimientos— en una representación integrada. ¿No está diciendo Zipes que el relato construye *algo* donde previamente no lo había? Que a partir de la integración de las imágenes, las palabras y la música, el film es capaz de construir, elaborar, simbolizar una representación donde antes no la había y construir así un sentido. Parece que más bien Zipes utilizara ese adjetivo —totalizante—, como sinónimo de uno mucho más negativo: totalitario.

Zipes se refiere al relato clásico de Disney como espectáculo. Sin embargo, no pensamos que ésta sea la palabra más adecuada para referirse al film clásico de Disney. Más bien, parece que Zipes estuviera hablando de ese otro espectáculo que, en los años sesenta del siglo pasado, alcanzó los hogares de los ciudadanos

[22] Zipes dice de la película que «su interpretación [del cuento de los Hermanos Grimm] es tan insípida, rígida y estúpida que uno se pregunta cómo la película pudo tener tanto éxito cuando se estrenó en 1959» (Zipes, 2010: 200). Descalificando el gusto de los espectadores, y lo que de valor allí encontraron, Zipes se desentiende del éxito que tuvo la película. ¿Quizás hubiera preferido una película más acorde a su ideología *progresista* y *reformista*? Cita original: «*But their rendition is so stale, stiff, and stupid that one must wonder why the film was such a success when it premiered in 1959*».

americanos y de buena parte del mundo: el *espectáculo televisivo* —según lo llama González Requena—. Aquel que, como hemos podido comprobar después, desplazó parcialmente al cine.

De forma que, en el lado opuesto de ese espectáculo *totalizador* —descrito por Zipes— de la deconstrucción, encontraríamos, más bien, el relato *integrador* del film clásico de Disney. Sin embargo, como constató hace ya casi dos décadas González Requena, ya no estaríamos ni ahí, pues el ciclo de la deconstrucción ya habría terminado:

> *[...] si algo emerge de mil maneras en los síntomas del malestar contemporáneo es la evidencia de que ya no queda nada por deconstruir, en la misma medida en que ningún universo simbólico permanece en pie. Nada lo demuestra, por lo demás, tan expresivamente como la hegemonía de ese que se ha convertido en el texto por antonomasia de la posmodernidad: el espectáculo televisivo* (2006: 3).

Y, acaso, quizás ese ciclo constructivista también ha finalizado en el nuevo Disney (González Requena, 2024: 38).

Así, hemos comprobado hasta qué punto Zipes, como lo hacen tantos otros tantos académicos e intelectuales, adopta una postura de sospecha hacia el relato, reproduciendo en su trabajo dos tópicos que han recaído sobre el cine clásico: «El primero de ellos estriba en su carácter comercial, tanto por lo que se refiere al modo industrial de su producción como al éxito popular de sus productos» (González Requena: 2006: 475).

El «modo de producción dominante» al que se refiere Zipes (2010) alude a una *estructura de poder* que, supuestamente, privilegia los intereses de los «grupos gobernantes» por encima del éxito genuino que ciertas películas pudieran alcanzar entre el público. Con esta afirmación, Zipes sugiere que las producciones no responden únicamente a las demandas culturales o artísticas de la audiencia, sino que están diseñadas para reforzar y perpetuar dinámicas de control ideológico y social, propias del sistema capitalista moderno.

Zipes pasa por alto que las filias y fobias que una película pueda suscitar no se explican exclusivamente por el sistema económico en el que se produce, sino por la respuesta emocional que ésta genera en los espectadores. De este modo, aunque ciertas películas puedan, como afirma Zipes, perpetuar «estereotipos de género», los públicos —incluso aquellos que se identifican con ideologías críticas hacia dichas representaciones— siguen disfrutándolas muchas veces, de manera *inconfesable*. Esto evidencia que la experiencia estética y emocional trasciende la ideología, afectando al espectador a nivel inconsciente.

Zipes continúa señalando que Disney utiliza *la tecnología* para manipular la percepción del espectador, a lo que llama *estetizar* las relaciones sociales y políticas.

> [Disney] *glorifica cómo la tecnología puede ser utilizada para estetizar las relaciones sociales y políticas de acuerdo con el modo de producción dominante y los grupos gobernantes* (Zipes, 2010: 66).

Esta crítica recuerda al segundo prejuicio recogido por González Requena (2006: 480), esta vez de índole ideológica, según el cual el cine clásico americano es percibido «como una factoría de relatos dedicados a la sistemática e interesada mistificación de la realidad al servicio de determinados intereses ideológicos».

Sin embargo, nada tan opuesto al relato como el discurso científico fundamentado en la *glorificación de la tecnología* a la que apunta Zipes. Discurso científico-tecnológico que pretendía «alumbrar una nueva sociedad [...] afirmada sobre la evidencia de los hechos objetivos» (González Requena, 2006: 2) y despojada de mitos. Paradójicamente, estos mitos eran, y siguen siendo, profundamente anhelados por muchos espectadores. Al contrario de lo propuesto por Zipes, el estudio Disney, al menos durante el tiempo en el que Walt Disney estuvo directamente involucrado, se aseguró de que estos relatos simbólicos y fundantes permanecieran vigentes en la sociedad americana, ofreciendo un refugio narrativo frente a la desmitologización imperante.

A través de la diversión y el entretenimiento, según Zipes las películas de Disney están sujetas a un proceso de racionalización, cuyo propósito es *maquillar* sus contenidos para transmitir una visión política dominante, asociada al capitalismo y a los intereses de los grupos gobernantes. Sin embargo, esta interpretación parece pasar por alto el núcleo esencial de los relatos de Disney. Más allá de cualquier sesgo ideológico, los cuentos maravillosos —y su representación en las películas clásicas de Disney— destacan por privilegiar la individualidad de la persona como un valor principal para la sociedad. En este sentido, podemos decir que el relato no opera como una herramienta para perpetuar un orden político y desdibujar la individualidad del sujeto, sino más bien como todo lo contrario: son una celebración de la vida humana «como ser real irrepetible, irreductible a toda identidad colectiva de referencia» (González Requena, 2024: 44).

3. TRABAJOS SOBRE *SLEEPING BEAUTY*

3.1. Crítica Literaria

En 1999, Carolina Fernández Rodríguez publica su tesis doctoral[23] (1998) en forma de libro bajo el título *La Bella Durmiente a través de la historia*, una investigación que, en su primera parte, realiza un extenso recorrido por versiones literarias y mitológicas relacionadas con el tema de *La bella durmiente*. Este trabajo se presenta en clave de crítica feminista que, según la autora, busca evidenciar los mecanismos a través de los cuales las narrativas tradicionales han perpetuado arquetipos patriarcales sobre la feminidad y el poder (Fernández Rodríguez, 1999: 12). Su investigación se guía por la ideología expresada en los textos de autoras como Hélène Cixous y Cristina Bacchilega, centrándose en los procesos de reinscripción y en lo que denomina «la resistencia contra el logocentrismo y el falocentrismo» (Fernández Rodríguez, 1999: 11).

A pesar de que el enfoque de Fernández Rodríguez, basado en «la urgencia patente en el discurso feminista de llevar a cabo su deconstrucción» (Fernández Rodríguez, 1999: 12), no coincide con nuestra perspectiva, reconocemos el valor de su detallado recorrido por los textos relacionados con *La bella durmiente*. Nos interesa particularmente la primera fase de su investigación, en la que se lleva a cabo una recopilación y análisis de textos que abordan este tema desde sus orígenes.

No hemos considerado las obras que, según Fernández Rodríguez, toman como intertexto el cuento de *La bella durmiente* y que la autora agrupa bajo el término «reescrituras». En cambio, centramos nuestra atención en las que llama «Versiones tradicionales», es decir, aquellos textos que los folcloristas han identificado como fuentes literarias de *La bella durmiente*. En este grupo la autora

[23] Fernández Rodríguez, C. (1998). Las reescrituras contemporáneas en inglés y castellano del cuento de "La Bella Durmiente" [Tesis doctoral, Universidad de Oviedo].

incluye las primeras versiones literarias del cuento, escritas en el período medieval por autores anónimos, así como varios relatos que, aunque no son versiones directas de *La bella durmiente*, guardan un parentesco significativo. También incluye las tres versiones clásicas del cuento: la de Basile, compuesta a comienzos del siglo XVII; la de Perrault, a finales del mismo siglo; y la de los Hermanos Grimm, cuya primera versión fue publicada en 1812.

Coincidimos con Fernández Rodríguez (1999), cuando señala que su «taxonomía tiene como mérito el poner un cierto orden en ese ingente corpus de reescrituras y facilitar el descubrimiento de las conexiones que se establecen entre unos textos y otros» (15).

Aunque hemos revisado con atención la tercera fase de su trabajo, dedicada al análisis de las obras recopiladas y clasificadas, hemos decidido no incluirla en este estudio. Nuestro interés se limita a la recopilación y sistematización que realiza en torno a las versiones tradicionales del cuento y sus fuentes.

3.2. Análisis fílmico de orientación psicoanalítica

A pesar del considerable número de publicaciones sobre *La bella durmiente*, los análisis de orientación psicoanalítica son escasos. Cuando los hay, suelen estar limitados al formar parte de compendios de análisis sobre otros cuentos. Un ejemplo de ello es el caso de Bruno Bettelheim, quien analiza *La bella durmiente* en su famoso libro *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* (1976). Aunque esta obra ha gozado de una amplia distribución a nivel mundial, en el caso específico de *La Bella durmiente* su análisis resulta sucinto y, en muchos casos, apresurado, ofreciendo una lectura superficial que deja importantes vacíos en cuestiones clave para una comprensión integral del relato.

Existen, sin embargo, algunos autores que, aunque no profundizan en el análisis del film *Sleeping Beauty*, abordan relatos complementarios que nos han

servido para profundizar en el ámbito del análisis textual de los cuentos. Por ejemplo, *Maleficent* (Sanz Díez, 2016; De la Cuadra y Bonerba, 2015), *Hable con ella* (Casanova Varela, 2015), *Blancanieves* (Castrillón, 2016) o *Inanna* (Ortiz de Zárate, 2022). Los trabajos de estos autores nos han permitido explorar las resonancias simbólicas y narrativas de *Sleeping Beauty* a través del estudio de textos emparentados.

Uno de los trabajos que más nos ha ayudado, es el de Gutiérrez Sánchez (1993); si bien no aborda el estudio de la Bella durmiente en ninguna de sus versiones, su análisis sobre distintas versiones de *La niña sin brazos* ha sido clave para comprender la representación de lo femenino en *Sleeping Beauty*.

3.3. Tesis doctorales españolas

El análisis de las películas de Disney ha sido abordado desde distintos ámbitos: la crítica literaria, la teoría de la adaptación, los estudios de género, la narratología o la pedagogía. Las tesis revisadas[24] ofrecen una visión amplia sobre cómo el cine de Disney —y en concreto *Sleeping Beauty*— ha construido una determinada imagen de lo femenino en sus públicos a lo largo de la historia.

Sin embargo, pese al valor de las tesis reseñadas, su enfoque generalista dificulta que profundicen en aspectos específicos de cada película. Ninguna de ellas aborda el film del modo y con la profundidad que el análisis textual que aquí proponemos requiere. Lo hacen sin plantear un análisis individual de cada texto y cada una de sus dimensiones, obviando muchas veces su función simbólica positiva para la construcción subjetiva de los sujetos.

Parten, en ocasiones, de planteamientos cerrados, a partir de los cuales proyectan una ideología determinada sobre los textos, sin tener en cuenta aspectos

[24] Hemos realizado una búsqueda en la base de datos TESEO utilizando los términos Disney, bella durmiente y Sleeping Beauty como criterios en el campo del título. La búsqueda de los mismos términos en el resumen no arroja ninguna tesis que sea útil para nuestros propósitos.

inconscientes que, pensamos, son indispensables para comprender el fenómeno del cuento maravilloso y sus adaptaciones.

El primer grupo de tesis revisadas aborda el análisis de las películas de Disney desde una perspectiva de género, examinando cómo estas obras reflejan y moldean las representaciones y roles de las mujeres y los hombres. Los análisis que plantean están basados en metodologías mixtas, e incluyen un repaso amplio de la filmografía de Disney.

En primer lugar, Vicens Poveda (2018) investiga la evolución de las protagonistas femeninas en la franquicia Princesas Disney, analizando su transición desde roles estereotipados hacia personajes más complejos y modernos. Utilizando el modelo narrativo de Vogler, esta tesis explora si las heroínas de Disney han logrado superar los patrones tradicionales de género, no sólo en las narrativas cinematográficas, sino también en su mercantilización y proyección más allá de la pantalla.

Por otro lado, Kluger (2017) complementa este enfoque al analizar los *deseos cantados* en los clásicos de Disney, investigando cómo estos reflejan valores y roles de género. A través de un análisis lingüístico y paraverbal, la autora identifica patrones de actividad y pasividad en las canciones, observando cómo estos han evolucionado a lo largo del tiempo y cómo influyen en la percepción de los géneros.

Finalmente, Cantillo Valero (2015) se enfoca en cómo las películas de Disney perpetúan estereotipos sexistas que influyen en la construcción de la identidad de género. Su análisis destaca cómo estas representaciones afectan la socialización infantil y la construcción de roles adultos, considerando tanto los contextos tradicionales como los digitales.

El segundo grupo está formado por dos tesis que abordan la crítica de Disney desde la pedagogía; la tésis de Monleón (2020) examina cómo los personajes y

situaciones malvadas pueden reforzar o desafiar normas sociales y culturales, utilizando estas películas como herramientas para fomentar el pensamiento crítico en la educación infantil.

Mientras tanto, Porto (2014) se centra en el tratamiento de conflictos emocionales como la pérdida y el sufrimiento en las películas de Disney y Pixar. La tesis propone un estudio de campo a través de grupos de discusión con niños, y estudia cómo estos contenidos contribuyen a la educación emocional y la socialización en edades tempranas.

Las dos tesis que más nos interesan, son las de Sánchez Hernández (2010) y Benítez Rojas (2022), trabajos que sí se centran en la narrativa y estética de distintos films de Disney. Si bien el trabajo de Benítez (2022) representa un interesante abordaje del trabajo de Disney entre 1937 y 1942, no aborda producciones posteriores entre las cuales se encuentra *Sleeping Beauty*.

Sin embargo, la tesis de Sánchez Hernández (2010) es, para nuestros intereses, el proyecto doctoral más relevante y completo de los citados en este apartado. Su abordaje parte de un análisis de la tradición cultural en la que se inscribe la producción de los estudios Disney durante la vida de su creador, y aborda de forma sistemática las conexiones entre las versiones de los cuentos —así como con otros productos culturales— y la obra de Disney.

Uno de sus principales aportes es el análisis de la estructura narrativa y los patrones temáticos que los cuentos contenían antes de ser adaptados por Disney, prestando especial atención a las contribuciones que Walt Disney y su equipo realizaron al adaptar sus películas. Su enfoque, respetuoso y concienzudo, permite apreciar la obra de Disney como un crisol de elementos artísticos que abarcan la música, la pintura y la ilustración, la arquitectura o el cine. Asimismo, la tesis desarrolla los motivos que llevaron a Disney a seleccionar el cuento de hadas como *género seminal* de su producción y las estrategias empleadas para adaptarlo a su

medio cinematográfico. Este análisis incluye un estudio exhaustivo de los relatos míticos y sus manifestaciones literarias, mostrando cómo estas fuentes se reflejan en los cuentos y, en última instancia, en las producciones *disneyanas*.

Una de sus principales atractivos —teniendo cuenta nuestro interés— es que se centra en el análisis profundo de solo tres películas, lo que le permite abordar con detalle aspectos narratológicos específicos. Entre ellos, destacan los temas que articulan la historia, la trama y las funciones narrativas según el paradigma de Propp, así como la voz narrativa y el modo en que se desarrolla la narración. Además, examina el tratamiento del tiempo y el espacio, y analiza cómo estos elementos contribuyen a la construcción de los personajes. También dedica una sección a otros elementos de interés, como los símbolos y recursos artísticos presentes en la película. Por último, Sánchez Hernández (2010) identifica las operaciones de reescritura llevadas a cabo por Disney, definiendo el modelo de adaptación empleado y sus implicaciones narrativas y simbólicas.

3.4. Vacíos identificados en la Literatura

A pesar de su relevancia cultural y artística, *Sleeping Beauty* no ha recibido la atención académica que, pensamos, merece. A continuación, señalamos distintos vacíos identificados que justifican la pertinencia de nuestro trabajo:

Carencia de tesis específicas sobre *Sleeping Beauty* (1959)

A pesar de su relevancia como una de las producciones más icónicas de Disney, no se han identificado tesis académicas dedicadas exclusivamente al estudio de *Sleeping Beauty*.

Ausencia de análisis fílmicos sobre *Sleeping Beauty* (1959)

Una de las principales carencias identificadas en los estudios sobre *Sleeping Beauty* es la ausencia de análisis que aborden la película como un texto audiovisual,

atendiendo a sus dimensiones narrativas, simbólicas, plásticas e históricas. La mayoría de los trabajos revisados tratan la película de manera superficial, sin profundizar en el análisis del film.

Generalización en los estudios sobre Disney

Los estudios sobre Disney suelen abarcar un amplio número de películas y buscar generalizar sus conclusiones a toda la producción del estudio. Este enfoque tiende a ignorar la especificidad de cada película, dejando de lado un análisis detallado del texto en sí. Desde nuestra perspectiva, es preferible centrarse en el análisis de una obra concreta, explorando cómo funciona específicamente en sus dimensiones narrativas, visuales y simbólicas, en lugar de analizar y cuantificar aspectos generales que no contribuyen a comprender la función simbólica que estas películas tienen.

Ausencia de estudios sobre la función simbólica positiva

La literatura académica suele adoptar enfoques ideológicos que critican *Sleeping Beauty* por perpetuar estereotipos de género. Aunque estas perspectivas tienen valor, a menudo parten de la idea de que las representaciones de Disney deberían ajustarse a ciertos estándares, en lugar de preguntarse por qué han sido creadas de esa manera y qué factores explican su éxito y perdurabilidad. Este enfoque omite la función simbólica positiva de los cuentos maravillosos en la construcción subjetiva de los individuos, ignorando aspectos inconscientes esenciales para comprender su relevancia en la formación de la subjetividad de más de cuatro generaciones.

Referencias II

Baxter, J. (2014). Disney during World War II: How the Walt Disney studio contributed to victory in the war. Disney Book Group.

Benítez Rojas, R. V. (2022). *Análisis y estructura de las fuentes de inspiración, de los aspectos históricos-narrativos, productivos, artísticos, simbólicos y tecnológicos en la Edad de Oro de los largometrajes de Walt Disney Studios (1937-1942)* [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. Ministerio de Universidades. Recuperado de https://hdl.handle.net/20.500.14352/4002

Box Office Mojo (s.f.). *Sleeping Beauty*. Recuperado el 10 de diciembre de 2025 de https://www.boxofficemojo.com/title/tt0053285/

Cantillo Valero, C. (2015). *Imágenes infantiles que construyen identidades adultas. Los estereotipos sexistas de las princesas Disney desde una perspectiva de género. Efectos a través de las generaciones y en diferentes entornos: Digital y analógico* [Tesis doctoral, Universidad Nacional de Educación a Distancia]. Ministerio de Universidades. Recuperado de https://www.educacion.gob.es/teseo/mostrarRef.do?ref=1299702

Casanova Varela, B. (2015). *La Inmaculada Concepción en el cine de Almodóvar*. Ponencia presentada en el VII Congreso Internacional de Análisis Textual "Las Diosas", Madrid, España.

Castrillón Hermosa, J. L. (2015). *Blancanieves: Mujeres divinas, pequeños hombres. Actas del VII Congreso Internacional de Análisis Textual: Las Diosas*. Asociación Cultural Trama y Fondo.

Castrillón, J. L. (2016s.f.). *Blancanieves*. Trama y Fondo. ISSN 1137-4802(05_Castrillon).

De la Cuadra de Colmenares, E., y& Bonerba, G. (2015). Maléfica, una divinidad andrógina. *Actas del VII Congreso Internacional de Análisis Textual: Las Diosas*. Asociación Cultural Trama y Fondo.

Fernández Maximiano, R. (2023). *La doble audiencia en las películas de Disney. Análisis de la música y del paisaje sonoro de la Cinderella* [Tesis doctoral, Universitat Politècnica de València]. Ministerio de Universidades. Recuperado de http://hdl.handle.net/10251/202191

Fernández Rodríguez, C. (1998). *Las reescrituras contemporáneas en inglés y castellano del cuento de "La Bella Durmiente"* [Tesis doctoral, Universidad de Oviedo].

Fernández Rodríguez, C. (1999). *La Bella Durmiente a través de la historia*. Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones.

Furniss, M. (2014 [1998]). *Art in motion: Animation aesthetics* (Revised edition). John Libbey Publishing.

Gabler, Neal (2006). *Walt Disney: The Triumph of the American Imagination*. Knopf.

Ghez, D. (2018). *They Drew as They Pleased Vol. 4: The Hidden Art of Disney's Mid-Century Era*. Chronicle Books.

González Requena, J. (2002). *Los tres Reyes Magos: La eficacia simbólica*. Akal.

González Requena, J. (2009). *La eficacia simbólica*. Trama & Fondo, (26). Recuperado de https://gonzalezrequena.com/ González Requena, J. (2024). Del realismo socialista al realismo identitario: La huella estalinista del neoDisney. *Trama y Fondo*, (57), 23-44.

Gutiérrez Sánchez, G. B. (1993). *Estudio psicoanalítico de cuentos infantiles* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid.

Kluger, R. (2017). *Los sueños según el tío Walt: Un estudio psicosocial y lingüístico de los deseos cantados en los largometrajes animados "clásicos" de Disney desde la perspectiva de género* [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. Ministerio de Universidades. Recuperado de https://eprints.ucm.es/id/eprint/49527/

Kothenschulte, D. (2020). *Los Archivos de Walt Disney. Sus películas de animación 1921–1968* (40ª ed.). Taschen.

Levin, B. (2003). *The Pirates and the Mouse: Disney's War Against the Counterculture*. Fantagraphics Books.

Lorenzo Hernandez, M. C. (2006). El doble sentido de la imagen en la animación [Tesis doctoral, Universitat Politécnica de Valencia]. Dialnet.

Marling, K. A. (1999). Are Disney movies really the devil's work? *Culturefront, 8*(1), 25–28.

Mollet, T. L. (2020). *A cultural history of the Disney fairy tale: Once upon an American dream*. Palgrave Macmillan.

Monleón Oliva, V. (2020). *El malo de la película. Estudio de la maldad en la colección cinematográfica clásicos Disney desde una pedagogía crítica* [Tesis doctoral, Universitat de València]. Ministerio de Universidades. Recuperado de https://www.educacion.gob.es/teseo/mostrarRef.do?ref=1881219

Ortiz de Zárate, A. (2022). El descenso de Inanna. *Trama y Fondo*, El Viaje del Héroe (53), pp. 25-49.

Pallant, C. (2011). *Demystifying Disney: A history of Disney feature animation*. The Continuum International Publishing Group.

Peri, D. (2008). *Working with Walt: Interviews with Disney artists*. University Press of Mississippi(Don Peri - Working with...).

Porto Pedrosa, L. (2014). *Proceso de socialización y cine de animación de Disney y Pixar. Estudio del tratamiento y la recepción de los conflictos emocionales en la audiencia de 5 a 11 años* [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. Ministerio de Universidades. Recuperado de https://eprints.ucm.es/id/eprint/24693/

Salomon, C. (1994 [1989]). *Enchanted drawings: The history of animation*: Enchanted drawings. Wings Books.

Salomon, C. (2014). *Once Upon A Dream: From Perrault's Sleeping Beauty to Disney's Maleficent*. Disney Editions.

Sánchez Hernández, T. (2010). *Los cuentos de hadas según Walt Disney: Modelos narrativos, tradición literaria, préstamos sonoros e influencias visuales en la producción de películas del canon WDFA (1937-1967)* [Tesis doctoral, Universidad Pontificia de Salamanca]. Ministerio de Universidades. Recuperado de https://www.educacion.gob.es/teseo/mostrarRef.do?ref=899463

Sanz Díez, M. (2015). *La bella durmiente conoció a Maléfica*. *Actas del VII Congreso Internacional de Análisis Textual: Las Diosas*. Asociación Cultural Trama y Fondo.

Thomas, B. (1968). *Maravillas de los dibujos animados*. Ediciones Gaisa S.L

Vicens Poveda, A. (2018). *Heroínas o princesas: Análisis de la evolución de los personajes de la marca Princesas Disney desde su posible superación de los estereotipos sexistas, dentro y fuera de la ficción animada* [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. Ministerio de Universidades. Recuperado de https://eprints.ucm.es/id/eprint/50728/

Walt Disney (1959, 30 de enero). *The Peter Tchaikovsky Story* [Episodio de televisión]. En *Walt Disney Presents*. American Broadcasting Company.

Walt Disney Company (2008). *Sleeping Beauty* [Película en Blu-ray, Edición Platino del 50 aniversario]. Walt Disney Home Entertainment.

Zipes, J. D. (2007). *When dreams came true: Classical fairy tales and their tradition* (2nd ed.). Routledge. https://www.routledge.com

Zipes, J. (2010). *The Enchanted Screen: The Unknown History of Fairytale Films*. Routledge.

III. MARCO TEÓRICO

1. VERSIONES ESCRITAS DEL CUENTO DE LA BELLA DURMIENTE

A continuación, presentamos un esquema de las versiones escritas del cuento de La Bella Durmiente que podemos considerar como canónicas. Escritas por un italiano (siciliano), un francés y dos alemanes, constituyen el marco de referencia al que aludimos a lo largo del análisis. En los anexos de este trabajo es posible leer la versión completa de cada uno de ellos. En los siguientes apartados resumimos brevemente su estructura y el contexto en el cual se escribieron.

Tabla 1. Las tres versiones del cuento de La Bella Durmiente

Título del cuento	Título original	Año de publicación	Libro	Autor	Lugar y fecha de nacimiento
Sol, Luna y Talía	*Sole, Luna e Talia*	1634	*Pentamerón (Lo cunto de li cunti overo lo trattenemiento de peccerille)*	Giambattista Basile	Giugliano de Campania, Sicilia: 1575 - 1632.
La Bella del bosque durmiente	*La Belle Au Bois Dormant*	1697	*Los cuentos de mamá ganso (Les Contes de ma mère l'Oye)*	Charles Perrault	París, 1628-1703.
Rosita de Espino o La Bella durmiente del bosque	*Dornröschen*	1812	*Cuentos para la infancia y el hogar (Kinder- und Hausmärchen)*	Jacob Grimm y Wilhelm Grimm	Hanau, 1785-1863 / 1786-1859

1.1. *Sol, Luna y Talía* (Basile, 1634)

Sole, Luna e Talia, un cuento escrito por Giambattista Basile, surge en un periodo influido por la mezcla del Renacimiento y el Barroco, cuando los relatos maravillosos con raíces orales eran recopilados para el entretenimiento de las cortes. Basile transforma estas historias populares napolitanas en narraciones que

combinan un tono humorístico y crudo. La historia comienza con Talía, una joven marcada por un funesto presagio al nacer: una arista de lino pondrá en peligro su vida. Su padre, intentando protegerla, prohíbe el uso de lino en su hogar. Sin embargo, el destino se impone y Talía, al pincharse con una arista, cae en un sueño profundo. Más adelante, un rey cazador la encuentra dormida y «recoge los frutos del amor», uniéndose a ella mientras duerme, antes de regresar a su reino, olvidándola temporalmente. Durante este sueño, Talía da a luz a dos hijos, Sol y Luna, quienes, mientras buscan alimento, extraen accidentalmente la arista de su dedo y la despiertan. Cuando el Rey vuelve a la casa donde estaba Talía, la descubre ya despierta junto a sus dos hijos, Sol y Luna. Cuando la esposa del rey descubre lo sucedido, celosa, trama vengarse de Talía y sus hijos. Su plan, que incluye devorar a los pequeños, es frustrado gracias a la intervención de un cocinero que, compasivo, los salva. Finalmente, el rey castiga a su esposa lanzándola al fuego y convierte a Talía en su esposa.

1.2. *La Bella del Bosque Durmiente* (Perrault, 1697)

El cuento *La Belle au bois dormant* de Charles Perrault, publicado en 1697 dentro de *Historias o cuentos de tiempos pasados con moralejas*, conocido también como *Cuentos de mamá ganso*, refleja el refinamiento literario del clasicismo francés durante el reinado de Luis XIV. En este contexto, los relatos de tradición oral fueron adaptados para un público cortesano, subrayando valores como la moralidad y las virtudes aristocráticas. Perrault suaviza las crudezas presentes en versiones anteriores, como la de Basile, ofreciendo una narración más estilizada y apta para un público familiar.

La historia comienza con el nacimiento de una princesa bendecida por siete hadas que le otorgan preciosos dones. Sin embargo, una hada maligna, no invitada al festín, lanza una maldición: la joven se pinchará con un huso y dormirá durante cien años. En un intento por protegerla, el rey prohíbe hilar en todo el reino; sin

embargo, el destino se cumple inevitablemente cuando la princesa se pincha y cae en un sueño profundo.

Siglos después, un príncipe descubre a la princesa tras atravesar un denso seto de espinos, que se abre mágicamente a su paso. A diferencia de la versión de Basile, el príncipe se casa con la princesa antes de consumar la unión.

Tras la muerte del padre del Príncipe, aparece la madre del príncipe, una ogresa de naturaleza devoradora, que trama acabar con la princesa y sus hijos. Pese a sus intentos, el cocinero salva a la familia ocultándolos y engañando a la ogresa. Finalmente, incapaz de consumar su venganza, la madre del príncipe se arroja a un caldero de sabandijas poniendo fin a su vida.

1.3. *La Bella Durmiente del Bosque* (Hermanos Grimm, 1812)

El cuento *Dornröschen* (1812), recopilado por los Hermanos Grimm y publicado en 1812 en *Cuentos de la infancia y del hogar*, refleja el espíritu romántico de la época y su interés por contribuir al sentimiento nacional alemán. La versión de los Grimm simplifica el relato, eliminando la segunda parte en la que se introduce a la esposa o mujer del rey o príncipe.

La historia comienza con la celebración del nacimiento de una princesa a la que asisten trece hadas, aunque solo hay doce platos para invitarlas. Una de las hadas, ofendida por no ser incluida, lanza una maldición: la joven se pinchará con un huso y caerá en un profundo sueño. Para evitar este destino, el rey prohíbe hilar en el reino, pero la princesa, inevitablemente, encuentra una rueca y la profecía se cumple.

El castillo queda cubierto por un seto de espinos, que sólo pasados cien años un joven podrá atravesar. Un príncipe que anda por allí descubre el castillo y, dado que los cien años ya habían pasado, el seto se abre dejándole pasar. El príncipe se

besa a la princesa y la maldición se rompe, la princesa se despierta junto al resto del castillo, que también dormía. Los príncipes se casan y viven felices.

2. DEL MITO AL CINE CLÁSICO

2.1. El cuento maravilloso

Vladimir Propp, estudioso ruso del folklore, y de cuyo trabajo con los cuentos nos serviremos a lo largo de este estudio, define el cuento maravilloso[1,2] a partir de su estructura narrativa. Encuentra en el cuento maravilloso ciertos elementos comunes que se repiten[3], aún con variaciones, de forma sistemática y ordenada temporalmente. En su *Morfología del cuento* (1928), establece una serie de funciones presentes en todo cuento maravilloso, acciones realizadas por los personajes que integran el relato:

> *I. Alejamiento; II. Prohibición; III. Transgresión; IV. Reconocimiento; V. Delación; VI. Engaño; VII. Complicidad; VIII. Fechoría o Carencia; IX. Mediación; X. Aceptación; XI. Partida; XII. Donante; XIII. Prueba del héroe; XIV. Objeto mágico; XV. Desplazamiento; XVI. Combate; XVII. Marca; XVIII. Victoria; XIX. Reparación; XX. Regreso; XXI. Persecución; XXII. Rescate; XXIII. Llegada de incógnito; XXIV. Prueba final; XXV. Reconocimiento del héroe; XXVI. Desenmascaramiento del antagonista; XXVII. Transfiguración; XXVIII. Castigo; XXIX. Boda o recompensa.*

Definidas las funciones, Propp da una definición de cuento maravilloso desde el punto de vista morfológico:

> *[Es un cuento maravilloso] todo desarrollo que, partiendo de una fechoría (A) o de una carencia (a), y pasando por las funciones intermediarias, culmina con el matrimonio (W) o en otras funciones utilizadas como desenlace. La función terminal puede ser la recompensa (F), la captura del objeto buscado o de un modo general la reparación del mal (K), los auxilios y la salvación durante la persecución (Rs), etc. A este desarrollo le llamamos una secuencia. Un cuento puede comprender varias secuencias* (1928: 68).

[1] «El folklorista ruso parte de una hipótesis de trabajo, que es al mismo tiempo una definición empírica, entendiendo por cuentos maravillosos los que están clasificados en el índice de Aarne Thompson entre los números 300 y 479» (Rodríguez Almodóvar, 1989: 42)

[2] Una puntualización terminológica se hace necesaria: es importante mencionar que, como señala Rodríguez Almodóvar (1989: 169), el término cuento de hadas «no significa prácticamente nada en español —tal nombre ni siquiera aparece en nuestros cuentos». En su lugar, algunos folkloristas han optado por la expresión de encantamiento, aunque esta clasificación engloba relatos de naturaleza muy diversa.

[3] «Todos los cuentos maravillosos pertenecen al mismo tipo en lo que concierne a su estructura» (Propp, 1928: 34); «El cuento maravilloso es un relato construido según la sucesión regular de las funciones citadas en sus diferentes formas, con ausencia de algunas de ellas en tal o cual relato, y repeticiones de otras en tal otro» (Rodríguez Almodóvar, 1989: 168).

Mientras tanto, desde un punto de vista narrativo, Propp (1946) destaca que el cuento maravilloso es una historia:

> *que comienza con una disminución o un daño causado a alguien (rapto, expulsión del hogar, etc.), o bien con el deseo de poseer algo (el rey envía a su hijo a buscar el pájaro de fuego) y se desarrolla a través de la partida del protagonista del hogar paterno, el encuentro con un donante que le ofrece un instrumento encantado o un ayudante por medio del cual halla el objeto de su búsqueda. Más adelante, el cuento presenta un duelo con el adversario (la forma principal es el duelo con la serpiente), el regreso y la persecución. Con frecuencia, esta composición presenta determinadas complicaciones. [...] Más adelante reaparece, se somete a una prueba llevando a cabo actos difíciles, sube al trono y contrae matrimonio, en su propio reino o en el de su suegro»* (Propp, 1946: 17).

En su libro *Los cuentos populares*[4] *o la tentativa de un texto infinito* (1989), Rodríguez Almodóvar comienza su estudio con una de las premisas que guiará nuestro posterior análisis, que da cuenta de una de las características principales del cuento:

> *Nada de lo que ocurre en un cuento popular es gratuito o superfluo. Contra lo que pueda parecer, todo en él tiene un sentido, más o menos oculto, más o menos evolucionado a partir de antiguas creencias, ritos, costumbres, a través de los cuales la humanidad se ha forjado a sí misma, dejando en la tradición oral el testimonio de un camino quizás demasiado largo para lo poco que lo estimamos* (1989: 4).

Para el estudio *académico* del cuento (1989: 4), Rodríguez Almodóvar pone en valor el abordaje interdisciplinar, en el que la etnología, la antropología, la semiología, la psicología, el psicoanálisis o la pedagogía pueden contribuir con sus respectivos saberes. Según Rodríguez Almodóvar (1989), la materia del cuento desborda individualmente a cada una de estas áreas de conocimiento, por lo que considera que sólo su estudio integral permite su comprensión. Por este motivo dice que una de las mayores dificultades a la que se enfrenta el investigador del cuento es precisamente el enfoque metodológico (1989: 5), al que habremos de dedicar un capítulo completo más adelante.

[4] Antonio Rodríguez Almodóvar (1989: 6) divide los cuentos populares en tres clases principales: los maravillosos, los de costumbres rurales (de la cultura agraria) y los de animales.

Rodríguez Almodóvar (1989: 8) se refiere al cuento como un *texto infinito*, pues lo considera un modelo narrativo universal, eterno y flexible, que conecta tanto con los «conflictos fundamentales de la sociedad, a lo largo de toda su historia» (1989: 8), como con los «conflictos internos de la personalidad» (1989: 8) humana. Según el folklorista, los cuentos han guardado y protegido a través del tiempo «celosamente un esquema narrativo de fondo bastante rígido, en lo cual son cómplices sin saberlo todos los narradores de esta literatura» (1989: 8).

Esa *tentativa de un texto infinito* ha despertado el interés de los estudiosos contemporáneos, quienes se han cuestionado sobre su origen, su propagación, su significado y su utilidad (Rodríguez Almodóvar, 1989: 18).

En resumen (Rodríguez Almodóvar, 1989: 8-9) establece ciertas características de los cuentos maravillosos:

- **Abarcan múltiples significados y contextos**: Los relatos contienen esquemas narrativos básicos que pueden adaptarse a diferentes culturas, tiempos y circunstancias sin perder su esencia, manteniendo relevancia universal.
- **Proporcionan una conexión real, no metafórica**, entre los aspectos históricos y psicológicos: En los cuentos, lo social y lo individual convergen, reflejando una realidad que atraviesa generaciones y geografías.
- **Se renuevan constantemente**: Cada versión oral de un cuento es única e irrepetible, pero sigue siendo parte de una narrativa arquetípica más amplia, lo que les otorga un carácter atemporal.
- **Representan un lenguaje cuasi universal**: Los héroes y situaciones se repiten en diversas culturas y tradiciones, simbolizando experiencias humanas compartidas.
- **Intentan *decirlo todo***: El cuento popular constituye, según Almodóvar, un intento de crear un texto "infinito", capaz de explicar cualquier situación

humana en cualquier época, funcionando como un vehículo narrativo ideal para explorar los dilemas y verdades de la existencia humana.

2.2. La función simbólica del cuento

Pero, ¿cuál es la utilidad de un cuento? O, dicho en otros términos —de Lévi Strauss y que retoma González Requena—, ¿cuál es su eficacia simbólica?

Su capacidad de conservación a lo largo del tiempo nos invita a explorar no sólo las razones que motivaron su creación, sino también aquellas que permitieron su perpetuación. Esta investigación nos conducirá inevitablemente a indagar en su origen así como en las funciones que el cuento cumple dentro de la experiencia humana.

Rodríguez Almodóvar (1989: 5) aborda la cuestión del origen señalando que los cuentos fueron creados por los pueblos a partir de *contradicciones históricas comunes*, especialmente aquellas que se dan entre comunidades próximas en el tiempo y el espacio. En este sentido, los cuentos funcionan como una representación simbólica de los conflictos sociales presentes en distintas sociedades, reflejando puntos de fricción universales o particulares en diferentes contextos.

La búsqueda de una *protoforma* del cuento maravilloso, según Rodríguez Almodóvar (1989: 49), plantea la existencia de una estructura primigenia que podría reconstruirse analizando los catálogos internacionales de variantes derivadas, seleccionando los elementos fundamentales. Esto remite de manera directa al trabajo de Vladimir Propp, quien estableció que todos los cuentos maravillosos comparten una misma estructura básica, cuyas excepciones no alteran su constancia.

Cuando Propp se cuestiona sobre si esta regularidad estructural sugiere un origen común para todos los cuentos, éste concluye que tal uniformidad apunta a

una fuente compartida (Propp, 1928: 122-123). Como morfólogo, Propp reconoce que la indagación sobre este origen excede su campo de estudio, y observa que sería tarea del psicólogo, y no del historiador, abordar dicha cuestión, pues según el ruso «los límites del cuento se explican por los límites de las capacidades imaginativas del hombre»[5] (Propp, 1928: 123).

Rodríguez Almodóvar comparte este enfoque psicológico propuesto por Propp aceptando que, además de los «*mensajes sociales*», los «*contenidos psicológicos*» constituyen el aporte más contemporáneo a la interpretación de los cuentos (1989: 7). Aunque Rodríguez Almodóvar (1989: 7) encuentra en *algunos casos* las interpretaciones psicológicas un tanto «exageradas» (7), sí identifica en el cuento un contenido esencial: el enfrentamiento del individuo con la sociedad que, desde nuestro punto de vista, puede traducirse como la dificultad del ser humano para adaptarse al restrictivo y decisivo marco de la cultura.

Rodríguez Almodóvar admite así que los cuentos desempeñan un papel crucial en la formación de la subjetividad. Según él, su estructura interna y patrones arquetípicos latentes permiten al niño percibir un *sistema simbólico subyacente* —expresión de Rodríguez Almodóvar—, que, a su vez, se relaciona estrechamente con la adquisición del lenguaje y la función simbólica:

> *Sabemos hoy que la estructura narrativa de un cuento se corresponde íntimamente con la adquisición de la función simbólica [...]. En realidad, si nos atenemos a las teorías de J. Piaget y B. Inheldor, según las cuales la formación del pensamiento se relaciona más con la función simbólica que con la adquisición del lenguaje (los niños aprenden a pensar un poco antes que a hablar, pero sólo a través de símbolos), veremos que el cuento de tradición oral supone un intento de introducir la lengua en el momento adecuado, como tercer elemento en esa peculiar relación, al darle consistencia expresiva* (Rodríguez Almodovar, 1989: 153).

En resumen, para Rodríguez Almodóvar, el cuento de tradición oral no sólo refleja conflictos históricos y sociales, sino que también interviene activamente en

[5] «Esta opinión, sin embargo, es rechazada por él mismo en seguida, con el débil argumento de que, de ser así, no habría más cuentos que los del tipo maravilloso» (Rodríguez Almodovar, 1989: 56).

el desarrollo psicológico y lingüístico, funcionando como un puente entre el pensamiento simbólico y el lenguaje.

Jesús González Requena sostiene que la función del cuento[6] es idéntica a la del mito, refiriéndose a esta como *eficacia simbólica*, un concepto acuñado por Claude Lévi-Strauss[7].

La dimensión simbólica de los mitos —que González Requena liga a otras formas narrativas *fuertes* como la tragedia, el cuento o el cine clásico— funda, en el ámbito de lo real, al ser: aquel que recibe un relato reconoce en éste su propio deseo (González Requena, 2006: 523). Dicho de otra manera, la eficacia simbólica de un texto se refiere a la capacidad de los símbolos presentes en él de instituir un sentido en el azaroso mundo de lo real, donde previamente no lo hay.

A diferencia de lo propuesto por Lévi Strauss[8], que trata de arrancar «a las funciones su dimensión temporal» (González Requena, 2006: 508), si se quiere comprender la efectividad del símbolo, debe contemplarse su dimensión narrativa, temporal:

> *[...] en el campo, siempre azaroso, de lo real, debe introducir una cadena de sentido que genere una causalidad necesaria allí donde, por sí misma, no puede existir. Y se comprende igualmente, por ello mismo, que esa narración no pueda ser genérica, sino concreta: su eficacia depende, en buena medida, de que el relato irrumpa en el momento necesario* (González Requena, 2009: 27).

De forma que ese símbolo puede ser considerado como:

> *[...] una palabra singular, pronunciada en el momento justo y, así, capaz de atravesarse con el cuerpo real [...] en un instante no menos singular, irrepetible, del tiempo* (González Requena, 2009: 27).

---

[6] En realidad se refiere al mito, sin embargo, el autor incluye en el mismo grupo a la tragedia, al cuento y al cine clásico.

[7] González Requena usa la expresión acuñada por Claude Lévi-Strauss en su *Antropología estructural* (1968): «Claude Lévi-Strauss creyó oportuno recurrir a la expresión eficacia simbólica para nombrar la sorprendente eficacia de una técnica chamánica empleada por los indígenas cuna para asistir a ciertos casos de partos difíciles» (González Requena, 2009: 7).

[8] Así como buena parte de la semiótica que se desarrollaría después (González Requena, 2006: 508).

Si el símbolo es capaz de cauterizar la herida de un sujeto es porque consigue dotar de un sentido —darle un fin— a su experiencia de dolor; ¿qué dolor? Aquel que puede asociarse a su mera existencia como *sujeto* en un mundo donde nada está sometido —*sujeto*— a ningún sentido, salvo, por supuesto, aquellos sujetos que se encuentran vinculados —sujetados— a esos textos capaces de generar sentido en su propia estructura interna.

Así, a través de esta palabra recibida, pronunciada, el sujeto puede evitar el desmoronamiento de su yo, puede sujetarse en los relatos simbólicos que ofrecen un sentido a su sufrimiento —a su existencia—, un sentido a la *violenta y siempre arbitraria experiencia de lo real* (González Requena, 2009: 30).

Una de las dimensiones a las que debemos atender, es aquella que relaciona el cuento —y el mito— a su condición de don:

> *[...] contar un mito era, en sí mismo, un acto ritual y el mito mismo era concebido como un relato sagrado que, en cuanto tal, exigía ser repetido con la máxima fidelidad a un público que lo sabía de memoria y que, sin embargo, participaba apasionadamente en el acto de su rememoración: la mejor prueba de ello estriba en la catarsis que tenía lugar cuando el relato mítico era puesto en escena —y, en ese sentido, realizado— en la ceremonia ritual* (González Requena, 2006: 498).

Algo muy similar puede decirse del niño en relación a un cuento: antes de aprender a leer, es común que sus padres le lean historias antes de dormir. Si consideramos el momento de ir a la cama como un ritual, es decir, como un conjunto de prácticas destinadas a facilitar el sueño del niño, el cuento se convierte en una de las costumbres más típicas asociadas a ese momento.

En este sentido, conviene atender a lo que González Requena señala a propósito de la de la narración mítica:

> *[...] el narrador cree en la verdad de la historia que cuenta y, a la vez, manifiesta y sostiene su creencia en el acto mismo de su narración. Y, en esa misma medida, el acto que esa Tarea configura —el acto del héroe, pero también el acto de narrar la gesta del héroe— cobra su densidad simbólica, es decir, su necesidad y su verdad para el destinatario del relato: aquel que recibe el relato de manera equivalente a como el héroe*

> *recibe su tarea. Lo que, nuevamente, se funde en una misma cosa: pues el destinatario del relato mítico es convocado a hacer propia la tarea del héroe, a ocupar su lugar, a modelar su existencia sobre su modelo* (González Requena, 2006: 527).

Tanto el mito como el cuento necesitan, para que su función simbólica se despliegue plenamente, ser recibidos como verdaderos por quien los escucha, provenientes de un narrador que, simultáneamente, actúa como destinador. Además, deben inscribirse en un tiempo diferente, esencialmente desvinculado del cotidiano: un tiempo fundacional y, por ello, sagrado (González Requena, 2002).

La hipótesis de González Requena plantea que no es casual que el periodo en el que los niños demandan más estos relatos coincida con el periodo edípico, etapa en la que también acceden al lenguaje. Aunque los cuentos pueden ser útiles en cualquier momento del día, su narración resulta especialmente significativa «al comienzo de la noche, cuando el niño se dispone a dormir» (González Requena, 2002), lo que apunta a su efecto somnífero. Este efecto es particularmente relevante «entre los tres y los seis años, cuando el niño se ve amenazado por las primeras pesadillas» (González Requena, 2002).

Estas primeras pesadillas infantiles, a menudo explícitamente asociadas con las figuras parentales (González Requena, 2002), interrumpen el descanso del niño y están ligadas a la percepción de la actividad sexual de los padres. González Requena explica que ello se manifiesta particularmente cuando el niño despierta —posiblemente a causa de unos gemidos, que identifica con la madre— y se dirige a la habitación de sus progenitores, interrumpiendo su intimidad. Entonces los padres proporcionan una palabra al niño para poner nombre a su angustia: pesadilla.

Es en este contexto, los cuentos narrados por los propios padres encuentran su máxima eficacia, pues «ofrecen un escenario simbólico que ayuda al niño a conciliar de nuevo el sueño» (González Requena, 2002), actuando como un medio para transformar la experiencia traumática en un relato simbólico.

La hipótesis propuesta es clara: el material simbólico del cuento maravilloso actúa como una herramienta que otorga al niño «el instrumental narrativo que le permite simbolizar la experiencia traumática que para él supone el encuentro con la vida sexual de sus padres» (González Requena, 2002). El proceso descrito por González Requena, no sólo se relaciona con los conflictos propios del complejo de Edipo, sino también, de manera más específica, con la integración de la escena primaria, convirtiendo el relato en un puente entre el trauma y su resolución simbólica.

2.3. Mito, tragedia, cuento maravilloso y cine clásico

Uno de los ejes centrales del trabajo de *Clásico, Manierista y Postclásico* (González Requena, 2006) es la crítica al enfoque adoptado por diversas disciplinas que intentan abordar el fenómeno del relato reduciéndolo a un plano cognitivo: un «espacio de significación lógicamente articulado» donde «el lector explora activamente a través de un proceso incesante de formulación de hipótesis e inferencias» (González Requena, 2006: 496). Sin embargo, aunque este juego de hipótesis efectivamente ocurre, pues tanto el espectador como el lector participan inevitablemente de dicho mecanismo, no es menos cierto que el interés por textos ya conocidos puede ser tan intenso o incluso mayor que el que despiertan aquellos que le son desconocidos.

Y si el lector retorna con cierta frecuencia a determinados textos, debemos admitir, siguiendo a González Requena (2006), que esto se debe a que dichos textos lo convocan a «aguardar, repetir y deletrear los acontecimientos que sabía habían de producirse de manera inexorable» (2006: 496). Este fenómeno de demora, repetición y participación es igualmente aplicable al mito:

> *[...] contar un mito era, en sí mismo, un acto ritual y el mito mismo era concebido como un relato sagrado que, en cuanto tal, exigía ser repetido con la máxima fidelidad a un público que lo sabía de memoria y que, sin embargo, participaba apasionadamente en el acto de su rememoración: la mejor prueba de ello estriba en la catarsis que tenía lugar*

> *cuando el relato mítico era puesto en escena —y, en ese sentido, realizado— en la ceremonia ritual* (González Requena, 2006: 498).

En este sentido, la repetición de un relato ya conocido no disminuía el interés de quienes participaban en el ceremonial vinculado a la puesta en acto del mito—ya fuera a través de su narración o de su ejecución como parte de un rito—. Por el contrario, otorgaba a los participantes un sentido profundamente significativo: el encuentro con una historia verdadera.

Para González Requena (2006), el carácter verdadero del cuento maravilloso es precisamente lo que le une de forma intensa al mito, y que «no debe confundirse con una cuestión de objetividad o de verosimilitud, sino de enunciación» (González Requena, 2006: 552). Dicho de otra manera: no se trata tanto de la objetividad de los «aconteceres narrados, sino en su capacidad de configurar un trayecto de sentido para su deseo» (González Requena, 2006: 552).

Igualmente relevante es el hecho de que, si esa historia es verdadera, nadie—ni en el cuento ni en el mito—«puede comparecer como su autor»:

> *Ningún yo narra el cuento, pues es el cuento el que se narra; frente a él, el narrador es tan sólo el que lo trasmite. Ninguna otra fórmula podría ser posible para una narración que está destinada a desplazar al niño de su posición narcisista —yoica— para conducirle en el proceso de su constitución como sujeto. Ninguna autoría y por tanto, a la vez, ninguna modificación. El niño no siente el menor interés por el juego de las hipótesis que la narración podría ofrecerle; por el contrario, él reclama la verdad insustituible, inmodificable, que el cuento to ofrece —pues eso es, después de todo, lo que le ofrece la sujeción que necesita—, es decir, la promesa que encarna y que él quiere —necesita— deletrear una vez más: la menor modificación, la posibilidad de la incertidumbre, no harían más que debilitarla* (González Requena, 2006: 552-3).

Hablar del sentido implica abordar el núcleo esencial que define a los relatos que González Requena denomina *fuertes*, caracterizados precisamente por su capacidad de significar. Lo que distingue al mito no es el resultado de una lógica externa, sino su habilidad para generar una causalidad narrativa propia. Esta capacidad lo convierte en una narrativa *fuerte*, capaz de articular valores,

configurar el deseo y responder a la necesidad humana de enfrentar el tiempo y la muerte mediante una experiencia simbólica.

Las formas que participan de esta *plétora del sentido* —la expresión es de González Requena— incluyen el mito, la tragedia de la Grecia clásica, el cuento maravilloso y el cine clásico de Hollywood. En estas formas narrativas podemos reconocer un origen y estructura común (González Requena, 2006: 498), aquella que todo sujeto ha vivido y que todo lector o espectador ha escuchado o visto en algún momento. Esta estructura fundamental corresponde a la trama narrativa que Freud identificó en el núcleo del mito edípico, y a la que dedicaremos una parte significativa de nuestro análisis.

2.4. El cine clásico

El cine clásico de Hollywood constituye un sistema de representación único en la historia del cine y, posiblemente, «el único gran conjunto de relatos míticos desarrollado en el campo del arte a lo largo del siglo XX» (González Requena, 2006: 2). Sin embargo, fue la crisis civilizatoria, manifestada de forma evidente en «la brutal caída de los índices de natalidad en Occidente» (González Requena, 2006: 2), la que resultó en el declive de estos relatos, marcando el fin de su hegemonía como narrativas fundacionales en la cultura.

A continuación, destacamos los rasgos principales del relato basándonos en lo propuesto por González Requena (2006):

Narrativa y estructura del relato

En el cine clásico, los relatos poseen una estructura simbólica y mítica. El protagonista —o héroe—, ocupa un lugar central en la narrativa, enfrentándose a distintos desafíos para afrontar una tarea final, que no sólo estructura el relato, sino que cualifica al héroe simbólicamente. Estos actos del héroe son *justos y necesarios* y fundan un sentido. A diferencia del realismo presente en otros estilos,

especialmente el cine europeo, el cine clásico opera con una lógica mítica en la que los eventos no necesitan ser verosímiles en términos realistas, sino coherentes dentro del sistema simbólico del relato.

La estructura fundamental del relato tiene dos ejes; el de la *donación* y el de la *carencia*: el héroe queda al comienzo del relato alejado de su punto de origen, carente de algo o alguien. Recibe una tarea que implica enfrentarse a un antagonista ligado al mal. Ayudado de un objeto mágico —que le es entregado, donado—, consigue derrotar al antagonista y, sólo entonces, accede al objeto deseado. El acto final del héroe, aquel que le califica como tal, no es arbitrario o casual, sino necesario en la lógica interior del relato.

Géneros cinematográficos

Los géneros cinematográficos en el cine clásico, como el *western*, el musical o el cine negro, no son simples clasificaciones temáticas, sino que sus estilemas son capaces de estructurar la narrativa. A través de patrones de verosimilitud, estos géneros refuerzan la lógica simbólica del relato, permitiendo que los temas y los conflictos internos se desplieguen de manera coherente y fácilmente reconocible por el espectador. Las convenciones de género, que incluyen códigos narrativos y visuales específicos, ofrecen al espectador un marco anticipado que facilita el reconocimiento de esa trama nuclear del relato.

Puesta en escena

En el cine clásico, la puesta en escena trasciende el mero despliegue visual para convertirse en una escritura simbólica que construye y refuerza el sentido del relato. Cada elemento, desde el montaje hasta la composición y la escenografía, está cuidadosamente subordinado a la narrativa, configurando un orden semántico cohesionado que articula los conflictos y temas centrales.

El uso estratégico del fuera de campo y la elipsis añade una capa de densidad simbólica al relato. Los elementos esenciales del relato, como el sexo, la violencia o la muerte, no se muestran directamente, sino que se sugieren mediante omisiones. Esta tensión entre lo visible y lo sugerido no sólo preserva la densidad simbólica del relato, sino que también invita al espectador a implicarse, completando simbólicamente aquello que permanece fuera de cuadro.

Dirección de cámara

La posición de la cámara en el cine clásico es un elemento clave que refuerza la dimensión simbólica del relato. No se limita a seguir las miradas de los personajes, sino que adopta una perspectiva *tercera*, que articula la narrativa desde un punto de vista simbólico. Al mismo tiempo, la cámara se integra de manera imperceptible en la narración, reforzando la inmersión del espectador y evitando que este se sienta como un observador externo. Esta invisibilidad técnica permite que el espectador participe simbólicamente en el relato.

Relación con el espectador

El cine clásico no sólo interpela al espectador en un plano de disfrute visual, sino que lo hace más precisamente a nivel simbólico. La trama está diseñada para que el inconsciente del espectador se reconozca ahí, generando una respuesta emocional que opera más allá de su control consciente. Este desplazamiento del *yo visual* al plano simbólico transforma al espectador en un participante activo en el relato, haciéndolo partícipe de la densidad simbólica que sostiene la narrativa.

Ejes temáticos

El cine clásico estructura sus relatos en torno a temas fundamentales como la ley, la sexualidad y el deseo. Estos temas se articulan a través de la trama edípica y la construcción de la diferencia sexual. El clímax narrativo, como por ejemplo un

beso o una acción heroica, funciona como una metáfora del acto sexual, que simboliza la consumación del deseo.

2.5. La película de Disney como heredero del cuento maravilloso

Que las películas clásicas de Disney son herederas del cuento maravilloso[9], puede comprobarse fácilmente; al menos en Occidente, si se pregunta a un niño si conoce un cuento determinado, es muy probable que, si existe una versión de Disney, lo primero que le venga a la mente sea la película. Esto se debe a que, como señala Zipes (2007: 219), las primeras impresiones que los niños tienen de los cuentos adaptados por Disney provienen de una película, un libro o algún producto relacionado con la marca Disney.

Tras la desmitologización de nuestra sociedad (González Requena, 2006: 542), el cine americano fue uno de los pocos ámbitos donde era posible encontrar un amplio campo mitológico (González Requena, 2006: 4). En la actualidad, compañías como The Walt Disney Company, Studio Ghibli, Pixar Animation Studios —una filial de Disney— y DreamWorks Animation, entre otras, desempeñan un papel fundamental en la creación, producción y difusión de narrativas que podrían constituirse como herederas de ese cine densamente simbólico de las películas de animación para un público infantil podrían ofrecer.

Un ejemplo que ilustra hasta qué punto las películas de Disney pueden considerarse herederas del cuento maravilloso es *Frozen: El Reino del Hielo*, estrenada en 2013. Esta película no solo se destacó como la más taquillera del periodo 2013-2014 en España, sino que también demostró un alcance cultural y

[9] En 2014, el sector de libros infantiles y juveniles en España mostró signos de recuperación tras varios años de descenso. La facturación aumentó un 3% respecto al año anterior, alcanzando los 275,2 millones de euros. En cuanto a la producción, se registraron 10.273 ISBN para libros infantiles y juveniles en 2014, lo que representa una disminución del 3,8% en comparación con 2013. El precio medio de los libros infantiles y juveniles se mantuvo estable, situándose en torno a los 10 euros por ejemplar. Cita: (Observatorio de la Infancia,. (2017). Informe sobre literatura infantil y juvenil 2017.

económico sin precedentes, convirtiéndose «en la película animada más taquillera de la historia con más de un billón de dólares recaudados en taquilla ese año» (Vicens Poveda, 2018: 120).

Según datos del INE, en 2014 había aproximadamente 3.819.000 niños entre 5 y 12 años en España. Asumiendo que la mitad de los espectadores[10] de Frozen fueron niños comprendidos entre esas edades, alrededor de 1.843.344[11] menores en esta franja de edad podrían haber visto la película en una sala de cine, representando aproximadamente el 48,27% de los niños de ese rango de edad en un sólo año.

Por otro lado, el mercado editorial infantil, que incluye los libros de cuentos, generó en 2014 ingresos de 275,2 millones de euros en España, distribuidos entre miles de títulos diferentes.Frente a esto, *Frozen* recaudó 22,8 millones de euros, lo que equivale al 8,3% de esa cifra total, logrando este impacto con una única producción. Este dato no sólo resalta la capacidad económica de un film, sino que también subraya el papel del cine —y específicamente de Disney— como un referente cultural dominante en el ámbito familiar actual. Disney podría aparecer como la mitología que estructura el psiquismo de los niños de todo el mundo.

[10] Sólo tomamos como referencia los espectadores en salas de cine, datos facilitados por el Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales y presentados en el Resumen Ejecutivo del Anuario de Cine (Ministerio de Cultura, 2014).

[11] Este cálculo es una estimación basada en la suposición de que el 50% de la audiencia correspondía a este grupo demográfico, lo que refleja el notable impacto de la película en el público infantil.

Tabla 2. Películas más taquilleras en España en el año 2014[12]

Largometraje	Estreno	Espectadores	Recaudación (€)	Género	Infantil	Animación	Disney
Frozen: El Reino del Hielo	25/11/2013	3.686.688,00[13]	22.817.363,44 €	Fantasía	Sí	Sí	Sí
Juegos del Hambre: Sinsajo - Parte 1, Los	20/11/2014	3.559.555,00	22.167.389,17 €	Ciencia Ficción	No	No	No
Hobbit: La Batalla de los Cinco Ejércitos, El	15/12/2014	2.173.362,00	15.239.015,60 €	Fantasía	No	No	No
Maléfica	29/05/2014	2.196.262,00	12.527.245,55 €	Fantasía	Sí	No	Sí
Amanecer del Planeta de los Simios, El	17/07/2014	2.094.204,00	12.415.674,94 €	Ciencia Ficción	No	No	No
Lobo de Wall Street, El	14/01/2014	1.950.373,00	11.930.433,92 €	Drama	No	No	No
Lucy	21/08/2014	1.622.836,00	9.625.555,28 €	Ciencia Ficción	No	No	No
Interstellar	07/11/2014	1.341.921,00	8.876.748,19 €	Ciencia Ficción	No	No	No
Cómo Entrenar a tu Dragón 2	01/08/2014	1.767.416,00	8.759.037,19 €	Aventura	Sí	No	No

[12]Dado que *Frozen* (2013) se estrenó en 2013, se han tomado los datos de taquilla correspondientes a ese año (espectadores: 1.843.344; recaudación: 11.408.681,72 €) y de 2014 (espectadores: 1.843.344; recaudación: 11.408.681,72 €). Del mismo modo, se analizaron otras dos películas destacadas en 2014-2015: *Los Juegos del Hambre: Sinsajo - Parte 1* (2014), con 3.559.555 espectadores y 22.167.389,17 € recaudados en 2014, y 1.717.410 espectadores y 10.807.133,80 € en 2015; y *El Hobbit: La Batalla de los Cinco Ejércitos* (2014), con 2.173.362 espectadores y 15.239.015,60 € recaudados en 2014, y 640.231 espectadores y 4.557.972,33 € en 2015.

[13] En el año 2014, según datos del INE, había aproximadamente 3.819.000 niños entre 5 y 12 años en España en 2014. Asumiendo que la mitad de los espectadores fueron niños, aproximadamente 1.843.344 de ellos, con edades entre 5 y 12 años, pudieron haber visto Frozen en España. Esto representaría cerca del 48,27% del total de niños en esa franja de edad en 2014. Este cálculo es una estimación basada en la suposición de que el 50% de la audiencia correspondía a este grupo demográfico, lo que refleja el notable impacto de la película en el público infantil.

3. LA TEORÍA DEL TEXTO: JESÚS GONZÁLEZ REQUENA

3.1. Un singular objeto de investigación: el texto

Nuestro objeto de análisis es el texto, específicamente el texto artístico o mítico[14], que se diferencia de los textos funcionales —aquellos de carácter comunicativo o semiótico— porque no busca transmitir información práctica ni persuadir de manera directa. A diferencia de estos, el texto que nos interesa convoca al sujeto a transitar la experiencia que vehicula, configurándose como un espacio vivencial y singular, ajeno a cualquier finalidad pragmática o instrumental.

En este tipo de textos identificamos tres aspectos fundamentales que configuran la subjetividad humana: el sentido, el sujeto y el deseo. Siguiendo a González Requena, podemos afirmar que los textos son aquellos *particulares objetos* donde cristaliza la subjetividad de los hombres.

Si bien existen diversos tipos de textos, nos enfocamos aquí en aquellos que se constituyen como relato. Es crucial diferenciar entre una narración descriptiva[15] y un relato propiamente dicho: mientras la primera es un discurso que representa una serie de sucesos conectados temporalmente, el relato es una forma narrativa auténtica[16], estructurada por el despliegue del deseo de uno o varios sujetos y dotada de suspense (González Requena, 2006: 523).

---

[14] En *Clásico, Manierista, Postclásico. Repensando la historia del cine americano* (2006: 498) González Requena sitúa el mito como «el paradigma de esas formas narrativas fuertes [...] —la tragedia de la Grecia clásica, el cuento maravilloso, el cine clásico de Hollywood— y que, por su común origen y estructura, permiten reconocer una forma específica de narratividad para la que conviene bien el nombre de relato».

[15] Para entender el concepto de narración descriptiva, González Requena (2006: 501) pone el ejemplo de la receta de cocina: aunque incluye una secuencia temporal —los pasos y la duración de cada uno—, esta secuencia transcurre en un ámbito virtual, no real. En este sentido, podríamos afirmar que se trata de una forma de narración.

[16] González Requena (2006: 501) explica que «en rigor, sólo el segundo tipo de discursos —el que se ocupa de series de aconteceres reales y por eso singulares— puede ser considerado como propiamente narrativo, mientras que el otro —el que tiene por objeto series de aconteceres genéricos, es decir, abstractos y virtuales— debería ser considerado como descriptivo». Para este último tipo de discurso, el autor propone el epíteto *transformativo*.

A diferencia del discurso transformativo —una narración de tipo descriptivo—, en el relato los acontecimientos ocurren de manera irreversible. Por ejemplo, la muerte de un personaje no puede deshacerse, aunque podamos releerla o el protagonista tome una pócima para revivir. En cualquier caso, esa muerte habrá sucedido y no podrá ser revertida ni eliminada. Esto se debe a que el tiempo del relato es un tiempo real, no virtualizado.

Una de las condiciones fundamentales para analizar un texto es que, en su lectura, podamos comparecer como sujetos de deseo. Y no sólo eso, sino que el despliegue de ese deseo —o de esos deseos— permita que, como lectores, proyectemos en el texto nuestros propios los nuestros. En ese caso, «el relato se nos presenta entonces como la forma narrativa que moviliza e implica el deseo de su lector» (González Requena, 2006: 523), es decir, del sujeto del inconsciente.

La experiencia que contiene un relato nos remite a la subjetividad que su creador depositó en él mediante su proceso de elaboración. Así, la experiencia de un determinado sujeto se plasma en un objeto real —por ejemplo, en un cuadro, una película o una novela— que, en su propia forma, encierra un recorrido de deseo. En este sentido, el texto narrativo es un objeto particular, ya que nos exige volver a recorrer ese trayecto de deseo que, de forma pretérita, realizó su creador y que, mediante nuestra lectura, se reactualiza.

Aquí comprendemos que la experiencia excede la acotación simbólica o su articulación mediante signos. Lo experiencial no se reduce nunca por completo a la lógica sígnica, sin que por ello la experiencia se torne incomprensible. En los textos artísticos nos enfrentamos precisamente a esta paradoja: la experiencia no puede ser captada simbólicamente en su totalidad, pero constituye un saber. Estos textos:

> *son textos densos, ajenos al paso del tiempo, que si por una parte nos dan impresión de estar cargados de sentido, por otra, más evidente, nos impresionan por su falta de sentido, por su sinsentido. Esto tiene que ver con la letra* (Gutiérrez Sánchez, 1993: 45).

Y es que, como explica González Requena (2006: 489), «el sentido del relato no es producto de una relación causal entre los eventos narrados», sino el resultado de una lógica interna que determina la forma inevitable en que deben suceder los hechos. En este sentido, el texto artístico, al igual que el mito, no busca replicar una realidad externa, sino que configura su propio sentido dentro de una estructura autónoma. Esta capacidad de generar significado en términos estrictamente narrativos y estilísticos es lo que le otorga su fuerza y contundencia, un rasgo esencial que lo diferencia de cualquier exigencia realista o psicologista.

3.2. Teoría del texto

> *La Teoría del Lenguaje debe por ello mismo no sólo conformarse como una teoría de la significación —es decir, como una semiótica—, sino también como una teoría de la experiencia del sujeto en el lenguaje, es decir, como una Teoría del texto* (González Requena, 2000).

Para abordar la problemática que surge en el estudio de la enunciación, es decir, el proceso de transición «de lo virtual a lo realizado, del sistema al acto, de la competencia a la ejecución» (González Requena, 2006: 501) es imprescindible introducir en la cuestión al sujeto. La enunciación, por su naturaleza, implica un encuentro del sistema semiótico y un cuerpo singular, situado en un contexto específico de tiempo y espacio (González Requena, 2000).

En este sentido, siguiendo a González Requena, sostenemos que una teoría general del lenguaje debe necesariamente incorporar una teoría de la experiencia humana del lenguaje. Esto implica no sólo examinar las estructuras semióticas que conforman los discursos, sino también considerar otros ámbitos fundamentales, como las hablas en su manifestación más elemental, tal como Saussure (1980) propone:

> *El estudio del lenguaje entraña, por tanto, dos partes: una esencial, tiene por objeto la lengua, que es social en su esencia e independiente del individuo; este estudio es únicamente psíquico; la otra, secundaria, tiene por objeto la parte individual del lenguaje, es decir, el habla con la fonación incluida; esta parte es psico-física* (1980: 46).

La Teoría del texto con la que trabajaremos incluye este ámbito experiencial. Ello implica que, además de considerar ese sistema de normas que opera en el texto de forma lógica, se incorporen «otros aspectos del lenguaje —matéricos, subjetivos, singulares—» (González Requena, 1996: 9) que desafían la simple categorización semiótica. Por lo que, además de la teoría de la significación, el análisis textual incluye como su marca diferencial la inclusión en sus parámetros de análisis la experiencia de ese sujeto de la enunciación que venimos mencionando.

Así, cuando aplicamos la Teoría del texto al análisis fílmico no nos limitamos a considerar el objeto de estudio como un mero discurso; lo abordamos como un texto singular e irrepetible, en el cual se materializa un tiempo real. En este sentido, el texto fílmico debe ser entendido como una combinación de elementos semióticos y extrasemióticos. Aunque estos últimos pueden ser percibidos como *ruido* en términos de comunicación, son esenciales para capturar los aspectos singulares y materiales del acto de habla, los cuales escapan a la pura diferencialidad del significante lingüístico (González Requena, 2000). Esta dimensión real del texto, lejos de ser descartable, es fundamental para comprender la triple dimensión del texto.

3.3. Los tres registros del texto y su dimensión simbólica

En función de la integración y predominio de los componentes semióticos —lógicos y ordenados, inherentes al lenguaje— y extrasemióticos —reales—, que aportan ruido y distorsión, podemos distinguir tres tipos de textos. Esta clasificación, planteada por González Requena, permite entender cómo estos elementos configuran distintos registros que determinan nuestra relación y transferencia con el texto.

Tabla 3. Tres registros y una dimensión del texto. A partir de González Requena. Elaboración propia.

	LA REALIDAD			LO REAL
	DIMENSIÓN	***REGISTRO***		
	SIMBÓLICA	***IMAGINARIO***	***SEMIÓTICO***	***REAL***
Conformado por	***PALABRAS***	***IMÁGENES***	***SIGNOS***	***HUELLAS***
	Palabra pronunciada y acto (verdaderos)	Imagos	Significantes (iconos)	Materia (textura, ruido)
Textos en los que predomina	Textos Artísticos	Textos Publicitarios	Textos Cibernéticos	Espectáculo televisivo o fotográfico de lo real
Aparato	Sujeto del inconsciente	Aparato perceptivo-gestáltico	Aparato cognitivo-semiótico	Cuerpo y sus órganos
Instancia psíquica implicada	Sujeto del inconsciente	yo-fascinación	yo-cognición	yo-maníaco
Mecanismo implicados	Experiencia de subjetividad (sentido)	Identificación, proyección	Decodificación	Experiencia, goce, choque con lo real
Acciones subjetivas	Donar, Recibir, Desear	Erotizar, Reconocer	Comprender, Procesar	Padecer

A la hora de emprender un análisis desde la Teoría del texto, será necesario considerar estos distintos niveles. Nuestra relación con cada uno de ellos —nuestra transferencia, si se quiere— será bien distinta en función de la presencia de cada uno de ellos.

> *[...] a la hora de deletrear, es necesario atender a las tres dimensiones presentes en toda imagen —y, por extensión, en todo texto— y que por ello el análisis debe interrogar necesariamente* (González Requena, 2019a).

González Requena explica que el texto posee tres componentes; signos, imagos y huellas y participa de tres ámbitos: el semiótico, el imaginario y lo real. El registro semiótico es el que nos permite entender cognitivamente el texto. El imaginario, a través de sus imagos pasadas actualizadas en el presente, moviliza el

deseo. Y, en tercer lugar, el registro de lo real es aquel que se resiste a la simbolización o a la imaginarización.

Así, el análisis textual propuesto desde la Teoría del texto de Jesús González Requena implica la consideración de esos tres registros que habremos de llamar: imaginario, semiótico, y real, y su articulación en la dimensión simbólica. La comprensión de estos registros nos permitirá saber el tipo de experiencia que nos aguarda en el texto.

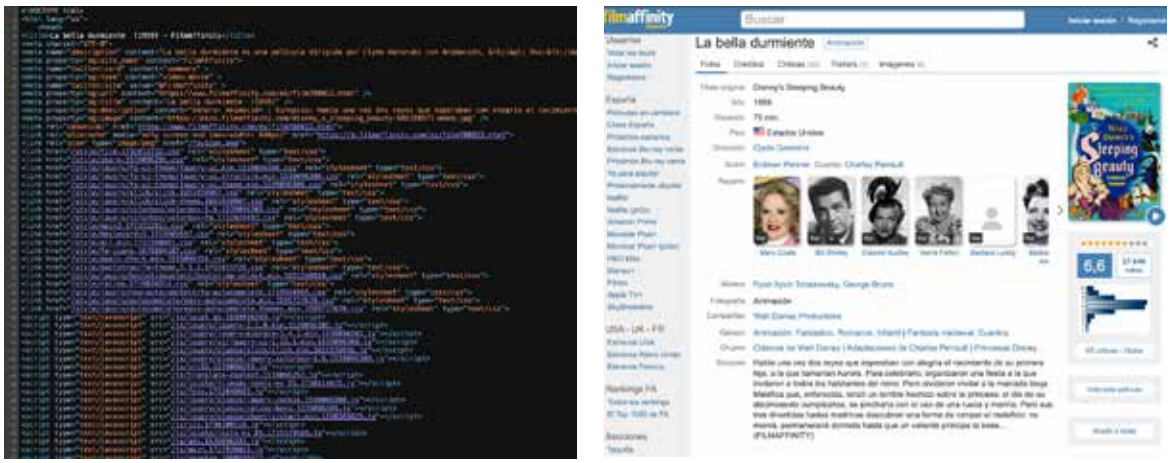
Registro Semiótico

> *El registro de lo que en el texto se entiende en tanto articulado: lo semiótico, lo que funda la inteligibilidad articulada por una red de diferencias, por una red, en suma, de significantes. El texto, entonces, como tejido de significaciones* (González Requena, 1996: 13).

Dilucidar los elementos del registro semiótico consiste en la interpretación y decodificación de signos dentro de un texto, poniendo en funcionamiento el aparato cognitivo que organiza significados conforme a un sistema de códigos y reglas establecidas. Es este registro el que permite la comprensión del texto como un depósito de significados, en el que la inteligibilidad se produce a través de una red de significantes (González Requena, 1996: 11).

González Requena ejemplifica este registro con el texto cibernético, como el código fuente de un programa informático (F1), donde todo se reduce a la precisión en el procesamiento y decodificación de instrucciones que permiten a la máquina ejecutar una tarea específica y predeterminada con eficacia.

Este registro semiótico permite al sujeto interactuar con el texto de manera racional y estructurada, facilitando la comprensión de su lógica interna y su funcionamiento subyacente.



F1-F2. Código fuente (izquierda) de la página web de Filmaffinity (mostrada a la derecha) en la que se dan detalles de la película *Sleeping Beauty*.

Registro Imaginario

> *El registro de lo que en el texto se entiende, pues se reconoce, pero sin articularse, sin devenir significación: lo imaginario, eso que funda la deseabilidad de una imagen, sustentada en un juego de analogías antropomórficas. El texto, pues, como constelación de imagos* (González Requena, 1996: 13).



F3. Cartel publicitario del relanzamiento de la película *Sleeping Beauty* en Japón en 1970.

El texto en el que predomina el registro imaginario es el publicitario, donde el aparato perceptivo-gestáltico del espectador registra *imagos* que desencadenan en el yo mecanismos intensos de identificación. Las imagos son representaciones visuales y figurativas que apelan al deseo en un nivel preverbal, configurando una *buena forma* que puede manifestarse en rostros, objetos, o cualquier imagen que, por contorno y brillo, suscite el deseo de identificación en el que la contempla. Eso quiere decir que no sólo se desea a esa imago, sino que uno también se identifica en ella.

Este registro fue muy utilizado por el *star-system* de Hollywood, en el que los actores eran «estrellas para el deseo, faros que conducen la mirada deseante de los espectadores» (González Requena, 2017). Como explica González Requena, sus miradas concitan el deseo de los espectadores, en tanto que se identifican en el brillo de esas imagos.

La presencia de estas imágenes diseñadas para el deseo permite a los espectadores ingresar en el circuito del deseo que un texto determinado propone, eludiendo ese registro que siempre media entre el sujeto y su deseo: lo real del cuerpo (González Requena, 2018). Así, el registro imaginario se constituye como un espacio en el que las imágenes actúan como espejos, no sólo reflejando, sino también distorsionando la realidad.

Este registro se vuelve muy evidente en los carteles de cine, en los que frecuentemente los personajes fotografiados miran directamente a la cámara. Si el personaje principal termina herido, lacerado o con los rulos puestos, pocas veces lo veremos así en el cartel, pues éste está orientado a dar cuenta de la deseabilidad de los personajes que pueblan la película. La mirada a cámara refuerza el carácter especular de los carteles, promoviendo una identificación idealizada con los personajes que en ellos aparecen. Además, el uso de Photoshop y otras técnicas de edición contribuye a borrar cualquier huella de lo real —arrugas, cicatrices, imperfecciones— del propio actor, consolidando así una imagen idealizada.

Este registro está unido a la identificación primaria: «la identificación no es tanto una identificación con alguien —soy como él—, sino una identificación en alguien: su deseo es mi deseo, le suplanto, hago mío su punto de vista» (González Requena, 2017).



F4. Escena en la que Aurora toca el huso de la rueca. Fuente: *Sleeping Beauty* (1959).

Este proceso puede compararse con la mirada (F4) de Aurora hacia Maléfica en *Sleeping Beauty*: una mirada que captura completamente al yo, como si se reflejara en un espejo.

Registro Real

> *El registro de lo que en el texto se resiste a su reconocimiento y a su inteligibilidad, a su imaginariedad y a su significabilidad. Lo que está más allá de toda forma, de toda imago y de todo significante. Lo real. El texto, finalmente, como textura real* (González Requena, 1996: 13).

El registro real se refiere a los elementos del texto que escapan a la representación simbólica o semiótica; aquellos que se sitúan más allá de la forma, el significado y la interpretación. Lo real, según la teoría de González Requena, está más allá de toda forma, de toda imago, y de todo significante; es lo que no puede ser completamente capturado o simbolizado y, sin embargo, se manifiesta a través de sus huellas y texturas materiales (González Requena, 1996: 13).

En contraste con lo semiótico, que organiza el texto en una red de significantes y significados, y lo imaginario, que apela al deseo mediante imágenes reconocibles, lo real es aquello irreductible que no se deja codificar ni traducir en una estructura lógica o comunicativa. González Requena señala que lo real en un

texto es aquello que deja una huella en el lector, algo que le afecta, pero que no se puede racionalizar o reducir a un sistema de signos.

Lo real en un texto tensiona su estructura significante, lo que provoca fisuras en la narrativa y confronta al sujeto con una dimensión de experiencia que no puede ser comunicada o comprendida plenamente. Es lo que queda cuando todas las formas de inteligibilidad han sido agotadas; un resto material que desafía cualquier intento de categorización o interpretación.

Este registro se manifiesta de manera particular en aquellos textos en los que la experiencia se articula en su máxima crudeza. Lo real es lo que obliga al sujeto a enfrentarse a aquello que no puede ser dicho ni representado y que, sin embargo, sigue ahí, afectando e inscribiéndose en la textura del texto.



F5. Fotografía de Mary Costa (a la derecha). Fuente: Disney (2018).

Para comprender este registro es útil recordar el ejemplo que ofrece González Requena: cada película es, en cierto sentido, un documental del rodaje que la hizo posible. Son las huellas fotográficas de esos momentos, las que quedaron grabadas en la superficie de la película —o en bits en la tarjeta de memoria—, las que dan cuenta de que eso que vemos en la pantalla realmente sucedió.

Un claro ejemplo de este registro es la fotografía (F5) de la actriz Mary Costa, quien prestó su voz a Aurora en *Sleeping Beauty*. En la imagen, Costa sostiene un acetato pintado con la figura del personaje que interpreta, acompañada por una de las artistas de coloreado del estudio. Esta fotografía no sólo documenta la participación en el estudio, sino que también materializa lo real de la película: su existencia como un conjunto de acetatos pintados, cuyas imágenes *cobran vida* al fotografiarlas. Los botes de pintura, situados entre las mujeres y la cámara que tomó la foto, dan cuenta de la materialidad primaria de la película: los pigmentos que integran cada una de las figuras pintadas.

La Dimensión Simbólica

En un texto, la dimensión simbólica actúa como el marco que organiza y articula los tres registros anteriores. Es en esta dimensión donde el sujeto se constituye en relación con el texto, y en la que aflora la *interrogación*[17] contenida en él. La dimensión simbólica no es sólo un espacio de significación, sino un espacio donde se despliega la tensión entre lo imaginario, lo semiótico y lo real, allí donde el sujeto se confronta con la realidad a través del lenguaje (González Requena, 1995: 13).

Desde esta perspectiva, el texto es un espacio simbólico que enfrenta al sujeto con las preguntas fundamentales sobre su existencia, su identidad, y su relación con el mundo. Es en esta dimensión donde se realiza la verdadera experiencia de subjetividad, allí donde el sujeto se ve obligado a confrontar las inconsistencias, los vacíos y las rupturas entre los diferentes registros que componen su percepción de la realidad. La dimensión simbólica, por tanto, no sólo organiza el texto en un nivel estructural, sino que también es el lugar donde se realiza la experiencia estética

[17] Esta misma idea puede ser encontrada en Miller acerca del sujeto: «No solamente el sujeto tiene una pregunta sobre el deseo sino que el sujeto del deseo, él mismo, es ya una pregunta» (Miller, 1997: 103).

—emocional— del sujeto, en el que se da sentido a lo real a través de la superposición de significantes, imagos y huellas.

Aún resta decir que la dimensión simbólica está atravesada por un vector temporal: en ella se escribe el tiempo, pues los aconteceres narrativos son, necesariamente, temporales. En la experiencia humana, el tiempo se vive como pérdida, sólo el sujeto comprende la irreversibilidad, la incertidumbre y la singularidad del mismo. A diferencia de un tiempo lógico o matemático, que permite la reversibilidad y la neutralidad de las magnitudes; el tiempo del sujeto es único, denso y cargado de significado (González Requena, 2006: 503).

Es en esta tensión entre lo finito y lo infinito donde la experiencia humana cobra su dimensión temporal, y donde la narratividad se convierte en el espacio donde el sujeto enfrenta y da sentido a la vida, la muerte y todo lo que se encuentra en su experiencia temporalizada. La narratividad, entonces, es esencial para entender la subjetividad, ya que es a través del relato como el sujeto organiza y enfrenta su experiencia temporal.

Es precisamente en la dimensión simbólica donde podemos comprender plenamente la relación amorosa en *Sleeping Beauty*. Esta relación no se da de manera directa entre los dos protagonistas, sino que está mediada por figuras terceras: los reyes, quienes representan los vínculos y las estructuras familiares que determinan su relación. La dimensión simbólica permite inscribir estas relaciones dentro de un marco temporal que no sólo da forma a los acontecimientos narrativos, sino que también los carga de significado.

3.4. El investigador en ciencias humanas: un científico en búsqueda de la verdad

> *nuestro pequeño investigador ha hecho muy temprano la experiencia de que todo saber es un fragmento y de que en cada estadio queda un resto no solucionado* (Freud, 1909b: 83)

3.4.1. El psicoanálisis y el estudio de la cultura

En la *18º conferencia. La fijación al trauma, lo inconciente* Freud (1917b: 261) explica que la humanidad ha enfrentado tres grandes afrentas a su orgullo a lo largo de la historia, infligidas por la ciencia. La primera se produjo cuando se descubrió que la Tierra no era el centro del Universo, un golpe a la visión geocéntrica que Copérnico ayudó a desmantelar. La segunda ocurrió cuando la teoría de la evolución, impulsada por Darwin y Wallace, reveló que el ser humano proviene del reino animal, destruyendo la idea de un privilegio especial de la humanidad que se nos habría otorgado respecto al resto de seres en la Creación. La tercera afrenta, demostrada empíricamente por los psicoanalistas, es la más íntima: el individuo no tiene el control total sobre sus deseos, sino que es gobernado por pasiones inconscientes[18] que desconoce. Freud lo sintetiza afirmando que el yo no es el amo en su propia casa.

El cuestionamiento del sujeto cartesiano ha hecho que el psicoanálisis haya suscitado resistencias en diversos ámbitos y momentos; la sociedad, la medicina y las ciencias en general han rechazado históricamente sus planteamientos teóricos y metodológicos. Una de las críticas más frecuentes cuestiona que las conclusiones obtenidas a partir de estudios en individuos con patologías puedan aplicarse de manera generalizada a quienes se consideran sanos[19].

[18] ¿Cómo podría el individuo entonces saber algo sobre este inconsciente? Freud lo descubre pronto, el inconsciente se manifiesta en sus formaciones, en la superficie de esas manifestaciones provenientes de él; los sueños, los síntomas, el arte… justo en su letra.

[19] Freud (1912b: 274) responde a esta crítica señalando que ciertas perturbaciones funcionales comunes en personas sanas, como lapsus linguae, errores de memoria y olvido de nombres, pueden explicarse por la acción de pensamientos inconscientes, al igual que los síntomas neuróticos.

Sin embargo, podemos decir que el descubrimiento del inconsciente universaliza la *neurosis*; incluso en los individuos *sanos*, el inconsciente sigue ejerciendo su influencia. De este modo, la clínica psicoanalítica no se limita exclusivamente a explicar los estados patológicos, sino que también integra una profunda actividad investigadora que le permite, desde su creación, atender a otras manifestaciones del inconsciente.

Estas resistencias son igualmente notables entre aquellos investigadores que abordan los fenómenos artísticos y culturales desde la perspectiva de la lógica cognitiva conductual. Utilizar el psicoanálisis para el estudio de producciones culturales, implica trasladar teorías de un campo a otro, lo cual se considera inadecuado. Pero, ¿de dónde proviene el rechazo a la aplicación del psicoanálisis en estos contextos?

El mismo Freud se encuentra con el problema, y ofrece una respuesta al respecto. En sus *Conferencias de introducción al psicoanálisis* explica que la dificultad con el psicoanálisis radica en aceptar que la cultura humana se ha construido y se mantiene a lo largo del tiempo mediante la sublimación de las pulsiones de origen sexual, pues éstas son el origen de «las más elevadas creaciones culturales, artísticas y sociales del espíritu humano» (Freud, 1917b: 20)

De forma que el rechazo a aceptar que las producciones artísticas provienen de una fuerza sexual —de la cual no se tiene noticia— despierta la repulsa hacia los resultados de la investigación psicoanalítica. Dicho de otra forma: se niega que los logros de la cultura son frutos de sublimaciones inconscientes, no de la razón consciente, estando profundamente influenciados por pulsiones de origen sexual que escapan al control del yo:

> *La sociedad no discierne amenaza mayor a su cultura que la eventual emancipación de las pulsiones sexuales y el regreso de ellas a sus metas originarias. Por eso no gusta de que se la alerte sobre esa delicada pieza de su basamento, no tiene interés alguno en que se reconozca la fuerza de las pulsiones sexuales y se ponga en claro la importancia que la vida sexual posee para los individuos; más bien, con propósito pedagógico, opta por*

> *desviar la atención de todo ese ámbito. Por eso no soporta el mencionado hallazgo de la investigación psicoanalítica, y daría cualquier cosa por ponerle el marbete de repulsivo en lo estético, de vituperable en lo moral, o de peligroso* (Freud, 1917b: 20.)

De este modo, la teoría psicoanalítica es descartada desde su origen como inviable o insuficiente. Es rechazada a través de argumentos que cuestionan sus fundamentos, alegando que se basa en fuentes afectivas más que en datos objetivos. Estas voces críticas hacen objeciones que rechazan de plano cualquier intento de réplica, cerrando la puerta al diálogo sobre las aportaciones del descubrimiento freudiano y limitando su aplicación en el análisis de fenómenos culturales y artísticos.

La aplicación del psicoanálisis a producciones culturales, literarias o artísticas fue ensayada por Freud desde la juventud de su obra a la par que desarrollaba su práctica en el ámbito clínico. Así La legitimidad de aplicar el psicoanálisis a la investigación aplicada a producciones culturales, literarias y artísticas fue dada por el propio Freud, quien no dejó de operar con sus categorías en ámbitos más allá de lo clínico extendió su teoría más allá del ámbito clínico, empleando su método para explorar y comprender fenómenos culturales y artísticos. Este diálogo tan característico entre lo cultural y lo clínico en la doctrina freudiana señala que los propios textos artísticos no han dejado de ayudarnos a dilucidar cuestiones fundamentales acerca de la comprensión de la naturaleza de nuestro psíquico. Sin ir más lejos,El mito de Edipo, concepto nuclear del aparato teórico psicoanalítico,que se encuentra en el núcleo de su aparato teórico, da cuenta cuenta da cuenta de la importancia de los textos artísticos para la comprensión del inconsciente. Y de la misma manera, la función simbólica estructurante de estas producciones culturales a lo largo de las sociedades, no ha dejado de enfatizarse desde el desarrollo del saber psicoanalítico. RECOGER ESTO: el valor de estas producciones culturales se ha ensalzado por el propio desarrollo del saber

psicoanalítico: Además, su el análisis de obras literarias, cuentos, mitos y folklore[20] muestra al sistema freudiano como una demuestra que el psicoanálisis ofrece una teoría y metodología válida —acaso la única[21]— para saber sobre la verdad que dichos textos portan.

Por lo tanto, aunque la teoría freudiana surge en el contexto de la teoría y clínica psicopatológica, su aplicación al análisis textual no es un desvío inapropiado, sino una extensión lógica de su enfoque sobre el funcionamiento del inconsciente. Esta metodología permite contemplar las dinámicas psíquicas que operan tanto en la creación como en la recepción de los textos.

3.4.2. La objetividad de los discursos científicos

González Requena (2000) explica que la objetividad científica, tal como la concibe la ciencia experimental, busca eliminar cualquier rastro de subjetividad para hacer que los datos sean precisos y los experimentos repetibles dentro de una misma comunidad científica.

La objetividad, entonces, es el resultado de un proceso discursivo, a la que se llega mediante criterios de precisión y coherencia mediante la comunicación. Estos criterios, establecidos colectivamente, determinan cómo se debe abordar lo real.

Es evidente que lo real no se presenta como un conjunto de datos bien ordenados, «listo para ser recogido» (González Requena, 2000). Por el contrario, se

[20] En su ensayo *El Moisés de Miguel Ángel*, Freud ensaya su método con el análisis de tal escultura, examinando no sólo la obra, sino también su propia experiencia frente a ella. A través de este análisis, Freud destaca la importancia de la ley simbólica, sentando las bases para su posterior conceptualización del superyó (González Requena, 2016b). Asimismo, en su análisis sobre *El hombre de los lobos*, Freud explora un sueño infantil influido por los cuentos populares y el folklore, descubriendo la conexión entre las fantasías individuales y elementos de la cultura popular. Además, en su artículo *Sueños en el folklore (Freud y Oppenheim)* (1958 [1911]), Freud investiga la interrelación entre los sueños y el folklore, un tema que continuó desarrollando a lo largo de su obra.

[21] Siguiendo a Jardim proponemos que «la investigación psicoanalítica se justifica siempre que se considere que además de los fenómenos del comportamiento humano hay formaciones del inconsciente»; la investigación sobre estas formaciones puede ser difícilmente abordable o comprendida a través de otro método que no sea «el propio del psicoanálisis» (Jardim y Rojas Hernández, 2010: 536).

resiste a ser objetivado —a ser comprendido, procesado y encajado dentro del lenguaje—. Así, las teorías científicas proyectan una rejilla o código sobre lo real para construir discursos que vuelvan inteligible lo que no lo es (González Requena, 2000).

Es importante recordar que la objetividad no es una propiedad inherente a lo real, sino el resultado de ciertos discursos diseñados para eliminar la subjetividad y gestionar o explicar los segmentos de lo real que se quieren conocer (González Requena, 2000).

3.4.3. La subjetividad: búsqueda de la verdad

El uso de la subjetividad por parte del analista de textos se revela como una condición esencial para comprender su objeto de estudio. Mientras que la objetividad científica busca suprimir todo rastro de sesgo o interpretación personal, el análisis de la experiencia estética exige precisamente lo contrario: que el analista se sirva de su propia subjetividad. Lejos de constituir un obstáculo, esta se convierte en la clave para acceder a los fenómenos estéticos, permitiendo explorar un saber que trasciende lo observable y cuantificable, hacia un ámbito en el que convergen el deseo, el inconsciente y la experiencia humana.

Como ya se ha mencionado, el texto artístico es un espacio de experiencia en el que un sujeto determinado ha dejado las huellas de su subjetividad. Como tal, el lector del texto artístico se enfrenta a una experiencia que ha cristalizado en él. El analista textual, en tanto que lector, no puede prescindir de la subjetividad si desea comprender el fenómeno estético del texto. Reducir el texto a la categoría de *objeto* es una confusión del propósito del análisis; es el sujeto que se moviliza durante la experiencia con el texto lo que debe ser objeto de análisis.

Sólo una teoría que contemple el fenómeno estético desde una perspectiva subjetiva puede ofrecer una comprensión integral de la experiencia del lector. Es común que las investigaciones sobre la subjetividad generen escepticismo y

rechazo, pues a menudo se perciben como reflejos de un punto de vista sesgado o interesado. Sin embargo, el análisis de los procesos psicológicos del sujeto impactado por un texto no se reduce a una postura subjetivista; por el contrario, todo estudio riguroso de la subjetividad debe aspirar a la objetividad. Esto implica la capacidad de objetivar la subjetividad presente en el texto, lo que a su vez exige que el analista trabaje desde su propia subjetividad.

En este sentido, no es el yo consciente del analista el que se beneficia del análisis, sino el sujeto de su inconsciente, quien se siente genuinamente interpelado por un determinado texto debido a su valor afectivo o a las resonancias emocionales que despierta en él. Así, el análisis de la subjetividad no persigue una utilidad práctica inmediata, sino desentrañar las dinámicas que conectan al sujeto con el objeto de estudio.

La modernidad ha generado una clara división entre dos tipos de discursos: los de la objetividad (como la ciencia y la tecnología) y los de la subjetividad (principalmente los textos artísticos). González Requena localiza esta escisión en la extinción de la mitología a causa del establecimiento de la racionalidad moderna. Este proceso refleja cómo la modernidad prioriza la racionalidad objetiva, relegando la subjetividad a un segundo plano en los discursos contemporáneos (González Requena, 2006).

Mientras la objetividad científica tiende a eliminar cualquier rastro de sesgo o interpretación personal, el análisis de la experiencia estética exige que el analista incorpore y trabaje con su propia subjetividad, pues tematizar los componentes de su vivencia en y a través del texto no se contrapone a un esclarecimiento objetivo o racional de tal experiencia. El análisis textual, según lo propuesto, parte del hecho de que el polo psíquico puede y debe registrarse como objeto de estudio, sin por ello caer en una perspectiva solipsista, relativista o acientífica. Lejos de representar un obstáculo, la subjetividad se convierte en la clave para acceder a los fenómenos

estéticos, abriendo el camino hacia un saber que trasciende lo estrictamente observable y cuantificable.

3.4.4. Análisis versus Interpretación

Una de las objeciones más comunes dirigidas al psicoanálisis —y que podríamos extender al análisis textual y otras metodologías alejadas de las *ciencias duras*—, es que su método sería esencialmente interpretativo. Se suele argumentar entonces que, al tratarse de *una interpretación*, un texto puede ser entendido de infinitas maneras, tantas como sujetos lo analicen. Sin embargo, es crucial distinguir entre análisis e interpretación. Para ilustrar las diferencias, podemos remitirnos al artículo *Análisis e interpretación. Nietzsche, y Freud* en el que González Requena diferencia la interpretación freudiana (realmente un análisis) de lo que se entiende por interpretación:

> *Sostengo, sobre todo, que no se debe confundir el análisis con la interpretación. Intentaré explicarme. Piensen por ejemplo en esa ciencia que es la química. Por supuesto, tiene sentido hablar de la interpretación química de ciertos fenómenos. Queremos decir con ello que vamos a ensayar a pensarlos desde el punto de vista de la química. Así, por ejemplo, cuando decimos, el amor, desde el punto de vista de la química es... Ahora bien, cuando nos situamos en el campo de la química es evidente que a nadie se le ocurriría considerar la expresión interpretación química como equivalente de la de análisis químico. Cuando se analiza un producto químico, se lo analiza, no se lo interpreta. A nadie se le ocurriría decir, en términos químicos, que existen infinitas interpretaciones posibles, que es lo que está de moda decir cuando hablamos de los textos artísticos. ¿Por qué? Porque, en este segundo caso, cuando nos expresamos así, estamos presuponiendo implícitamente la presencia de infinitos sujetos diferenciales, de manera que cada uno de ellos haría su propia interpretación subjetiva. Si a nadie se le ocurre decir lo mismo en química es, sencillamente, porque el análisis químico, como cualquier otro análisis científico, tiene por ideal la exclusión de la subjetividad del analista. Por ello hablaremos, en cambio, de análisis correctos o incorrectos*» (González Requena, 2016a).

De forma que el análisis se diferencia de la interpretación porque esta última surge de la interacción entre la experiencia del lector con el texto y su propia biografía. Ello refleja cómo cada individuo se apropia del texto de manera singular. Dado que cada interpretación está profundamente condicionada por la historia personal del lector —podemos decir, influida por su deseo singular—, no tiene

sentido categorizar las interpretaciones como correctas o incorrectas. En lugar de eso, cada interpretación expresa el sentido particular que la lectura ha tenido para la persona que la realizó (González Requena, 2016a).

Freud así lo subraya, cuando:

> *insistentemente afirma que sus resultados no son "el fruto de una cómoda especulación"*[22]*, que no se trata de una "opinión preconcebida" sino que "Reposan en una laboriosa investigación individual de cada enfermo, ..." llevada a cabo "con la más extremada minuciosidad"* (Rubistein, 1997).

En la comparación entre el análisis químico y el psicoanalítico, es esencial considerar la perspectiva de González Requena sobre la función interpretativa. Mientras que la química interpreta y da forma a una comprensión del mundo físico, el psicoanálisis —y el análisis textual— no pretende reconstruir o reinterpretar el mundo, sino desentrañar el sentido ya impreso en un texto por un sujeto. La labor del analista no es imponer una visión personal, sino revelar la interpretación original contenida en el texto. Aquí, la subjetividad del analista sirve para conectar con la subjetividad del texto, sin distorsionar el contenido original.

Aunque el análisis textual consiste en analizar el texto, hay ocasiones en las que la interpretación se vuelve necesaria. En casos donde el analista propone una reconstrucción parcial del contenido analizado, cabe ser transparente al respecto, tal y como lo señala Freud:

> *En vista del carácter incompleto de mis resultados analíticos, no me queda otra opción que seguir el ejemplo de aquellos exploradores que, tras largas excavaciones, tienen la dicha de sacar a luz los inapreciables aunque mutilados restos de la antigüedad. He completado lo incompleto de acuerdo con los mejores modelos que me eran familiares por otros análisis, pero, tal como haría un arqueólogo concienzudo, en ningún caso he omitido señalar dónde mi construcción se yuxtapone a lo auténtico* (Freud, 1905: 11).

[22] Las citas de Freud corresponden a Freud, S. (1896a). La etiología de la histeria. En *Amorrortu (Ed.), Obras Completas de Sigmund Freud* (Vol. III). Amorrortu.

3.5. El seminario de Jesús González Requena

Jesús González Requena, Catedrático del Departamento de Teorías y Análisis de la Comunicación de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid, ha desarrollado su Teoría del texto a lo largo de su carrera académica, compartiendo sus enseñanzas en diversas asignaturas asociadas a la Universidad Complutense. En la actualidad, imparte materias en tres másteres de su universidad: el Máster en Comunicación Audiovisual para la Era Digital (1), el Máster en Comunicación Social (2), y el Máster en Psicoanálisis y Teoría de la Cultura[23] (3). Las asignaturas específicas incluyen: *Análisis de Textos Audiovisuales* (1), *Psicoanálisis y Análisis Textual* (2, 3), y *Conceptualización Psicoanalítica* (3).

Sin embargo, es la asignatura *Psicoanálisis y Análisis Textual*, comúnmente referida como *el seminario*, la que ha jugado un papel central en la difusión y desarrollo de su Teoría del texto y su metodología aplicada.

Desde 1983, el profesor González Requena ha concebido esta asignatura como un espacio donde ensayar (al modo de un laboratorio) su sistema y en el que su deseo de saber sobre lo inconsciente actúa como motor y eje central. Esta *pasión investigadora*[24] le ha llevado a construir su Teoría del Texto y a desarrollar su metodología, las cuales pone a prueba cada año en su seminario. Su deseo de saber se orienta hacia la comprensión de la conciencia humana, cristalizada en textos de todo tipo[25].

[23] Proveniente, a su vez, del primer máster en psicoanálisis de España, el Máster en Teoría Psicoanalítica creado en el curso 1989-1990 en la Universidad Complutense de Madrid (Chacon et al. 1990: 14).

[24] La expresión fue mencionada por González Requena en su conferencia «La destrucción de la Universidad», conferencia inaugural presentada en el III Congreso H de Comunicación, medios audiovisuales y análisis, Tías, España (Islas Canarias) el 29 de marzo de 2023.

[25] La cita original proviene de la presentación de la web de la Asociación Cultural Trama & Fondo: «La conciencia de los hombres cristaliza en textos de todo tipo. Esos textos, por ello, constituyen la materialidad de la conciencia, su pervivencia cristalizada. Y eso es la cultura. En ella se conforma la subjetividad de los hombres» Recuperado de: https://tramayfondo.com/

En el seminario su metodología y teoría son puestas a prueba a través de su práctica como docente y analista. Cada año, se elige un texto[26,27] diferente, lo cual refleja que el profesor no adopta la postura de aquel «que por vivir repitiendo lo acumulado muestra de entrada el saber para amilanar al otro» (Gallo y Ramírez, 2012: 80), sino que se ubica en el lugar del que no sabe todavía.

El seminario no presenta un material final, sino un saber en construcción y abierto a revisión —acaso hasta después de concluido[28]—. Siguiendo el ejemplo de Freud, quien desarrolló sus conceptos a partir de su práctica clínica, en el análisis textual ensayado en el seminario se da un proceso similar: los conceptos y herramientas analíticas se ponen a prueba constantemente a partir del análisis de cada nuevo texto. Este enfoque permite que *El Seminario* no sea un ejercicio de mera repetición de lo ya conocido —de aquellos textos ya analizados—, sino un campo de exploración abierto en el que se genera saber a propósito de la singularidad de cada obra trabajada.

Para avanzar en la comprensión de la teoría del sujeto y de las producciones audiovisuales es crucial que el analista textual, en lugar de posicionarse como un experto, adopte una postura de no saber (Gallo y Ramírez, 2012: 78). En ese sentido, la metodología seguida en su seminario se caracteriza por la elaboración semanal del contenido, sin seguir una guía preestablecida. No se fabrica previamente un

---

[26] En algunas ocasiones se ha planteado el análisis de dos films enfrentados. Es el caso del curso 2023-2024, en la que trabajó con los films: *El gabinete del doctor Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*), de Robert Wiene, 1920 y *El triunfo de la voluntad* (*Triumph des Willens*), de Leni Rienfsthal, 1935.

[27] Es del todo habitual que en su seminario se introduzcan textos de distinta naturaleza por sus conexiones con el texto principal analizado.

[28] Otra particularidad del seminario de González Requena es que el análisis de un texto determinado puede extenderse a lo largo de varios cursos. Los seminarios correspondientes a un mismo film pueden consultarse en la página web www.gonzalezrequena.com, en la que pueden encontrarse de forma escrita todos los análisis llevados a cabo desde 2006. Estos son, generalmente, transcripciones literales de las sesiones dictadas. Además, se incluyen anotaciones sobre planteamientos propuestos de los alumnos que el profesor responde en clase (respuestas a *correos electrónicos*, acta de resistencias y otros comentarios). Además, desde el año 2020, debido a la pandemia de la Covid-19, las sesiones de su seminario han podido ser seguidas en línea a través de una retransmisión.

esquema de los aspectos de la película a abordar, sino que el análisis es guiado por la transferencia del analista con el texto y la interacción con los alumnos.

El deseo del alumno es movilizado en gran medida por el meticuloso y pausado deletreo que González Requena emplea, el cual logra enfrentar buena parte de las resistencias y conclusiones prematuras. Este enfoque analítico permite acercarse a la solución de los enigmas que plantea el texto, dejando sólo un pequeño paso hasta llegar al análisis. A través de sus preguntas y comentarios, los alumnos impulsan y dirigen en buena medida el desarrollo de las sesiones. Esto implica que la dirección del trabajo no dependa exclusivamente del deseo del analista o del profesor, sino también del deseo del alumno por saber. De esta manera, el análisis nunca sigue una línea recta, sino que se detiene y se bifurca encontrando su propio camino singular.

Si alguna parte del análisis suscita protestas o genera debate entre los estudiantes, el profesor aborda dichas cuestiones o las retoma en la siguiente clase, presentando un análisis detallado como respuesta. Durante las primeras semanas, es común que los alumnos muestren resistencias. Incluso algunos que ya conocen el psicoanálisis también pueden rechazar el método por ser aplicado a *otros fines* distintos a los habituales. Sin embargo, ello no supone un estorbo, sino que el profesor aprovecha esta oportunidad para identificar y señalar los puntos de fricción con los que los alumnos tropiezan. Generalmente, la transferencia negativa de algunos estudiantes se disuelve en pocas semanas a medida que el deletreo moroso del profesor les permite encontrar un lugar para su deseo y el sentido de sus iniciales resistencias.

Es importante destacar que el tema del inconsciente rara vez deja de despertar resistencias. Como Gallo y Ramírez (2012: 153) señalan: «bajo el acomodo placentero, no se piensa, se disfruta». Cuando uno logra hacer la experiencia del texto, padece. Es por ello que el acceso a esa dimensión dolorosa del análisis no es una tarea sencilla ni inmediata.

El deseo del alumno por analizar puede compararse, en cierta medida, con el proceso psicoanalítico con fines terapéuticos. De la misma manera que en una consulta es esencial que una persona, especialmente un niño o adolescente, logre subjetivar el mandato de otros como una decisión propia para entrar verdaderamente en la experiencia del análisis, en el ámbito académico, el alumno debe encontrar su propio deseo para hacer suyo el proceso de análisis (Gallo y Ramírez, 2012: 231). De forma que para comenzar un análisis textual, es la «disciplina, entusiasmo, deseo de saber y atrevimiento a pensar» (Gallo y Ramírez, 2012: 111) lo que prevalece sobre las cuestiones técnicas.

Es habitual que los alumnos envíen preguntas al profesor por correo electrónico, las cuales son discutidas en clase en forma de análisis textual, siempre con el permiso del estudiante. Estas preguntas son sometidas a un cuidadoso deletreo, lo que permite aclarar dudas que quizás también comparten otros alumnos que no se han atrevido a preguntar. Tal como Freud enfrentó reiteradas objeciones defendiendo sus descubrimientos con pruebas, el análisis textual también se fortalece a través del debate y la argumentación:

> *[...] al psicoanalista y al investigador psicoanalítico les conviene adoptar una posición dispuesta al debate, mantener vivo un elemento de duda metódica y un semblante de ignorancia, el cual cumple una función operativa en el orden pragmático, semejante al que cumple la transferencia analítica y "la constitución del Sujeto-supuesto-saber"*[29] (Gallo y Ramírez, 2012: 80)

En este proceso, el deseo del profesor por conocer a sus alumnos, sus resistencias, preferencias e intereses culturales y teóricos, se vuelve visible, lo cual contribuye a establecer una transferencia positiva que facilita el progreso del análisis.

El deseo del profesor González Requena está dirigido a transmitir no sólo la metodología del análisis textual y las teorías psicoanalíticas, sino también a

[29] La cita es de Miller, J.-A. (1997: 33).

fomentar un espacio de crítica y discusión como principal aprendizaje. Como Gallo y Ramírez explican:

> *[...] aquí no se trata de capacitar técnicos, sino de formar hombres de deseo, seres que logren experimentar algo que, en alguna medida se parezca a lo que le sucede en un análisis a quien llega a constituirse como analizante* (Gallo y Ramírez, 2012: 82)

Por tanto, el planteamiento de el seminario, lejos de buscar que los alumnos aprendan un currículo determinado o se adhieran a las teorías expuestas por el profesor, puede tener como consecuencia que éstos desarrollen su *pasión investigadora*, siempre y cuando estén dispuestos a enfrentarse a «ese dolor por el que el inconsciente [...] [se] descubre implicado en la obra misma» (González Requena, 2016b) .

A continuación, se expone el desarrollo habitual de las clases del seminario de Jesús González Requena:

- **Visionado del film completo (Primera sesión):** Se proyecta la película en su totalidad para que los alumnos se familiaricen con la obra antes de iniciar su análisis detallado.

Desarrollo de una sesión:

1. **Visionado de una escena o fragmento seleccionado:** La clase comienza con la proyección de una escena específica o un fragmento de la película, en las condiciones más parecidas a la sala de cine.
2. **Alternativa de inicio:** La sesión puede comenzar con la lectura de un texto relevante o abordando una pregunta enviada por un alumno, que podría reflejar inquietudes o resistencias frente al análisis.
3. **Deletreo demorado:** Se aplica la metodología del análisis textual, desglosando cada elemento del texto cinematográfico de manera meticulosa y detallada, evitando llegar rápidamente a conclusiones.

4. **Introducción de conceptos:** El profesor introduce conceptos teóricos pertinentes al tema abordado, conectándolos directamente con el análisis del fragmento en cuestión.
5. **Puntualizaciones metodológicas:** Se introducen cuestiones metodológicas a propósito del análisis textual.
6. **Formulación de preguntas y respuestas:** El análisis es introducido frecuentemente a partir de las preguntas del profesor hacia los alumnos.
7. **Análisis detallado del texto:** El profesor dicta sus análisis. Se presentan generalmente de forma ordenada, siguiendo el tiempo lineal de la película.
8. **Presentación del texto audiovisual:** Los análisis son presentados a través de un programa informático desarrollado por González Requena, *Encuadres*, que permite además de la presentación, el uso de herramientas técnicas que facilitan el trabajo con el texto fílmico.

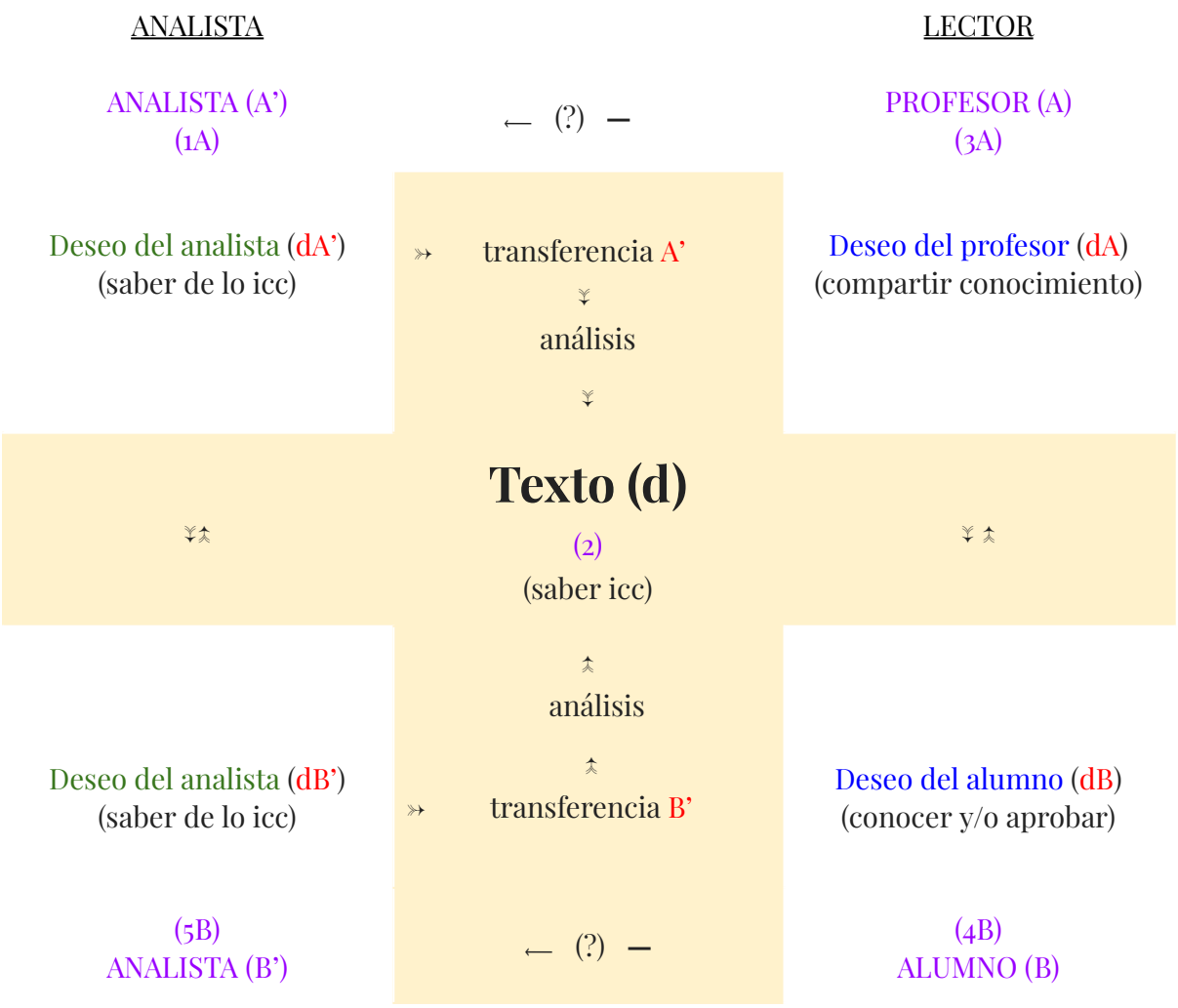
3.5.1. Estructura de la clase de análisis textual

A continuación, nos proponemos desarrollar a partir del modelo practicado por Jesús González Requena en su seminario un esquema conceptual del desarrollo de una clase de análisis textual. Si bien el dispositivo analítico de terapia ha sido conceptualizado por distintos autores, este enfoque no resulta adecuado para conceptualizar la práctica docente en la que se enseña el método de análisis textual.

El análisis comienza con la lectura; si el deseo del lector se moviliza probablemente le lleve a tratar de desentrañar el enigma (?) que el texto le plantea. Cuando este analista–profesor (A'-A) se enfrenta a un texto como lector que suscita su interés, es probable que se movilice entonces su deseo como analista (dA'). Desde su posición de profesor (A), puede considerar entonces la posibilidad de demorar su análisis y llevarlo al aula para compartirlo con sus alumnos.

Es importante mencionar que los alumnos llegan a la clase por diversas razones. Mientras algunos pueden estar motivados por un genuino interés en

profundizar en el campo del saber inconsciente, otros pueden simplemente buscar aprobar la asignatura o conseguir un título de máster. En cualquiera de estos casos, la labor del profesor consiste en dirigir el avance del análisis de manera gradual, evitando revelarlo todo de inmediato, para mantener en suspenso el enigma que subyace al texto. Este enfoque ayuda a reducir posibles resistencias y despertar el deseo de saber.



Leyenda

A': Analista **A:** Profesor **B':** Analista **B:** Alumno

dA': (Deseo del analista A'); **dA:** (Deseo del profesor A)

dB': (Deseo del analista B'); **dB:** (Deseo del alumno B)

Texto: (2)

F6. Esquema de la clase de análisis textual.

Para que los alumnos (B) ocupen la posición de analistas *en formación* (B'), es esencial que se enfrenten a la pregunta que la lectura les ha despertado. Este proceso no está garantizado y depende de múltiples factores, como la transferencia que el alumno establece con el texto elegido, la relación que desarrolle con el profesor, sus experiencias personales, y otros condicionantes individuales.

Si un alumno (B) logra avanzar hacia la posición de analista en formación (B'), podrá tratar de ensayar junto al profesor–analista la metodología propuesta. El paso de alumno a analista no se produce de manera inmediata; requiere un proceso gradual de transferencia, un *tira y afloja* entre ambas posiciones.

El deseo del analista (A') puede guiar la transferencia del alumno (B) con el texto. En la medida en que el profesor (A) logre atravesar parte de las resistencias del alumno a través de sus deletreos, intervenciones, preguntas y réplicas, el alumno podrá ubicarse en esta nueva posición de analista (B'). Para alcanzar este nuevo rol, el alumno debe superar su resistencia a saber y desligar su propia experiencia personal del texto; pues, como se ha expuesto, analizar no consiste en proyectar o interpretar subjetivamente, sino en descubrir lo inconsciente cristalizado en el texto.

3.6. Técnicas del Análisis Textual

3.6.1. Hacer la experiencia del texto. Transferencia y resistencia

Hemos definido el texto artístico como un espacio de experiencia, que exige al analista una implicación emocional. Por este motivo, González Requena (2021), la condición esencial para un buen análisis es que el texto despierte algo en el analista, un choque emocional que active su deseo de analizarlo. Los textos artísticos se caracterizan por interpelar al sujeto que los enfrenta, lo que se traduce en que en ese sujeto surja una interrogación. Freud es consciente de esto cuando afirma que las «creaciones artísticas más grandiosas y avasalladoras» —las grandes

obras de arte— son precisamente aquellas que permanecen oscuras al entendimiento (Freud, 1914c: 217).

Podemos plantear, entonces, que estos textos tienen la capacidad de generar una forma particular de transferencia. En un contexto clínico, la transferencia implica que el afecto asociado a una representación se desplace hacia otra, generalmente hacia el terapeuta, quien se convierte en el depositario de afectos vinculados a conflictos no resueltos de los vínculos primarios del paciente, como el padre o la madre (Freud, 1912c: 98).

Siguiendo a Gerardo Gutiérrez (1993), proponemos que este proceso no se limita al proceso terapéutico, sino que también ocurre entre el texto y el analista. Si desarrollamos una relación con los textos artísticos —ya sea como analistas o como lectores—, es porque la experiencia que éstos vehiculan determinados afectos propios inconscientes. El texto pone a disposición del lector la experiencia real que su autor vivió en el momento en que escribía, filmaba o esculpía. Esta idea es recogida por Freud en su análisis sobre El *Moisés* de Miguel Ángel, cuando afirma que «es preciso que en nosotros se reproduzca la situación afectiva, la constelación psíquica que prestó al artista la fuerza pulsional para su creación» (Freud, 1914c: 218).

Así, los afectos preexistentes en el lector se transfieren a la experiencia cristalizada que le ofrece el texto. Esta transferencia se convierte en una de las principales guías para el analista y es, de hecho, la condición de que *merezca la pena* hacer el análisis. Y decimos que merezca la pena porque, generalmente, el camino emprendido por el lector —o el analista— es un camino apasionante en el sentido más literal: si el texto logra conmovernos, lo padecemos[30]. Además, y justamente

[30] Esta idea de padecer el texto aparece tanto en el pensamiento de González Requena (2006: 566): «Pues el analista, yo consciente, cognitivo, racionalista positivo, a la vez que proclama que no hay más que ficción en lo que las imágenes del relato le ofrecen, padece una experiencia emocional que escapa a su control» como en el de Freud: «El motor más directo de la terapia es el padecer del paciente y el deseo, que ahí se engendra, de sanar» (Freud, 1913: 143).

por ello, el texto puede suscitar resistencias extremas que interfieren en el análisis. Enfrentarse a un texto es, en definitiva, confrontar la verdad contenida en él y, en última instancia, la verdad del propio sujeto. Por tanto, "analizar una obra de la que no poseamos la evidencia de que en nuestra relación con ella algo de esa índole [inconsciente] ha sucedido" resulta inútil (González Requena, 2020).

Estos afectos pueden guiar el análisis, pero también, y sobre todo, pueden constituir un obstáculo para acceder a los contenidos inconscientes del texto.

> *Es necesario combatir la tendencia de nuestro yo a excluir de nuestra consciencia los contenidos inconscientes que constituyen el centro de lo que, en nuestra experiencia cinematográfica, está en juego* (González Requena, 2008).

La resistencia hacia el contenido inconsciente del texto está siempre presente; sin embargo, estos límites iniciales pueden ser útiles. Al igual que en un proceso terapéutico, la transferencia se debe localizar como un punto fundamental sobre el cual pivotar el análisis. Ejemplos de esto son los olvidos[31] o los recuerdos encubridores de aquellas partes del texto que nos han afectado con mayor intensidad (Freud, 1914a: 150). Este fenómeno es lo que González Requena, siguiendo a Freud, denomina represión parcial:

> *[...] un mecanismo de desplazamiento de las cargas emocionales, [según el cual] recordamos mejor y con mayor intensidad escenas que, en el momento del visionado vivimos con menor intensidad y, en cambio, tendemos a olvidar las que en ese momento fueron las que más intensamente nos afectaron. O quizás las recordamos pero más vagamente, desconectadas de esa emoción que en su momento [...] produjeron en nosotros* (González Requena, 2011a).

Todo lo anterior nos lleva a la conclusión de que el analista textual debe suponer al texto un cierto saber. Dicho de otro modo, un sabor que su sujeto del inconsciente ha degustado en la experiencia de su lectura o visionado, pero sobre el cual aún no se puede articular algo de forma clara. Este fenómeno transferencial es similar al que ocurre en la relación clínica entre el analista y el analizado, donde el

[31] Hay un determinado tipo de textos que, con frecuencia, suscita abundantes actos fallidos y olvidos. Se trata del material folklórico con el que, por cierto, trabajaremos de forma constante en la parte de análisis.

segundo concede al primero un saber sobre su inconsciente. Sin embargo, en el caso del análisis textual, no se trata de que "al texto le falte" un saber que el analista venga a completar, sino precisamente al contrario: es el texto el que ofrece al analista un saber.sobre el cual este no puede a priori formular nada de manera nítida o completamente consciente.

Si admitimos la existencia del inconsciente y concedemos al texto la capacidad de generar una experiencia a ese nivel, debemos entonces suponer que en el texto se representa un saber. Así, el texto se revela como un espacio de sentido, independientemente de que los sucesos que presenta sean *ficticios*. Todos hemos experimentado cómo no sólo vivimos una experiencia real en aquellas películas que afirman estar "basadas en hechos reales", pues "desde el momento en que un texto suscita [...] una experiencia, [...] es una experiencia real, [...] verdadera" (González Requena, 2019b). Las emociones que estos textos provocan son indudablemente reales, dado que «cierta verdad subjetiva se encuentra en el núcleo de esa experiencia» (González Requena, 2019b).

La diferencia entre los textos comunicativos y los artísticos radica en que, mientras los primeros poseen una alta efectividad comunicativa y suele bastar con una sola lectura, los segundos son, en ese sentido, deficitarios. La primera lectura de un texto artístico no agota su contenido, pues éste contiene un decir que excede su significado explícito. Un texto artístico contiene un decir que trasciende su significado explícito, lo que lleva al espectador a repetir la experiencia o al analista a revisitarlo, impulsados por la necesidad de reelaborar aspectos inconscientes.

Es importante destacar que no todos los textos artísticos de alto valor generan el mismo impacto o afecto en todos los lectores o analistas. Las diferencias entre subjetividades hacen que ciertos textos resuenen más profundamente en unas personas que en otras, dependiendo de sus experiencias previas y de su sensibilidad particular. Esta diversidad se debe a que la experiencia de enfrentarse a un texto artístico es única e irrepetible para cada individuo. Las filias o fobias

hacia un texto artístico dependen, por tanto, tanto de la experiencia cristalizada en el propio texto como de las experiencias personales que cada individuo proyecta sobre él.

Lo que sí es invariable es que aquellos textos audiovisuales que invitan a más de un visionado, que generan conversaciones posteriores o que provocan discordia entre el público —ya sean amados u odiados—, son los que ofrecen una mayor garantía de la verdad subjetiva que reside en su núcleo experiencial (González Requena, 2011b).

3.6.2. La asociación libre

La asociación libre, a la que Freud denomina la *regla fundamental del psicoanálisis*, es una técnica central en la terapia psicoanalítica. Freud pedía a sus pacientes que le comunicaran no sólo aquello que querían decir de manera consciente, sino también todo aquello que aparecía en su mente, por más que les resultara irrelevante, absurdo o vergonzoso. La asociación libre es, desde entonces, una de las técnicas con las que el analista puede acceder a pensamientos y recuerdos que están bajo la influencia del inconsciente, facilitando la interpretación de lo reprimido (Freud, 1940: 175).

Freud explica que la asociación libre requiere que el paciente adopte un estado de *guardia baja* que recuerda al estado hipnótico o al del sueño[32], donde la

[32] Freud incluye un extracto de una carta de Schiller que ilustra el estado particular en el que se produce la asociación libre: «Schiller responde a un amigo que se quejaba de su falta de productividad: "[…] Vosotros, señores críticos, o como quiera que os llaméis, sentís vergüenza o temor frente a ese delirio momentáneo pasajero, que sobreviene a todos los creadores genuinos y cuya duración mayor o menor distingue al artista pensante del soñador" (carta del 1º de diciembre de 1788)» (Freud, 1900: 124). En este extracto, parece que asociación libre se equipara con un "delirio momentáneo pasajero", y este, a su vez, al "sueño". De esta manera, la diferencia entre el artista y el *soñador* —pensamos que se refiere al soñante— radica en la duración en la que pueden mantenerse en dichos estados. Desde nuestro punto de vista, la diferencia esencial entre el artista y el soñante es que el primero se entrega sin vergüenza ni temor a «ese delirio momentáneo pasajero», que es comparable al sueño despierto. Como ha explicado en varias ocasiones González Requena en su seminario, podemos decir que el arte es un sueño que interesa a todos; una figuración onírica que trasciende su radical individualidad. En ese sentido, Freud dice a propósito de los sueños: «El tema a que apuntan esos sueños es siempre, desde luego, el historial que está en la base de la neurosis. Por

censura del yo es menos activa. Este estado permite que las representaciones involuntarias emerjan con mayor libertad hacia la conciencia, facilitando su comunicación al analista.

Se consigue así que la energía represora —la crítica censora— se desplace hacia la observación de sí mismo, con el objetivo de perseguir aquellos pensamientos involuntarios que surjan (Freud, 1940: 175).

En el contexto del análisis textual, la asociación libre implica considerar todos esos pensamientos, ocurrencias y recuerdos que surgen durante la lectura, prestando especial atención a aquellos fragmentos que generan resistencia, es decir, aquellos que el yo consciente intenta evitar o distorsionar. Estas resistencias pueden manifestarse a través de recuerdos pantalla que interfieren en la capacidad para rememorar y asociar.

Gerardo Gutiérrez[33] (1993: 102) adapta este enfoque al análisis de cuentos, sugiriendo que debemos tomar cualquier texto relacionado con el nuestro como si fuera el libre asociar de un analizado, prestando atención a los vínculos diferenciales, rupturas del sentido y puntos ciegos. De esta manera, la asociación libre no sólo revela conexiones entre nuestro inconsciente y el texto, sino también entre el texto analizado y otros textos que, por razones a menudo inconscientes, nos resultan similares.

Hemos de mencionar que si un texto nos evoca otro que conocemos, es casi siempre porque éste dejó en nosotros una impresión de tipo afectivo. Así, los

---

eso para cada sueño se requeriría un extenso informe previo y una incursión en la naturaleza y las condiciones etiológicas de las psiconeurosis [...] y desviarían la atención del problema de los sueños» (1900: 125). En ese sentido Freud da cuenta del porqué los sueños son egocéntricos: cuando uno cuenta un sueño, le interesa a sus más allegados, pues es necesario contar con mucha información previa para llegar a comprenderlo. «Así, sabemos que el sueño es absolutamente egoísta y que la persona que en sus escenas desempeña el papel principal ha de discernirse siempre como la persona propia» (Freud, 1917a: 222).

[33] En su tesis, *Estudio psicoanalítico de cuentos infantiles* (1993), toma para ello los textos de las versiones de *La niña sin brazos* y, como referencia ampliada, los del ciclo de La niña perseguida.

relatos previamente conocidos a los que vinculamos el texto que estamos analizando se convierten, en realidad, en una referencia a nuestro inconsciente.

Cuando buscamos entre las fuentes documentales textos sobre un tema, encontraremos múltiples afluentes de un mismo río[34] que nos permitirán, a su vez, avanzar en nuestras pesquisas sobre el texto. Es evidente que algunos textos resultan más productivos que otros; sin duda, aquí vuelve a intervenir nuestra capacidad asociativa. Aquellos cuyas similitudes o diferencias nos resulten más llamativas pueden sernos útiles para nuestra tarea.

En la práctica, enfrentar el texto analizado con otros puede ser extremadamente productivo. Como explica González Requena (2016a), comparar nuestro texto con otro lo convierte en un reactivo que produce efectos esclarecedores sobre los componentes en juego y sus interacciones.

La dificultad para avanzar en el análisis de ciertos puntos —para simbolizarlos— suele resolverse, en muchos casos, recurriendo a otros textos. Sin embargo, existe la posibilidad de que este efecto asociativo se presente como una forma de resistencia. Puede suceder que el deseo de no querer saber realmente sobre el texto, suponga la continua emergencia de otros textos al que el nuestro se asemeje. Si bien estos textos pueden servir de guía para nuestro análisis, también podrán tapar nuestra angustia sobre los contenidos inconscientes con los que nos topamos.

Mannoni advierte que «la interpretación de un texto nunca puede ser otra cosa que la tentación de proponer otro texto, equivalente pero más satisfactorio por

[34] Pongamos por ejemplo la búsqueda de textos artísticos que tuvieran por título «Bella Durmiente». En ocasiones buscar en textos aparentemente similares en cuanto a su tema, lo que parece una semejanza, termina no siéndolo. Sin embargo, en otras ocasiones, descubrimos asociaciones inesperadas que nos dan aspectos ocultos de nuestro objeto de análisis. El ejemplo de un texto que a pesar del título común no ha colaborado al avance del análisis es la película *Bella addormentata* (Bellocchio, 2012). Otros, en apariencia más lejanos, han contribuido de forma notable a nuestro discernimiento sobre algunos aspectos que permanecían velados en la película; ejemplo de ello es la novela escritor japonés ganador del Premio Nobel Yasunari Kawabata: *La casa de las bellas durmientes* (1961).

cualquier razón» (Mannoni, 1979: 151). Esta tentación puede evidenciar una resistencia; por lo tanto, los puntos en los que se deriva continuamente hacia otros textos deben ser cuidadosamente examinados.

Si un determinado motivo —una de las piezas del puzle— se nos resiste, resulta sumamente productivo explorar las soluciones que otros autores escogieron para resolver ese mismo asunto. Esto nos permite comprender la solución escogida en nuestro texto. En otras palabras: la asociación con otros textos permite aislar un mismo elemento en su diferencialidad, y dar cuenta por ello de la singularidad del motivo que analizamos.

Debemos destacar que, debido a la particular relación que el analista de textos tiene con su objeto de estudio, su posición fronteriza entre analista y analizado se hace evidente. El analista textual realiza actividades típicas del rol de analista, como interpretar, deletrear y practicar la escucha flotante; sin embargo, al mismo tiempo, participa en procesos más propios del analizado, como la asociación libre y la transferencia.

Por ello, no es raro que durante el análisis de un texto, el analista integre en sus sueños o fantasías algunos de los motivos presentes en el texto que estudia. Este fenómeno no se limita al analista; lectores comunes, como los niños, también experimentan este tipo de integración, incorporando fragmentos de películas en sus sueños o desarrollando pesadillas si el contenido es especialmente impactante. Si el analista comienza a soñar con elementos relacionados con el texto que está analizando, esto puede ser una señal de que la transferencia está operando eficazmente. A este respecto, Gallo y Ramírez (2012: 118) dicen que un investigador debe tener un compromiso «subjetivo sin tregua, compromiso que se mantiene incluso durante el reposo, cuando se supone que el cuerpo se inmoviliza y el espíritu duerme» (Gallo y Ramírez, 2012: 118). Ello hace que los sueños del investigador puedan «darle respuesta a un enigma frente al cual se quedó en la víspera sin palabras y que lo estaba angustiando» (Gallo y Ramírez, 2012: 120). El

sueño puede servir de guía al sujeto respecto a su realidad más íntima, indicando una posible elección o señalando hacia dónde se orientan sus asociaciones. Este avance subjetivo permite al investigador «precisar mejor en relación con qué objeto se localiza su angustia» (Gallo y Ramírez, 2012: 120) proporcionando así una guía acerca de dónde apunta su inconsciente.

Sin embargo, hay que tener en cuenta la advertencia de Freud (1911a) sobre la interpretación de los sueños durante el análisis:

> *Por ejemplo, si el primer sueño del paciente resulta ser de extraordinario provecho para anudar los esclarecimientos iniciales dirigidos al enfermo, pronto sobrevienen otros tan largos y oscuros que su interpretación no puede consumarse en el limitado tiempo de trabajo de una sesión. [...] el analista no puede apartar de sí la idea de que ese ofrecimiento de material no sería sino una exteriorización de la resistencia, luego de experimentarse que la cura no puede dominar el material que así se le brinda. Y, de esta manera, la cura se ha quedado rezagada un buen trecho respecto del presente y ha perdido el contacto con la realidad* (87-88).

De esta cita de Freud podemos extraer dos consejos. Primero, no conviene priorizar las interpretaciones que surgen de los sueños por encima de las que se obtienen del propio deletreo del texto. Segundo, al igual que sucede con las referencias a otros textos, los sueños pueden actuar como una forma de resistencia al trabajo directo con el texto principal.

3.6.3. La atención flotante y la escucha analítica

Freud explica que la atención flotante consiste «en no querer fijarse [*merken*] en nada en particular y en prestar a todo cuanto uno escucha la misma atención parejamente flotante» (Freud, 1912a: 111). Si el analista *fija* su atención en un fragmento al que le supone particular relieve obedeciendo «a sus propias expectativas o inclinaciones» (Freud, 1912a: 111), se expone al riesgo de eliminar, por el camino, otros que podrían tener igual o más importancia. En otras palabras, «tan pronto como uno tensa adrede su atención hasta cierto nivel, empieza también a escoger entre el material ofrecido» (Freud, 1912a: 111). Por tanto, conviene, como dice González Requena, «no entender» o no hacerlo demasiado rápido. Si uno

comprende de forma precipitada «corre el riesgo de no hallar nunca más de lo que ya sabe» (Freud, 1912a: 111).

La metodología freudiana subraya la importancia de demorar el análisis, reconociendo que muchas veces es necesario acercarse a distintos motivos cuyo significado sólo se revelará con posterioridad: «las más de las veces uno tiene que escuchar cosas cuyo significado sólo con posterioridad {*nachträglich*} discernirá» (Freud, 1912a: 111). De esta forma, todo aquello que quede atado a alguna otra cosa queda a disposición de la conciencia del analista, y todo lo que no, se reservará más adelante. Si un determinado contenido «brota en caótico desorden» —y por eso no se lo entiende— pero constituye un núcleo importante, es seguro que el texto —así como el paciente— traerá más adelante «algo nuevo a lo cual referirlo» (Freud, 1912a: 111). Ello despierta en el analista la memoria de aquello que entonces no encontró un sentido y que sirve después para hacer avanzar el análisis.

En este sentido, Freud desaconseja durante el análisis tomar notas, pues «mientras uno toma apuntes o traza signos taquigráficos, forzosamente practica una dañina selección en el material, y así liga un fragmento de su propia actividad espiritual que hallaría mejor empleo en la interpretación de lo escuchado» (Freud, 1912a: 113). Dado que Freud se refiere al análisis con pacientes, da cuenta de la «desfavorable impresión» que el tomar apuntes causa en muchos de ellos. Este asunto le lleva a autorizarse anotar sólo lo más imprescindible: «algunas excepciones a esta regla para fechas, textos de sueños» (Freud, 1912a: 113).

Para el análisis textual procuraremos seguir tal consejo; al menos, en las primeras experiencias con el texto, preferimos verlo sin tratar de reducirlo a unas notas. Al contrario, habremos de sospechar de cualquier intento de, como menciona González Requena, taponar aquellos núcleos de angustia que sin duda aparecerán en el visionado. Se trata entonces, de no «dar por resuelto el asunto [con] [...] una explicación [...], pues tal actitud solo sirve para enmascarar la ignición y, por esa vía, intentar deshacerse de la angustia» (González Requena, 2016b).

De manera que, para evitar la selección o la parcialidad, el análisis textual procura minimizar las oportunidades en las que se puede desoír o recortar el texto. Si el tiempo y el espacio lo permiten, se analizará la totalidad del material disponible. En caso contrario, cuando no sea posible analizar toda una película —o acaso una serie completa—, se seleccionará una secuencia o escena específica. La experiencia del análisis —tanto el propuesto por González Requena como por Freud— demuestra que el estudio de fragmentos puede ofrecer conclusiones significativas sobre el texto en su conjunto[35].

En cuanto a la escucha analítica «implica la capacidad para no quedar "prendido" en, y por, la realidad del discurso del paciente, situando la escucha en "la otra escena" (Mannoni, 1979)», es decir, «en la fantasía inconsciente que el hablar libremente asociativo del paciente trata de representar» (Gutiérrez, 1993: 82). Se trata, en suma, de evitar lo que Freud llama contratransferencia, que es la influencia que los prejuicios conscientes e inconscientes del analista pueden ejercer sobre su atención (Laplanche y Pontalis, 1967: 38).

Para neutralizar dichas influencias, Freud aconseja el análisis propio:

> *Desde un principio comprendió que sólo podía llegarse a la práctica del análisis mediante el conocimiento de su propio inconsciente. En el Congreso de Nuremberg, en 1910, Freud consideró un Selbst analyse (literalmente: análisis de sí mismo) como condición a exigir para que «[...] el médico pueda reconocer en sí y dominar la contratransferencia* (Laplanche y Pontalis, 1967: 24).

Reconocemos entonces la dificultad de esta escucha analítica con la que el analista debe utilizar su inconsciente como guía sin identificarse con lo que se

[35] En *La Interpretación de los sueños* (1900), Freud sostiene que los sueños de una misma noche pueden ser comprendidos como una única experiencia onírica: «Todos los sueños de una misma noche pertenecen por su contenido a una misma totalidad; su división en varios fragmentos, el modo en que se agrupan y su número, todo eso rebosa de sentido y puede considerarse parte de la comunicación que proviene de los pensamientos oníricos latentes» (Freud, 1900: 338). Este concepto también se puede aplicar a la obra de un autor específico. Así, la filmografía de un cineasta puede ser interpretada como un conjunto coherente, aunque cada película también puede ser analizada en su singularidad. En este sentido, Freud describe cómo en los sueños solapados «en uno es centro lo que en otro concurre como alusión» (Freud, 1900: 338). De manera similar, en ciertas películas, lo que se desarrolla de forma completa en un film puede aparecer como un elemento secundario en otro.

entiende como discurso imaginario del paciente. La dificultad de tal empresa es, pues, evidente:

> *[…] ¿cómo puede su atención no estar influida por sus propias motivaciones inconscientes? La respuesta a esta pregunta sería que la ecuación personal del psicoanalista no sólo se reduce (por su análisis didáctico), sino que también debe ser apreciada y controlada mediante el autoanálisis de la contratransferencia. En términos generales, es necesario entender la regla de la atención flotante como una norma ideal, que en la práctica enfrenta exigencias opuestas: ¿cómo concebir, por ejemplo, el paso a la interpretación y construcción sin que, en algún momento, el analista otorgue una importancia privilegiada a cierto material, lo compare, lo esquematice, etc.?* (Laplanche y Pontalis, 1967: 38).

Por tanto, si como advierte Freud, en el análisis de pacientes se requiere el análisis del propio analista:

> *Nos hemos visto llevados a prestar atención a la «contratrasferencia» que se instala en el médico por el influjo que el paciente ejerce sobre su sentir inconciente, y no estamos lejos de exigirle que la discierna dentro de sí y la domine. Desde que un número mayor de personas ejercen el psicoanálisis e intercambian sus experiencias, hemos notado que cada psicoanalista sólo llega hasta donde se lo permiten sus propios complejos y resistencias interiores, y por eso exigimos que inicie su actividad con un autoanálisis y lo profundice de manera ininterrumpida a medida que hace sus experiencias en los enfermos. Quien no consiga nada con ese autoanálisis puede considerar que carece de la aptitud para analizar enfermos* (Freud, 1910: 136)

La realización de un buen análisis textual debe exigir entonces que el analista trascienda su experiencia como espectador —en la que vive el texto en un plano emocional— y procese esa experiencia en un plano cognitivo (González Requena, 2021b). Para alcanzar este plano[36] se necesita del deletreo demorado, el análisis y, en última instancia, la interpretación.

La diferencia radical entre el psicoanálisis de pacientes y el análisis textual radica en que, aunque ambos comparten la escucha flotante, la escucha analítica se sustituye directamente por el deletreo. Mientras que en el discurso de un paciente, limitado a la sesión o a su transcripción más o menos precisa, el texto audiovisual está disponible de manera constante para el analista de textos. Esto le da una

[36] Aunque no consideramos imprescindible la terapia psicoanalítica para el analista de textos, reconocemos que su influencia puede ser beneficiosa para la calidad del trabajo realizado.

ventaja: la capacidad de detenerse tanto como se quiera en el texto, acercándose de forma detenida y detallada a la misma letra.

Una analogía útil para comprender esta diferencia sería imaginar una situación en la que el analista textual tuviera que analizar una serie sólo emitida en directo y sin posibilidad de ser grabada. En tal caso, el discurso audiovisual sería difícilmente abordable, y el analista se enfrentaría a un material parcial, perdiendo muchas de las herramientas que se utilizan en un análisis normal: el congelado de la imagen, los subtítulos, el guion, la repetición de escenas, etc. La posibilidad de acceder al texto de forma discontinua o ininterrumpida facilita el deletreo moroso y, por ende, el análisis, evitando así algunos de los desafíos que enfrenta el análisis con pacientes.

A pesar de estas diferencias, es natural que el psicoanálisis de pacientes tenga otras ventajas; por ejemplo, el paciente responde a preguntas y genera efectos terapéuticos en tanto que el análisis avanza adecuadamente. En cualquier caso, el método de análisis en ambos contextos se basa en los mismos principios conceptualizados por Freud y adaptados por González Requena en su particular enfoque del análisis textual.

3.6.4. La pregunta por la repetición

La experiencia del analista con el texto debe guiar el análisis; sin embargo, ¿por dónde empezar? González Requena (2021a) sugiere comenzar con una buena pregunta, la cual puede formularse de diversas maneras: «¿por qué retorno, por qué quiero volver a ver esa determinada película? ¿Qué ha quedado pendiente en mi relación con ella? [...]» (González Requena, 2021a). Comenzar con una pregunta proporciona una ventaja crucial porque, a diferencia de una conclusión precipitada que puede cegar el análisis, la pregunta abre la posibilidad de aprender algo nuevo y diferente de lo ya conocido. Como señalan Gallo y Ramírez (2012), la ignorancia sería el soporte de un querer saber, de la disposición a entregarse a una indagación

que reforme la manera de pensar, que implique un esfuerzo de formalización y reformulación permanente de lo ya sabido (Gallo y Ramírez, 2012: 81). En este sentido, partir de un saber por constituirse, en lugar de aferrarse a ideas preconcebidas, permite al analista apuntar directamente al conflicto fundamental que late en el sujeto del inconsciente movilizado a través de la fricción con el film.

La pregunta que plantea González Requena se alinea con otra que a menudo surge en el análisis para referirse al síntoma: ¿Por qué siempre tropiezo con la misma piedra? o, dicho de otro modo, ¿Por qué repito comportamientos? o ¿Por qué siempre me pasa lo mismo? Estas neuróticas preguntas introducen la noción de repetición, un concepto central en el psicoanálisis y estrechamente ligado al síntoma.

Por tanto, en la pregunta que da inicio al análisis está implícita la idea de la repetición. ¿Por qué un espectador vería una película más de una vez? O, referida al analista: ¿qué de la película le ha atraído para estar dispuesto a verla decenas de veces?

Si las películas fueran meros textos comunicativos, es decir, si todo en ellas fuera comprensible, sería improbable que los espectadores quisieran verlas más de una vez. Sin embargo, este fenómeno de repetición es muy común, especialmente en los niños, quienes muestran una resistencia notable a ver nuevas películas. Con un vasto catálogo de opciones disponibles (Disney Plus, Netflix, HBO, YouTube), ¿qué lleva a un niño a rechazar la posibilidad de ver nuevas películas? ¿Por qué en cada etapa de su desarrollo el niño cambia de película favorita, pero mantiene la tendencia a la repetición?

Este fenómeno no se limita al visionado de películas. Se manifiesta también en la repetición de otros materiales familiares para el niño, como los cuentos. Los niños insisten en escuchar el mismo cuento una y otra vez, lo memorizan y, aun así, piden que se les vuelva a narrar. Además, protestan cuando el narrador introduce

alguna variante, exigiendo la versión que consideran auténtica y verdadera (González Requena, 2006: 497).

En *Clásico, Manierista, Postclásico* (2006: 497) González Requena explica cómo los relatos del cine clásico también ejemplifican este fenómeno, pues aunque veamos una película clásica por primera vez, rápidamente reconocemos su trama y podemos prever su desarrollo. Esto se hace aún más evidente en aquellas películas que ya hemos visto antes y a las que, sin embargo, retornamos. El hecho de que este retorno ocurra con frecuencia sugiere que la relación que establecemos con estos relatos no puede explicarse únicamente como un ejercicio lógico de formulación de hipótesis sobre su desenlace. Como subraya González Requena, la institución de la Historia del Arte se construye a partir de estos retornos, ya que está constituida por los textos a los que volvemos (González Requena, 2006: 497).

En este contexto, el espectador neurótico repite la película porque la experiencia contra la que choca no ha sido completamente asimilada. Si decimos que choca es porque la experiencia en ese encuentro es dolorosa, lo que suscita la noción de trauma. La repetición en el trauma se refiere a la tendencia inconsciente de revivir, a través de la experiencia emocional, los aspectos no resueltos de un evento traumático, con la finalidad de intentar integrarlos y encontrar una resolución. Sin embargo, estas repeticiones nunca son exactamente iguales, ya que:

> *[...] en este extraño mundo que habitamos, el mundo de lo real, nada, excepto las palabras, se repite. El síntoma es también eso, repetición, aunque degradada. Pero repetición al fin, con la que el neurótico pone freno a la posible desintegración que siente le amenaza* (González Requena, 2016c).

Con cada repetición, en la que el sujeto es capaz de tomar conciencia del fenómeno, se abre la posibilidad de una transformación (González Requena, 2016c). Tanto en el síntoma como en la película, la repetición representa un esfuerzo del sujeto para alcanzar su curación. Con cada retorno se inicia un proceso de simbolización de un núcleo traumático que no ha encontrado una vía hacia la

consciencia. Así, tanto el síntoma como la película comparten el mismo propósito: asimilar un complejo no accesible para la conciencia.

Por más obvio que parezca conviene recordarlo: una repetición consiste en «volver a hacer lo que se había hecho, o decir lo que se había dicho» (Real Academia Española, s. f.) Esto significa que, tanto en la película como en el síntoma, lo que se repite no es algo del presente actual, sino del pasado que se reactualiza en el presente.

Por la precisión con la que lo formula el autor, conviene copiar a continuación una cita *in extenso* que viene a ligar varios de los conceptos que ya hemos mencionado:

> *[...] la transferencia es la actuación en presente de lo que no ha podido ser ligado en el pasado. Eso, lo que no ha podido ser ligado, tiene el carácter del trauma. La compulsión de repetición es entonces el mecanismo que focaliza la pulsión hacia allí: hacia ese desgarro, ese agujero traumático que no ha sido ligado, y que se ensaya ligar en el presente de la transferencia. ¿Y no es eso también, después de todo, lo que sucede con la fijación? Pues la fijación es la afluencia incesante de la pulsión a un punto traumático* (González Requena, 2021c).

Cuando un espectador queda fijado a una película específica y la repite aun cuando ya conoce su trama, está dirigiendo su pulsión hacia un desgarro del pasado que se actualiza en la película. Generalmente, todo esto ocurre sin que el espectador reconozca conscientemente lo que sucede.

En el tiempo del análisis, sin embargo, este proceso debe emerger necesariamente en un plano consciente. Es entonces cuando aparece la pregunta, y con ella, el fragmento identificado como núcleo traumático se presenta como un enigma. La tarea del análisis consiste en descifrar cuál es el conflicto psíquico detrás de ese foco de dolor, al que llamaremos *punto de ignición*.

Es importante señalar que este enigma está presente tanto para el espectador como para el analista; la diferencia entre ambos reside en cómo cada uno maneja la experiencia:

> *Ese es, por cierto, el motivo de que proliferen los bares en torno a los cines. La gente necesita hablar esa interrogación que la película le ha suscitado, por más que, en ese habla que comienza cuando la película ha acabado, el yo cognitivo quiera recuperar el mando y pretenda cerrar la interrogación lo antes posible* (González Requena, 2011b).

Para aquellas metodologías que no tengan en cuenta la existencia del inconsciente —o lo obvien y rechacen incluirla en sus análisis— la experiencia será similar:

> *Eso es, por otra parte, lo que hacen la mayor parte de los analistas: y así, cuando dicen que analizan una película, lo que realmente hacen es deshacerse de ella. Lo que se manifiesta claramente en el hecho de que la película ya no está presente cuando ellos hablan* (González Requena, 2011b).

El analista textual, sin embargo, no debe abandonar el texto[37], sino que lo mantendrá constantemente presente para preservar su poder de interrogación:

> *Nosotros haremos todo lo contrario: tendremos la película aquí, constantemente presente, para mantener vivo su poder de interrogación* (González Requena, 2011b).

*3.6.5. **Deletreo***

Cuando Freud aborda el sueño, propone una distinción crucial entre dos tipos de contenidos: el contenido manifiesto (onírico), que es lo que el paciente relata, y el contenido latente (al que también se refiere como "pensamientos del sueño"). Para ilustrar esta diferenciación, Freud utiliza ejemplos de lo que llama *acertijos en figuras* o *acertijos en imágenes* (rebus[38]), que pueden presentarse en un sueño. Describe una serie de imágenes desconcertantes: una casa con un bote en el tejado, una letra aislada, una figura humana corriendo sin cabeza, etc. A primera vista, estas imágenes parecen carecer de sentido lógico.

> *El contenido del sueño nos es dado, por así decir, en una pictografía, cada uno de cuyos signos ha de trasferirse al lenguaje de los pensamientos del sueño. Equivocaríamos manifiestamente el camino si quisiésemos leer esos signos según su valor figural en lugar*

[37] Los análisis basados en el método propuesto se caracterizan por la abundante utilización de fotogramas, que no serán arbitrarios ni superfluos, sino que servirán para ilustrar los rasgos materiales deletreados por el analista. El contenido auditivo aún se resiste a ser integrado en el libro físico, sin embargo, pensamos que este problema puede ser solucionado mediante la inclusión de códigos QR interactivos, con los que el lector puede visualizar o escuchar un determinado clip.

[38] *Enigma* en la traducción de Ballesteros.

> *de hacerlo según su referencia signante. Supongamos que me presentan un acertijo en figuras: una casa sobre cuyo tejado puede verse un bote, después una letra aislada, después una silueta humana corriendo cuya cabeza le ha sido cortada, etc. Frente a ello, podría pronunciar este veredicto crítico: tal composición y sus ingredientes no tienen sentido* (Freud, 1900: 285).

Efectivamente la composición descrita por Freud no tiene sentido aparente. Su eficacia comunicativa, podríamos decir, ha sido gravemente afectada. Si bien es cierto que en la realidad no suele haber botes en los tejados de las casas, cuerpos corriendo sin cabeza o letras sueltas en el paisaje, hallamos un modo en el que acaso eso es posible. En el cine —como en el sueño—, estas imágenes surrealistas o desconcertantes pueden ser comunes.

En el análisis textual aplicado a creaciones audiovisuales, trabajamos esencialmente con dos materiales: audio y vídeo. Solo cuando traducimos esas imágenes y sonidos —que pueden incluir diálogos o no— en enunciados verbales, nos acercamos a eso que llamamos deletreo. ¿Qué sucede si nos tomamos el texto al pie de la letra? Lejos de encontrar enunciados lógicos, probablemente nos encontremos con uno de esos acertijos a los que Freud llama contenido manifiesto. Hay que, sin embargo, ir un pasó más allá hasta llegar al análisis.

Para ilustrar el mecanismo del deletreo, hemos tomado los enunciados propuestos por Freud el contenido manifiesto del acertijo freudiano —presentes en la anterior cita— y hemos buscado imágenes que los representen. Estos ejemplos, extraídos de la película *The Birds* (Hitchcock, 1963), no se corresponden directamente con los enunciados originales, pero permiten explorar hasta qué punto las imágenes cinematográficas y las descritas por Freud en sus análisis oníricos están emparentadas.

Contenido manifiesto del acertijo de Freud: «una casa sobre cuyo tejado puede verse un bote». **Negación:** «no hay botes en los tejados de las casas»



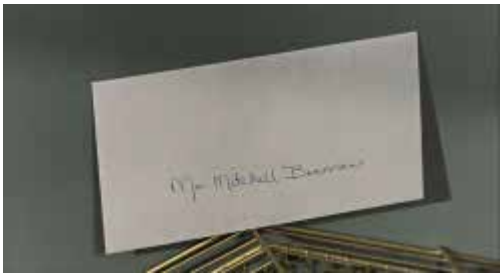
F7



F8

Deletreo: Mitch sujeta en sus manos los prismáticos (F7) con los que habrá de ver de forma detallada a Melanie; prefiere contemplarla un momento con sus propios ojos que se sitúan a la altura del tejado. El contraplano es un plano subjetivo de Mitch con sus prismáticos, y nos muestra a Melanie en un plano medio (F8). La vemos con un abrigo de piel y subida en una lancha a motor. El enunciado «una casa sobre cuyo tejado puede verse un bote» podría ser visto en esta escena: Mitch, desde abajo pero con sus ojos a la altura del tejado —tanto más si se asomara por una de esas ventanas que se intuyen en el tejado—, puede ver el bote en el que va Melanie.

Contenido manifiesto del acertijo de Freud: «una **letra**[39] aislada». **Negación:** «nada tienen que hacer allí las **letras** sueltas, que por cierto no se encuentran esparcidas por la naturaleza»



F9



F10

Deletreo: La traducción de Amorrortu utiliza *letra* (cada uno de los signos gráficos que componen el alfabeto). Sin embargo, *letra* puede ser traducido en alemán por *der Buchstabe*, que también se emplea para el sustantivo *carta*. En cualquier caso, hemos encontrado dos ejemplos visuales, uno para cada acepción. La de la izquierda representa una carta aislada (F9) sobre una jaula de pájaro —¿acaso no representa la jaula una cierta naturaleza por su relación con el pájaro?—. A la derecha encontramos los títulos de crédito, una parte del nombre del autor (F10). En él aparecen unas letras aisladas sobre un fondo gris, mientras unos pájaros las atacan. A diferencia de lo que propone Freud, estas letras aparecen esparcidas por la naturaleza: parece que forman parte de la misma diégesis, pues con su paso, los pájaros consiguen fragmentar dichas letras.

[39] En el ejemplo propuesto por Freud introduce la palabra en singular, pero pronto cambia a plural cuando expone el segundo enunciado que trata de desmentir el primero.

Contenido manifiesto del acertijo de Freud: «una silueta humana corriendo cuya cabeza le ha sido cortada». **Negación:** «una persona sin cabeza no puede correr»



F11

Deletreo: Es evidente que la mujer conserva la cabeza, sin embargo en la materialidad del plano (F11) contemplamos justamente eso: la silueta de una mujer corriendo cuya cabeza ha sido cortada por el encuadre del plano.

Contenido manifiesto del acertijo de Freud: «la persona es más grande que la casa»



F12

Deletreo: El contenido manifiesto «La persona es más grande que la casa» podría presentarse también de forma inversa. En el sueño, lo que aparenta ser un hecho lógico (en un primer plano, la persona es representada como si fuera más grande que una casa) se transforma en su contrario: la casa —representada aquí por el granero— parece ser inmensamente grande, hasta el punto de "tragarse" a la persona (Mitch).

Esta inversión es característica del contenido manifiesto en los sueños, donde las imágenes y situaciones están distorsionadas o dramatizadas para enmascarar el contenido latente. En este caso, el deletreo explora cómo esa desproporción espacial podría ser una figuración onírica que esconde o sublima el verdadero significado subyacente, siguiendo el principio freudiano de condensación y desplazamiento.

Hemos demostrado entonces que, si bien en la realidad intersubjetiva que compartimos,

> *[...] no hay botes en los tejados de las casas, y una persona sin cabeza no puede correr; además, la persona es más grande que la casa y, si el todo pretende figurar un paisaje, nada tienen que hacer allí las letras sueltas, que por cierto no se encuentran esparcidas por la naturaleza* (Freud, 1900: 286)

también es cierto que esas figuraciones, aunque imposibles en la realidad cotidiana, sí pueden darse si deletreamos un determinado texto. Tanto en los sueños como en el arte y, más específicamente en el cine, se pueden encontrar escenas que desafían nuestra lógica diaria. Lo que nos interesa más especialmente de este asunto es la técnica descrita por Freud para desentrañar el misterio que plantea su acertijo visual.

> *La apreciación correcta del acertijo sólo se obtiene, como es evidente, cuando en vez de pronunciar tales veredictos contra el todo y sus partes, me empeño en reemplazar cada figura por una sílaba o una palabra que aquella es capaz de figurar en virtud de una referencia cualquiera* (Freud, 1900: 286)

La apreciación correcta del acertijo se obtiene cuando en vez de rechazar el contenido manifiesto, nos empeñamos en sustituir cada figura por una sílaba o palabra. Sigue:

> *Las palabras que así se combinan no carecen de sentido, sino que pueden dar por resultado una bella y significativa sentencia poética* (Freud, 1900: 286).

Al combinar estas palabras, se revela un sentido que estaba en su misma superficie. El método propuesto por Freud es, sin duda, el deletreo: una reducción de enunciados —que son altamente visuales— a sílabas o palabras, tal como se hace al aprender a leer: diciendo separadamente las letras de cada sílaba, las sílabas de cada palabra, y luego la palabra entera.

Sin ese deletreo, el análisis resulta imposible; si no se realiza, se corre el riesgo de recurrir a una interpretación basada en símbolos o, aún, concluir que nada en el sueño o película tiene sentido.

El método de Freud no consiste únicamente en trabajar con el paciente en el momento de la sesión, sino que se prolonga cuando transcribe sus sesiones.

> *Freud diferencia dos momentos del trabajo analítico: uno de escucha del analizante, para el cual ha teorizado una técnica y una ética: la instalación de la transferencia, el uso de la interpretación, la atención parejamente flotante y la suspensión de los prejuicios del analista; y otro momento de escritura y de elaboración, en el que ya no se*

> *trata de escuchar sino de leer y pensar, para, finalmente, producir el material que puede publicarse* (Gallo y Ramírez, 2012: 131)

El segundo momento consiste entonces en la escritura y la elaboración de sus análisis. Para ello procedía a glosar aquel texto que era su paciente:

> *La aparente pasividad del psicoanalista en ese espacio se ve luego en acción, en su trabajo de formalización de los casos. Es por lo menos lo que puede verse en el procedimiento de Freud, quien transcribía las sesiones luego de que el paciente partía. Y sobre esas notas, en lecturas sucesivas del material, comenzaba a pensar, haciendo un subrayado aquí, una anotación marginal de un párrafo allá, al modo del filólogo que agrega glosas a un documento antiguo; y hacía, por ejemplo, señalamientos mediante un concepto sugerido por un pasaje de lo dicho. Cuando se dice que el psicoanálisis es una práctica de la letra, significa que se trata de leer el relato del paciente con el valor de transferencia textual señalado* (Gallo y Ramírez, 2012: 131)

Escuchar, anotar lo imprescindible, transcribir, leer sucesivamente, subrayar, anotar, señalar, conceptualizar: todo ello apunta que el esclarecimiento del paciente se hace a través del deletreo[40] del texto. Deletrear, por tanto, ayuda a mantenerse fiel al texto, pegarse a él lo más posible, evitando tapar el material del que debe nutrirse.

¿En qué consiste entonces el deletreo del análisis textual? Nos acercaremos primeramente a la noción de deletreo desde el punto de vista la lingüística: el deletreo consiste en decir separadamente las letras de cada sílaba, las sílabas de cada palabra y luego la palabra entera; por ejemplo: c, a, ca, s, a, sa; casa. También puede consistir en descomponer y pronunciar, una por una, las letras que forman una palabra; por ejemplo: c, a, s, a; casa.

El concepto de deletreo es central en el análisis textual desarrollado por González Requena. Este proceso consiste en desglosar minuciosamente cada elemento de un texto, ya sea visual o escrito, para descubrir sus contenidos

[40] Ello se ve reflejado en su material. Ejemplo de ello es la cita que copiamos a continuación: «Ahora bien, la controversia teórica es las más de las veces infecunda. Tan pronto uno empieza a distanciarse del material del que debe nutrirse, corre el riesgo de embriagarse con sus propias aseveraciones y terminar sustentando opiniones que cualquier observación habría refutado. Por eso considero muchísimo más adecuado combatir concepciones divergentes poniéndolas a prueba en casos y problemas singulares» (Freud, 1918: 47). Freud rechaza la interpretación (aseveraciones propias, opiniones) y se atañe al texto, al material.

inconscientes. Sólo prestando la debida atención a cada componente es posible entender sus conexiones con otros elementos del texto. Este enfoque minucioso permite que emerjan asociaciones que de otro modo podrían pasar desapercibidas (González Requena, 2019b).

El análisis textual debe basarse en un deletreo moroso de todos los contenidos del texto, es decir, en una lectura lenta y detallada que renuncie a cualquier conclusión o hipótesis anticipada. González Requena sostiene que el analista debe demorar lo más posible el momento de "entender" un texto, procurando evitar la tentación de saltar a conclusiones prematuras. Este principio metodológico contrasta con la lectura habitual, que funciona a partir de hipótesis automáticas y rápidas confirmaciones (González Requena, 2019b).

Además, González Requena defiende la necesidad de congelar imágenes cuando sea necesario para analizar detenidamente cada plano. Este enfoque se basa en la idea de que el tiempo que un plano reclama al analista no debería ser menor que el tiempo que el cineasta dedicó a su diseño, rodaje y montaje (González Requena, 2008):

> *Y por cierto, digámoslo desde ahora mismo una vez más: el tiempo que un plano reclama al analista, ¿por qué habría de ser menor que el tiempo que tardó el cineasta en diseñarlo, rodarlo y montarlo? Lo mismo podemos responder a los que, contra toda lógica analítica y científica, se oponen a contemplar detenidas, es decir, congeladas, las imágenes de una película con el argumento de que el espectador no las contempla así en el cine. Si les digo que éste es un argumento científicamente insostenible, es porque equivaldría a decir que, dado que en la vida real las células no se muestran al microscopio, el biólogo que las analiza no debería utilizar tal instrumento para su estudio.*

4. CONCEPTOS PSICOANALÍTICOS

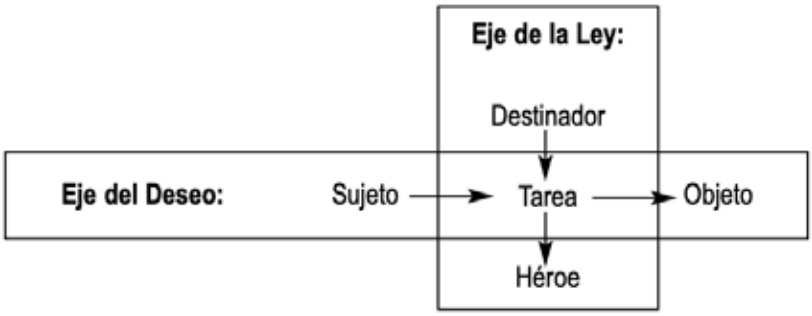
4.1. El relato

En *Clásico, Manierista y Postclásico* (2012), González Requena propone que la estructura del cuento maravilloso comparte una profunda analogía con el complejo de Edipo tal como lo describió Sigmund Freud. Según su análisis, el relato se organiza en torno a dos ejes fundamentales: el de La Ley, que representa la irrupción de la norma como prohibición y mandato, y el de La Carencia, que emerge como consecuencia de esa prohibición, definiendo el objeto del deseo. Esta doble articulación no sólo estructura los relatos, sino que también define la estructura esencial del complejo de Edipo, un proceso que organiza el trayecto temporal de la constitución subjetiva. Así, González Requena identifica en el cuento maravilloso una narrativización de la trama edípica, en la que se manifiesta el conflicto central entre deseo y ley.

En el contexto edípico, el tercero —generalmente el padre— asume un doble papel: prohíbe, al interrumpir la fusión del niño con la imago primordial —el *protoobjeto* materno—; y dona, al otorgar un relato que delimita quién debe llegar a ser el niño. Esta doble operación —prohibición y donación— resulta esencial para la constitución subjetiva. Al asumir la ley del padre y la tarea impuesta por él, el niño debe diferenciarse de la imago materna con la que inicialmente se identificó, aceptando su singularidad y accediendo a un lugar en el entramado simbólico.

4.1.1. Articulación del relato en dos ejes

En el esquema visual presentado por González Requena se articulan los dos ejes fundamentales en la estructura narrativa: el eje de la Ley y el eje del Deseo, los cuales se cruzan conformando la estructura del relato.



F13. Esquema del relato propuesto por González Requena en *Clásico, Manierista y Postclásico* (2006)

Eje de la Ley

- Destinador: Representa la figura que encarna la Ley, quien tiene autoridad para encomendar al Sujeto una Tarea. Esta figura puede asociarse simbólicamente con el padre en el complejo de Edipo, quien introduce la prohibición y la norma.
- Tarea: es una misión destinada al Sujeto a partir del mandato del Destinador.
- Héroe: Es el producto final del sujeto después de acatar y cumplir con la tarea donada por el Destinador.

Eje del Deseo

- Sujeto: Es el protagonista del relato y está orientado a la búsqueda de un Objeto que representa lo que le falta. El Sujeto se define por su carencia, que lo impulsa a la acción.
- Objeto: Representa lo que el Sujeto desea y constituye su meta inicial en el trayecto narrativo.

4.1.2. Articulación de la constitución subjetiva en tres ejes

Aunque el esquema de González Requena describe la estructura del relato —donde se presupone la existencia de un sujeto y, por ende, de un inconsciente—, este modelo no puede aplicarse directamente al proceso de constitución subjetiva. Esto se debe a que durante los primeros meses de vida no encontramos en el niño

la existencia de un sujeto, tampoco de deseo, pues sus operaciones se desarrollan en el ámbito de lo pulsional. Es sólo a partir de la irrupción de la Ley paterna, y de la consecuente aceptación de la prohibición, que podemos hablar propiamente de un sujeto.

Por lo tanto, para dar cuenta del proceso de constitución subjetiva nos parece interesante introducir la relación entre estos tres ejes:

1. **Eje pulsional:** Es el único que opera antes de la llegada del complejo de Edipo donde el niño y la madre forman una unidad indiferenciada, y la experiencia se organiza en torno al placer inmediato y la satisfacción pulsional.
2. **Eje de la Ley:** Representa la introducción de la prohibición por parte del tercero, generalmente el padre, que no sólo es capaz de interrumpir el circuito pulsional, sino que también dona un relato y una tarea al sujeto, permitiéndole estructurar su posición en el entramado simbólico.
3. **Eje del Deseo:** Surge tras la irrupción de la Ley, marcando una distancia entre el —ahora sí— sujeto y su objeto.

El espacio subjetivo: la dimensión simbólica

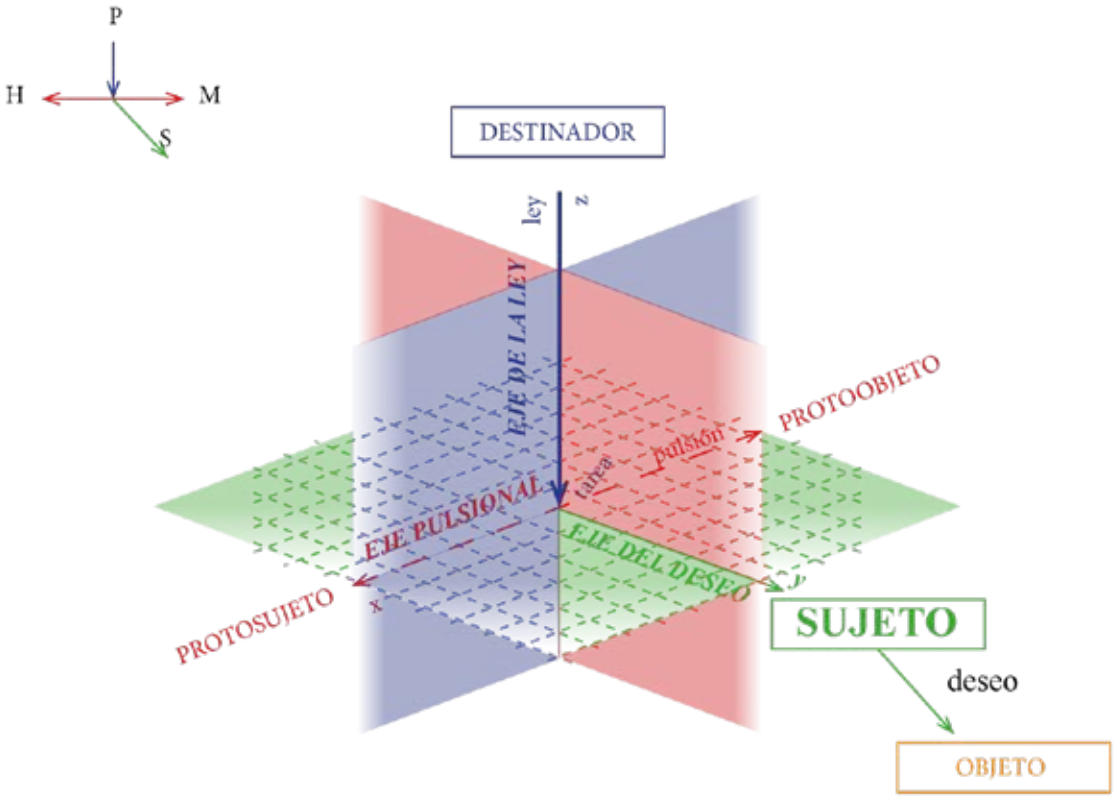
El modelo de tres ejes que proponemos a continuación, articula diacrónicamente la constitución subjetiva, integrando pulsión, ley y deseo en planos distintos para explicar la dimensión simbólica del sujeto.

En un sistema de coordenadas tridimensional, se requieren tres elementos de referencia para distinguir los planos donde interactúan las figuras que conforman la terna familiar en el proceso de constitución del sujeto: la madre, el niño y el padre. En este esquema, los tres planos que estructuran el espacio subjetivo son los siguientes:

Primer plano (xy): Representa la relación inicial entre la madre y el niño, correspondiente al **eje pulsional** (x). En este plano, el niño existe en una fusión simbiótica con la madre, marcada por el circuito de la pulsión, donde aún no se ha introducido la prohibición ni la Ley.

Segundo plano (yz): Representa la relación entre el niño y el padre (Destinador), correspondiente al **eje de la Ley** (z). Este plano surge con la irrupción de la figura paterna, quien introduce la prohibición, separando al niño de la madre y estableciendo la estructura normativa que organiza su subjetividad.

Tercer plano (xz): Representa la relación triangular entre madre y padre mediada por el sujeto, correspondiente al **eje del Deseo** (y). Este plano marca la orientación del deseo del sujeto hacia un objeto que, a través de la prohibición paterna, queda simbolizado y situado más allá de la relación inicial con la madre.



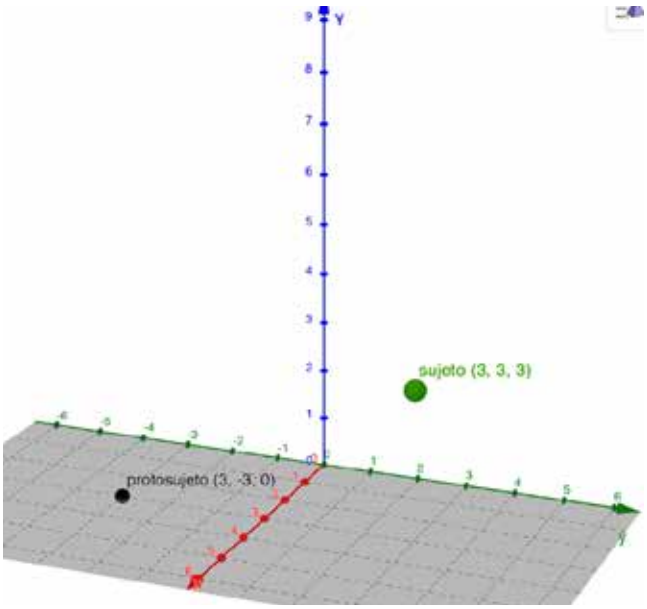
F14. Esquema en tres dimensiones de la conformación subjetiva. Elaboración propia.

Etapas de la constitución subjetiva

1. **Fusión**
    - Coordenadas: $(x,\ y)$
    - El *protosujeto*[41] (hijo) se encuentra únicamente en el plano $(x - y)$ y su relación con la madre está definida en términos pulsionales En este estado inicial, no hay eje z porque aún no se ha introducido la Ley (el padre no interviene todavía como un elemento separado de la estela materna).
    - Espacialmente, el *protosujeto* se sitúa sobre el plano pulsional ($z = 0$), es decir, su existencia está limitada a dos dimensiones.
2. **Introducción de la Ley**
    - Coordenadas: $(x,\ y,\ z\ > 0)$
    - La irrupción de la Ley (insercción del padre como Destinador) introduce el eje z, separando al niño del plano $x - y$, situándolo en un espacio tridimensional. La inserción del tercero implica la escisión de la fusión originaria con la madre y la entrada del niño en el orden simbólico.
    - La aparición del eje z marca el paso de un sistema bidimensional (*protosujeto*) a un sistema tridimensional (sujeto), donde ahora interactúan pulsión, Ley y Deseo.
3. **Constitución del sujeto: articulación de la pulsión en deseo**
    - Coordenadas: $(x > 0,\ y > 0,\ z\ > 0)$
    - El sujeto plenamente constituido se sitúa en el espacio tridimensional, con valores positivos en todos los ejes.
    - El eje x representa la relación pulsional con el objeto materno.

[41] Autores como Nicolás Caparrós utilizan el término: Caparrós, N. (1991). La teoría estructural freudiana y el modelo de tetraedro (I). *Clínica y Análisis Grupal, (56)*. Recuperado de https://www.imagoclinica.com/psicoanalisis/teoria-estructural-freudiana-modelo-tetraedro/.

- El **eje y** encarna la prohibición y la donación del padre, quien impone la Ley y define la tarea del sujeto.
- El **eje z** simboliza el deseo mediado, orientado hacia un objeto que surge de la carencia generada por la prohibición.



F15. Detalle del esquema en tres dimensiones de la conformación subjetiva. Elaboración propia.

4.2. La constitución subjetiva y el complejo de Edipo

Según Freud, el desarrollo psicosexual en el niño y la niña sigue un curso común, pero sólo hasta cierto punto. La primera etapa es denominada *fase oral* —o canibálica—, y es común a ambos sexos, pues en ella los genitales «no han alcanzado todavía su poder hegemónico» (1905: 180). Durante este periodo, el placer se centra en el propio cuerpo, y es esencialmente autoerótico: el niño obtiene satisfacción a partir de actividades como succionar, en las que no interviene un objeto externo completo, sino objetos parciales. La figura materna aparece de forma recurrente, satisfaciendo necesidades básicas, especialmente la alimentación, que en esta etapa no se ha separado todavía de la actividad sexual. La boca es el primer órgano a través del cual el niño explora el mundo,

experimentando placer mediante la incorporación del objeto. Así, hasta este punto, el desarrollo en ambos sexos sigue siendo similar.

La segunda fase pregenital, que Freud llama sádico-anal, introduce una diferenciación de roles activos y pasivos, sin que aún aparezcan los conceptos de lo masculino y lo femenino, sino simplemente de activo o castrado. El genital femenino todavía aparece vaciado de su futura importancia, pues es percibido simplemente como una falta. En esta fase, el niño obtiene placer a través de la retención o expulsión de las heces, desarrollando una relación de control sobre su propio cuerpo.

Entre los 3 y 6 años, el interés de los niños se enfoca en los genitales, y es en esta fase fálica cuando comienzan a notar diferencias anatómicas entre los sexos.

Aquí se produce lo que Freud llama el primado del falo: para niños y niñas, el único genital reconocido es el masculino, mientras que el femenino se percibe como una ausencia. El pene se convierte en una fuente importante de satisfacción para el niño, y en el curso de sus investigaciones sobre su propio cuerpo, se ve confrontado por figuras paternas. Al descubrir que no todos poseen un pene, el niño intenta inicialmente negar la falta, imaginando que quienes no lo tienen podrían adquirirlo. Las teorías infantiles intentan explicar esta ausencia, atribuyéndola, por ejemplo, a un castigo o a una conducta inadecuada en sólo determinados individuos. En esta etapa, para el niño, ser mujer no equivale todavía a la falta de pene. Sólo más adelante, al comprender los procesos de nacimiento y de procreación, asocia la maternidad con la pérdida del pene y desarrolla complejas teorías en las que el pene es intercambiado por un hijo (Freud, 1923: 148).

A pesar de estos avances, la genitalidad femenina sigue sin definirse completamente: el niño asume que el nacimiento ocurre a través de un proceso parecido a la digestión, en el cual una semilla o equivalente es tragada y expulsada como bebé por el ano (Freud, 1923: 148). La ausencia del pene en algunas personas

es entendida como resultado de una castración (147), y el niño empieza a temer que algo similar pueda pasarle. En este contexto, la amenaza de la madre —de que el padre o una figura equivalente podría castigarle arrebatándole el pene— adquiere una importancia crucial, intensificando la angustia de castración y precipitando el cierre del complejo de Edipo:

> *[...] si la satisfacción amorosa en el terreno del complejo de Edipo debe costar el pene, entonces por fuerza estallará el conflicto entre el interés narcisista en esta parte del cuerpo y la investidura libidinosa de los objetos parentales* (Freud, 1923:184).

Freud expone que la elección de objeto se produce en dos tiempos: «la primera se inicia entre los dos y los cinco años, y el *periodo de latencia* la detiene o la hace retroceder» (1905: 181), mientras que la segunda llega con la pubertad, «y determina la conformación definitiva de la vida sexual» (1905: 181). Durante el periodo de latencia, la energía sexual se reprime y redirige hacia actividades sociales, culturales y de aprendizaje, mientras las pulsiones sexuales permanecen en estado de reposo. Este período es crucial para la internalización de las normas sociales y el desarrollo del *superyó*, la instancia psíquica reguladora de la moral y la conducta.

Con la pubertad, el niño entra en la fase genital, en la cual la libido se reactiva y se orienta hacia la búsqueda de relaciones sexuales y afectivas con otras personas. A diferencia de las etapas anteriores, el interés sexual se dirige hacia el exterior, buscando una pareja fuera del ámbito familiar. La sexualidad adulta implica integrar los impulsos de las fases previas, orientándolos hacia la reproducción y la satisfacción mutua en una relación amorosa. Esta fase marca la maduración de la identidad sexual y la capacidad de establecer vínculos afectivos y sexuales estables y satisfactorios.

Para abordar el complejo de Edipo[42], Freud establece un paralelismo entre la tragedia de Sófocles y su propia experiencia personal. En una carta dirigida a Fliess[43], confiesa haber identificado en sí mismo «el enamoramiento de la madre y los celos hacia el padre»:

> *Un único pensamiento de valor universal me ha sido dado. También en mí he hallado el enamoramiento de la madre y los celos hacia el padre y ahora lo considero un suceso universal de la niñez temprana [...]. Si esto es así, se comprende el poder cautivador de Edipo Rey a despecho de todas las objeciones que el entendimiento eleva contra la premisa del hado, y se comprende por qué el posterior drama de destino debía fracasar tan miserablemente. [...] la saga griega apresa una obligación que cada quien reconoce porque ha registrado en su interior la existencia de ella. Cada uno de los oyentes fue una vez en germen y en la fantasía un Edipo así, y ante el cumplimiento de sueño traído aquí a la realidad retrocede espantado con todo el monto de la represión que separa su estado infantil de su estado actual. Fugazmente se me ha pasado por la cabeza que lo mismo podría estar también en el fundamento de Hamlet* (Freud, 1887-1904: 293)

El complejo de Edipo puede definirse entonces como el proceso mediante el cual el ser humano transita de una organización sexual infantil a una adulta o genital. Esta mudanza ocurre cuando los deseos incestuosos del niño son prohibidos y, finalmente, reprimidos en el inconsciente.

Antes del complejo de Edipo, encontramos la *relación dual entre el niño y la madre*, independientemente del sexo biológico del infante (González Requena, 2012: 530). La *imago primordial* —concepto acuñado por González Requena— se presenta como un modelo identificatorio total, que ofrece al niño una primera imagen de sí mismo (González Requena, 2012: 530). En este período, la madre constituye el primer *objeto de deseo*[44] para el niño.

---

[42] En *Cartas a Wilhelm Fließ*, en una nota a pie de página, se dice que la que la primera referencia hecha por Freud al complejo de Edipo es en una de las cartas que envía a *Fließ* el 31 de mayo de 1897: «Parece como si este deseo de muerte en los hijos varones se volviera contra el padre, y en las hijas mujeres, contra la madre» (Freud, 1887-1904: 268).

[43] Carta número 71, del 15 de octubre de 1897.

[44] Sin embargo, como advierte González Requena, este deseo sólo devendría como tal ante la emergencia de la prohibición; es decir, de la separación del *protosujeto* del objeto materno.

La aparición del tercero, posibilitada por la irrupción del deseo materno, genera un fuerte impacto en el niño. Cuando el hijo descubre que la madre desea algo más allá de la relación dual que comparten, ésta se descubre como carente. Esta toma de conciencia, por parte del niño, hiere su narcisismo; si su modelo identificatorio tiene una carencia, el niño se percibe simultáneamente perjudicado por ella. Así, el *infans* experimenta la dolorosa revelación de que su imagen no es tan completa como creía.

De forma que la introducción del tercero, posibilitada por la madre, trae consigo la aparición de una ley cultural: la prohibición del incesto, que viene a poner un freno en la relación que el *protosujeto* compartía con el *protoobjeto* materno.

4.3. ¿Edipo femenino?

La constitución subjetiva de la mujer, según Freud, se aparta en aspectos fundamentales de la estructuración psíquica masculina, especialmente en lo que respecta a la llegada del complejo de Edipo.

Freud utiliza el complejo de Edipo para explicar el desarrollo del niño varón, y reconoce que éste no puede aplicarse de manera universal[45] a ambos sexos (Freud, 1931: 228).

En su exploración de la subjetividad de la mujer, Freud observa que la fase preedípica —definida por una relación intensa y temprana entre la niña y la madre— ejerce una influencia duradera en el psiquismo femenino. Las fijaciones y represiones de esta etapa juegan un papel fundamental en el origen de las neurosis

[45] El mismo Freud acepta la dificultad para establecer un complejo de Edipo femenino: «aquí tenemos la impresión de que nuestros enunciados sobre el complejo de Edipo sólo se adecuan en términos estrictos al niño varón» (1931: 230).

en la mujer, lo que hace a Freud sugerir la necesidad de revisar el papel del complejo de Edipo como «núcleo de la neurosis»[46] en ambos sexos (Freud, 1931: 228).

En la mujer, la etapa preedípica está caracterizada por una intensa fijación *en* la madre, que puede llegar a constituir una fuente central de conflictos y represiones en su vida adulta. Ello hace que el desarrollo psíquico femenino siga un curso diferenciado del masculino, en el cual esta primera fase tiene un lugar central.

En *Sobre la sexualidad femenina* (1931), Freud introduce la posibilidad de un complejo de Edipo negativo en la mujer que, eventualmente, podría transformarse en uno positivo:

> *Pero quien sienta renuencia frente a esta rectificación no está obligado a aceptarla. Por una parte, se puede dar al complejo de Edipo un contenido más lato, de suerte que abarque todos los vínculos del niño con ambos progenitores; por otro lado, también se puede dar la razón de las nuevas experiencias diciendo que la mujer llega a la situación edípica normal positiva luego de superar una prehistoria gobernada por el complejo negativo* (228).

Esta posibilidad de un complejo de Edipo doble[47] —presente tanto en el varón como en la mujer (Pérez Adroher, 2025: 127)— muestra que, en el desarrollo femenino, diversas decepciones iniciales conducen al distanciamiento de la niña respecto a su madre. Ello trae como consecuencia que el deseo de la niña se oriente entonces al padre, configurando así una versión del complejo de Edipo que, en muchos casos, no llega a resolverse[48] completamente (Freud, 1931: 232).

---

[46] «Con ello, la fase preedípica de la mujer alcanzaba una significación que no le habíamos adscrito hasta entonces. Puesto que esa fase deja espacio para todas las fijaciones y represiones a que reconducimos la génesis de las neurosis, parece necesario privar de su carácter universal al enunciado según el cual el complejo de Edipo es el núcleo de la neurosis» (1923: 228).

[47] El edipo doble, «el más completo», en palabras de Freud, no sólo se produce en el caso de la mujer, sino también en el varón.

[48] Freud da énfasis al hecho de que en la mujer este complejo pueda no ser superado: «Por lo tanto, el complejo de Edipo en la mujer es el resultado final de un desarrollo más prolongado; no es destruido por el influjo de la castración sino creado por él; escapa a las intensas influencias hostiles que en el varón producen un efecto destructivo, e incluso es frecuentísimo que la mujer nunca lo supere» (1931: 232).

A partir de esta diferenciación en los procesos de constitución subjetiva entre hombres y mujeres, surge la pregunta: ¿existe un mito que, al igual que el de Edipo para el varón, pueda ilustrar la subjetivación femenina?

Pues bien, hemos encontrado que el mito del rapto de Perséfone se presenta como una posible representación de dicho proceso, en el que la relación de Perséfone con ambos progenitores parece evidenciar el proceso de constitución del sujeto femenino.

Este relato, además de simbolizar el ciclo de las estaciones, como señala Hesíodo en la *Teogonía*, podría reflejar la complejidad de la relación femenina con la figura paterna y materna. Así, el mito aborda tanto la separación de la madre como la vinculación con el padre, de un modo análogo a la estructura psíquica femenina descrita por Freud.

Si bien el episodio más conocido sobre Perséfone es su rapto, resulta relevante examinar primero el contexto que lo precede: la búsqueda de una esposa por parte de Hades.

4.3.1. ***Ocultamiento de Perséfone***

En *Los dioses griegos*, Károly Kerényi resume el ocultamiento de Perséfone a partir del relato de Claudiano:

> *Deméter llegó de Creta a Sicilia, donde descubrió una gruta cerca de la fuente Ciane. Escondió allí a su hija Perséfone, dejándola bajo custodia de dos serpientes que en otros tiempos estuvieron enjaezadas a su carro. En la cueva la doncella laboraba con la lana, habitual ocupación de las muchachas protegidas por Palas Atenea en la sagrada ciudadela ateniense de esta diosa. Perséfone empezó a tejer una gran pieza, un traje para su padre o madre, que contenía una representación del mundo entero* (Kerényi, 1951: 250).

Sin embargo, Kerényi omite el motivo por el cual Deméter esconde a su hija, hecho que está muy presente en el relato de Claudiano. El poeta recoge la historia

previa al rapto con gran detalle y belleza, de la que hemos obtenido gratas pesquisas.

La historia comienza con el Rey del Inframundo, Hades —Plutón—, un dios poderoso pero solitario, ansioso por encontrar una esposa y perpetuar su linaje. Su deseo es tan intenso que amenaza con abrir las puertas del Tártaro y liberar a su padre Cronos —Saturno—, desatando una catástrofe si no consigue mujer. Hermes, encargado de transmitir esta petición, lleva el mensaje a Zeus —Júpiter—, quien, pese a dudar si alguna diosa aceptaría el oscuro Inframundo, finalmente propone la hija que comparte con Deméter, Perséfone.

La joven Perséfone es la única hija de Deméter, quien la cría con absoluta devoción. Privada de la posibilidad de tener más hijos por Ilitía, diosa de los nacimientos, Deméter vuelca todo su amor y dedicación en Perséfone, compensando así su falta de descendencia. Perséfone, en plena juventud y hermosura, despierta ya el interés amoroso de varios pretendientes, pero es protegida por su madre, quien teme perderla.

Ante el creciente interés por Perséfone, Deméter opta por ocultarla en Sicilia, confiando en que el mar la proteja de los peligros del mundo exterior. Sin embargo, Deméter la deja sola en su palacio, de donde es posteriormente tomada.

En el relato de Claudiano se menciona que Perséfone tiene dos importantes pretendientes: Ares —Marte— y Apolo. Ambos compiten por su mano, cada uno respaldado por sus respectivas protectoras divinas: Hera —Juno— apoya a Ares —Marte—, mientras que Leto —Latona— favorece a Apolo. Esta competencia subraya la belleza y el valor de Perséfone como figura divina, deseada tanto por el dios de la guerra como por el dios de la luz y las artes. Sin embargo, Deméter rechaza a ambos pretendientes para su hija, y, de forma preventiva, la madre decide esconder a la hija para evitar a cualquier pretendiente:

Mas a todos desprecia y abaldona
Céres que madre apasionada era,
y no adivina del futuro robo
Escondió su cordera á tanto lobo.

Cela su hija, y por mejor guardalla
Dexa el excelso Olimpo y se la entriega
A la isla de Sicilia
(Claudiano, 1608: 51)

De manera que Deméter elige como escondite un lugar remoto y aislado —una isla—, lejos de la tierra paterna donde anteriormente se encontraba su hija, un lugar descrito como peligroso.

Da que temer, que quando á mas se anime
Con mil temblores y humareda inmensa
La isla arranque, y caygan sacudidas
Las torres y murallas más fornidas
(Claudiano, 1608: 52)

La naturaleza del escondite elegido por Deméter revela su intención de restringir al máximo las posibilidades de que Perséfone abandone este territorio materno. La isla y el volcán funcionan como barreras naturales: la isla garantiza su *aislamiento*, mientras que el volcán actúa como una potencia mortífera que protege a la doncella de cualquier incursión. Sin embargo, cabe preguntarse si la diosa no está, en realidad, preservando la virtud de su hija, manteniéndola fuera del alcance de cualquier mortal y asegurándose de que sólo un ser divino o un héroe pueda llegar hasta ella:

Solo á la vista se le da y concedé
Del gran Etna tocar la excelsa cumbre,
Que humano pié llegar allá no puede
(Claudiano, 1608: 52)

En este sentido, la joven doncella parece estar reservada para un dios —o un héroe— capaz de superar los obstáculos que su madre ha dispuesto para protegerla. La estrategia defensiva de Deméter no sólo no agota el deseo de Hades, sino que, al contrario, parece avivarlo aún más.

Es importante destacar la naturaleza peligrosa del lugar elegido como refugio: el monte Etna, un territorio que Deméter conoce bien. Este escondite no sólo es una elevación montañosa, sino también un volcán activo. La elección de este entorno volcánico hace pensar que la propia naturaleza de la diosa podría tener igualmente carácter volcánico.

Entre las divinidades maternas primigenias, aquellas de naturaleza volcánica debieron ser las primeras en surgir. En *El Hijo de Dios. Análisis textual del primer punto de ignición del mito cristiano* (2017: 17), González Requena se refiere a este tipo de diosas volcánicas, destacando un aspecto fundamental de los rituales asociados a estas deidades maternas:

> *Y es precisamente allí, es en el interior de ese cuerpo ardiente, donde son absorbidos, incorporados y abrasados los hijos entregados en ofrenda* (González Requena, 2017: 20).



F16. Ilustración sobre «El ídolo de Moloch con 7 espacios o capillas», en *Öffentlicher Gottesdienst der alten Hebräer* (*El culto público de los antiguos hebreos*). Fuente: Lund (1711-1738).

Y añade:

> *¿Cómo no entender entonces el ritual como lo que más evidentemente aparenta ser, es decir, como un suerte de parto invertido, en el que el niño, en vez de ser dado a luz retorna al interior del cuerpo originario del que procede?* (González Requena, 2017: 20).

¿No es acaso este proceso de parto invertido lo que Deméter escenifica al esconder a Perséfone en una de las grutas del monte Etna? La diosa parece introducir a su hija en una de esas *capillas* o *cámaras* a las que González Requena se refiere, en una suerte de reintegración de la hija a su propio cuerpo.

Sin embargo, la actitud acaparadora de la madre aparece sólo en las versiones más modernas del mito, pues en una de las primeras versiones es Deméter la que propicia el encuentro entre Zeus y Perséfone —padre e hija—:

> *Mientras* [Perséfone] *trabajaba en eso, Zeus se le acercó en forma de serpiente y procreó en su hija a aquel dios que, en las historias órficas, sería su sucesor, el quinto regente del mundo* (Kerényi, 1951: 250).

En la tradición más tardía, encontramos, sin embargo, otra versión:

> *Plutón, Rey del Infierno, había robado á Proserpina, á tiempo que su madre Céres estaba ausente de Sicilia, y que volviendo, y no hallando á su hija, fué vagando por todas las partes del mundo de noche y de dia, sin tener jamás reposo, y con dos teas encendidas la buscó, hasta que al fín tuvo noticia de ella: y sabiendo que estaba en el infierno, pidió á Júpiter que le concediese que los seis meses del año estuviese con ella sobre la tierra, y los otros seis con su marido Plutón en el infierno* (Claudiano, 1608: 10)

Si en el primer relato se narra la unión entre Perséfone y su padre, Zeus, en el segundo, se hace referencia a la unión de la doncella con su tío Hades. Son, sin duda, historias del todo coincidentes; ambas sitúan el encuentro en Sicilia, donde la madre esconde a la joven antes de ser tomada por una figura masculina.

En la primera versión del relato, es Zeus quien, transformado en serpiente, penetra en la gruta donde se encuentra Perséfone. En cambio, en la segunda historia, el rapto se produce fuera de la gruta: Perséfone es engañada y llevada a una explanada donde Hades la toma. La figura de la madre buscadora sólo emerge con la modernización del relato: la madre no sabe dónde está la hija, no sabe quién la ha robado y la busca hasta encontrarla.

En la segunda versión, por tanto, encontramos una incongruencia que merece nuestra atención. Podríamos suponer que, al conocer los planes de su

hermano Hades, Démeter se inquieta y decide ocultar a Perséfone de manera preventiva. Sin embargo, el poeta disculpa a la diosa, afirmando que ella desconocía las intenciones de Hades: «no adivina el futuro robo». De modo que, a pesar de esta supuesta ignorancia, Deméter opta por esconder a su hija. Siguiendo el dicho *quien se excusa, se acusa*[49] podemos descubrir a Deméter como conocedora del robo. Así, el poeta revela la complicidad materna en el rapto. Es probable que, en determinado momento, ambas versiones del mito coexistieran: una en la que Deméter no interviene en el rapto de la hija y otra en la que su papel es ambivalente. Esta última, aunque en un segundo plano, dejó sus huellas en la versión más conocida, contribuyendo así a la ambigüedad del relato.

Queda claro, entonces, que Deméter busca mantener a Perséfone fuera de la vista de cualquiera, escondiéndola con el propósito de reservarla para quien ella considera adecuado. Kerényi lo confirma al explicar que, en uno de los himnos de los seguidores de Orfeo que relata el matrimonio de Zeus y Perséfone, se menciona que la unión no fue «un caso de seducción llevada a cabo contra la voluntad de la madre», sino que «todo ocurrió como Deméter lo había pretendido por instigación suya, incluso la metamorfosis de Zeus en serpiente» (1951: 250). A pesar de ello, no debemos ignorar el recelo materno, pues en él encontramos el conflicto de la separación de madre y la hija, sobre el que abundaremos a continuación.

4.3.2. Figuraciones maternas: Rea y Deméter

Deméter se dirige, después de ocultar a la hija, a visitar a su madre, la diosa Rea —Cibeles—. El poema describe así su llegada al templo materno:

> *Dixo, y batiendo el freno á sus serpientes,*
> *A la cumbre llegó del monte Ida,*
> *Donde estan los palacios eminentes*
> *Donde la gran Cibele está servida:*
> *Allí está templo en que de tantas gentes*
> *Su estatua es venerada y es temida*
> (Claudiano, 1608: 56)

[49] *Excusatio non petita, accusatio manifesta*.

La dualidad de afectos que la diosa Rea inspira en los humanos se hace evidente: la veneran y la temen. Ya lo habíamos señalado: las primeras diosas fueron, ante todo, figuras maternas, muchas de ellas de carácter ctónico o volcánico. Dentro del panteón griego, si existe una diosa que encarna el papel de madre, esa es Rea:

> *El título Gran Madre, o el de Madre de los Dioses, o el que combina ambos nombres a la vez, fue dado a una sola de las hijas de Gea y Urano: a Rea, quien parió de Kronos los tres dioses regentes del mundo, Zeus, Poseidón y Hades, y las tres diosas, Hera, Deméter y Hestía* (Kerényi, 1951: 85).

Como madre de los dioses olímpicos, Rea es una figura central y de gran influencia. Su descendencia la sitúa en el centro de la mitología griega como la gran progenitora divina. Para comprender el poder de la diosa, conviene referirse a la idea de González Requena (2020a) sobre la doble influencia que toda madre ejerce sobre su hijo, especialmente en los primeros años de vida:

> *De ahí que la fase preedípica sea también la del narcisismo primario. En ella la madre aparece como la potencia absoluta: potencia de la vida, del alimento y del amor. Pero también, por ello mismo, potencia de la destrucción y desamor, tanto si niega su alimento, como si lo impone violentamente.*

Si la figura materna es una potencia de la vida lo es porque es en su vientre donde se gesta. Como explica González Requena, en la relación madre–hijo, la alimentación juega un papel esencial: desde el útero, la madre provee de todo lo necesario para sobrevivir, una dependencia que continúa mucho después del nacimiento. Esta necesidad prolongada vincula la supervivencia del bebé a la madre como ente nutricio.

En los primeros meses de vida, la madre ejerce una influencia absoluta sobre el *infans*. Las experiencias de placer y displacer del niño se entrelazan con la alimentación, su principal fuente de satisfacción afectiva. Como explica González Requena (2020a), la madre encarna una potencia disyuntiva que oscila entre la vida y la muerte, el amor y el desamor, la nutrición y el hambre.

Es por ello significativo que Deméter, una auténtica *mater dolorosa*, sea también la diosa del grano y la agricultura. Su estado emocional condicionado por la presencia o la ausencia de la hija desemboca en la alternancia entre abundancia y privación, lo que refleja la ambivalencia con la que el hijo experimenta la relación materna, a menudo insatisfecho en su demanda de amor y alimento. Así, podemos comprobar hasta qué punto el carácter ambivalente de Rea se ha transferido a su hija Deméter: podríamos decir que, como a su madre, los humanos «la veneran y la temen», pues si la diosa Deméter resulta ofendida puede responder retirándoles el alimento. Esto se muestra claramente en el mito que nos ocupa: tras perder a su hija, Deméter cae en una profunda tristeza y, como castigo vicario a Zeus, impide el crecimiento de los granos, amenazando con «destruir a toda la humanidad con la hambruna maligna» (Kerényi, 1951: 234).

Sin embargo, conviene decir que algunos mitógrafos consideran a Deméter una «recién llegada» que «no siempre ocupó esa posición» (Kerényi, 1962: 146), pues en las tradiciones más antiguas, Rea aparece directamente como la madre de Perséfone. Así, la ambigüedad entre ambas permite que ciertos rasgos de Rea se proyecten en Deméter.

Desde el punto de vista del sujeto —que coincide con el de Zeus —, podríamos decir que las tres diosas representan las tres edades de la mujer: la madre —Rea—, la esposa —Deméter— y la hija —Perséfone—. La *con-fusión* entre ellas, de Rea con Deméter y de Deméter con Perséfone, subraya la dificultad de la separación entre la madre y la hija; el vínculo entre ellas evidencia la dificultad para diferenciarlas. La intensa unión que demuestra el mito, consigue reflejar que la intensa unión de Deméter con su hija es establecida a partir del estrecho vínculo que tiene paralelamente con su propia madre Rea.

Este escenario se refleja de manera evidente en el mito del rapto de Perséfone: la intensa unión entre madre e hija se quiebra únicamente mediante una

intervención externa —masculina— que las enfrenta a la experiencia de la pérdida y las obliga a resignar —al menos, temporalmente— su vínculo. Sin embargo, esta separación, tal como señala Freud respecto a la mujer, será, como en este caso, compleja, parcial e incompleta.

4.3.3. ¿Rapto o liberación?

Hasta ahora, las razones detrás del ocultamiento de Perséfone no se revelan con claridad. Podría ser que Deméter, movida por el deseo de conservarla exclusivamente para sí, intente evitar cualquier encuentro de su hija con un hombre, o tal vez, esté reservándola para un dios que considere digno de ella, como Hades.



F17. *Proserpine, fille de Cérès, cueillant des fleurs avec ses compagnes dans la prairie d'Enna* [Pintura]. Fuente: Verkolje (1720-1740).

En cualquier caso, la cuestión central del mito apunta a la necesidad de disolver la relación primordial entre madre e hija, una unión que, a juzgar por la visita de Deméter a su propia madre tras esconder a Perséfone, evidencia que no se ha resuelto completamente. El paralelismo entre ambos pares de madres e hijas,

sugiere la repetición de un conflicto[50] no resuelto que se perpetúa en la siguiente generación.

Así, tras ocultar a su hija, Deméter se dirige a la morada de su madre —¿acaso no es también su propio hogar?— en un carro tirado por serpientes o dragones:

> *Dixo, y batiendo el freno á sus serpientes,*
> *A la cumbre llegó del monte Ida [...]*
> (Claudiano, 1608: 56)

En las versiones más antiguas del mito, estas serpientes provienen de su carro, y son colocadas por Deméter como guardianas de la entrada de la cueva, con el fin de evitar la incursión de intrusos.

La imagen descrita por el mito recuerda a la pintura de *San Jorge y el Dragón* (Ucello, c.1470), en la que el héroe cristiano enfrenta al dragón que parece *custodiar* o *proteger*[51] a la princesa.

Podemos utilizar esta imagen (F18) para ilustrar el momento en que, tras ser dejada por su madre en la gruta del monte Etna, Perséfone queda en la gruta tejiendo y es visitada por una figura masculina. Resulta plausible plantear que, en medio del abandono materno y el aislamiento en ese solitario palacio, anhelara encontrar alguna forma de compañía. En este contexto, la llegada de Hades podría percibirse como una liberación de su encierro. Este hombre, capaz de dominar a los

[50] La relación de Rea con lo masculino es marcadamente conflictiva. Desafía a su esposo Cronos para proteger a sus hijos, engañándolo al entregarle una piedra envuelta en pañales en lugar del recién nacido Zeus. Este acto garantiza la supervivencia de Zeus y prepara el camino para su eventual victoria sobre Cronos, quien es derrotado y obligado a liberar a sus hermanos. Sin embargo, la dinámica entre Rea y su hijo Zeus también se complica cuando este alcanza la madurez, ya que Rea intenta frustrar los planes de Zeus de contraer matrimonio, generando un nuevo enfrentamiento entre la diosa con un hombre.

[51] González Requena dice sobre el dragón de la pintura de Uccello que, más que protegerla, es parte de ella misma: «el mimetismo entre ambas figuras, la de la mujer y la del dragón alcanza su paroxismo en el carácter a la vez violento y brutal de sus dentadas bocas. Evidentemente, es este un combate sin salida. Pues, ¿cómo podría ella vencer a ese dragón que es la otra parte de ella misma? De ahí que la pesadilla retorne una y otra vez. La pesadilla de ser el dragón. De estar habitada por él» (2019: 269).

dragones o serpientes que custodian —o amenazan, dependiendo de la interpretación— a la joven, se convierte en su rescatador. No sería descabellado pensar que, agradecida por su liberación del confinamiento impuesto por Deméter, Perséfone *cae rendida*[52] en brazos de su *rescatador*: Hades, según la versión más moderna del mito, o Zeus, según la más antigua.



F18. *San Giorgio e il drago* [Óleo sobre tabla]. Fuente: Uccello (1470).

Siguiendo a González Requena (2019: 268), podemos considerar que los dragones que Deméter coloca como guardianas no son únicamente un obstáculo, sino una suerte de legado para su hija. Los dragones representan lo real de su condición femenina, aquello que, en parte oculto, puede suscitar un profundo terror en el hombre.

Que Perséfone esté agradecida a éste hombre por ser liberada de su prisión volcánica es muy posible. Por eso mismo, la figura masculina aparece como un héroe que no sólo desafía los obstáculos de la naturaleza —lo real de la condición femenina de la joven—, sino que también se atiene a enfrentar a la poderosa Deméter. El rescate no sólo libera a la joven del confinamiento físico, sino que marca el inicio de madurez, un trayecto que lleva a la joven del ámbito materno a la

[52] Como rendida cae la fiera que guarda su virtud.

esfera de lo conyugal. La figura masculina aparece en el relato como un catalizador de este proceso, mientras que el papel de Deméter queda ligado al intento de retener lo que inevitablemente ha de transformarse. De manera que, independientemente de la identidad del liberador o del captor, el relato se centra en la separación de la doncella del ámbito familiar o, de manera más concreta, del materno.



F19. Figura de terracota, probablemente Perséfone y Démeter [Escultura]. Fuente: Museo Británico.

La ligazón entre la madre y la hija tiene para Kerényi un sentido concreto:

> *Esta dualidad —la escisión de la Madre en "madre e hija"— se abría a una visión del origen femenino de la vida, de la fuente común de la vida de hombres y mujeres. [...] todos los seres humanos y no solo las mujeres tienen este origen y esta dualidad* (1962: 158).

Kerényi no menciona lo que consideramos central en el mito: que el trayecto de Perséfone consiste en la separación con la madre a través de la introducción de lo masculino. Como sabemos por la historia, este proceso no resulta del todo satisfactorio —al menos en la versión del mito[53]—, pues únicamente consigue

[53] En otros relatos en los que Perséfone juega un papel destacado, se la representa como una diosa plenamente madura, en completa sintonía con su posición de Reina del Inframundo, sin rastro de la dependencia materna.

hacerlo parcialmente, pues Perséfone pasa unos meses con su marido, en el Inframundo, y otros con su madre en la superficie[54].

Sí percibe Kerényi la dificultad femenina para diferenciarse del origen:

> *[...] una Gran Diosa, podía hacer eso: en una sola figura, que era a la vez Madre e Hija, podía representar los motivos que se repiten en todas las madres e hijas, y podía combinar los atributos femeninos de la tierra con la inconstancia de la luna errante. [...] Deméter y Perséfone, aunque de origen distinto, se habían convertido en una unidad inseparable. ¿O tomó Deméter el lugar de una madre mayor de Perséfone con la que estuvo asociada en otros tiempos?* (1962: 57-58).

A pesar de conocer la teoría psicoanalítica, Kerényi no dice algo que necesariamente se desprende de su exposición de los misterios Eleusinos, donde el mito del rapto de Perséfone ocupa un lugar central: este relato puede considerarse como el equivalente femenino más completo del complejo de Edipo masculino.

4.3.4. Figuraciones paternas

Como ya hemos mencionado, Zeus comparece en el rapto de Perséfone como una figura tercera que, a través de su hermano, consigue alejar a la doncella del reino materno. Sin embargo, en la versión más antigua se une directamente a su propia hija, demostrando cierta equivalencia con el mito edípico.

Hades aparece, por tanto, más tarde y como una desfiguración del padre. Esta equivalencia entre los dos hermanos es bien conocida por los estudiosos de la mitología:

> *En cambio, en tanto Zeus Catactonio o Ctonio [...], Zeus era un «Zeus subterráneo»; y ese no fue, de nuevo, sino otro nombre de Aides o Hades* (Kerenyi, 1951: 227).

De la unión de este Zeus Catactonio o Zeus subterráneo con Perséfone nace un Dioniso subterráneo[55] (Kerényi, 1951: 248). Kerényi revela que la confusión del

[54] La lectura de Kerényi es sin embargo otra; la estancia de Perséfone en el Inframundo no es tal, pues no resulta congruente que abandone su trono subterráneo para reunirse con la madre. De alguna manera, el carácter doble de la diosa hace que pueda estar en ambos lugares.

[55] «La noción de que el dios del vino en su calidad de Señor del mundo inferior era el raptor de la muchacha no aparece expresamente en el himno. Apenas habríamos podido detectarlo en el

raptor de Perséfone se hace clara cuando la madre, Deméter, rechaza un vaso de vino tinto cuando le es ofrecido por Metanira[56].

Desfiguración, ocultamiento o desplazamiento del padre al tío: ya no es el padre el que se une a la hija —por orden de la madre— en forma de serpiente, sino que el tío es el elegido para ser consorte de la doncella —por orden del padre y en contra de los deseos de la madre—. En este contexto, la mención a Dioniso se hace clara: es el hijo —especialmente el varón— el que finalmente ocupa las atenciones de la madre, desplazando a sus dos anteriores amores: el padre —Zeus— y el marido —Hades—.

Desde un punto de vista psicoanalítico, la ecuación no resulta para nada incongruente, pues responde bien al desarrollo edípico femenino canónico: el deseo de la madre posibilita el acceso al padre y, sólo más tarde, en un segundo tiempo, con el beneplácito del padre la hija encuentra a un segundo amante si bien distinto de él, suficientemente parecido como para despertar su deseo. Más tarde, la más alta realización femenina, consiste en tener un hijo varón. Entre tanto, se pone de manifiesto la intensa ligazón en la relación madre e hija y las dificultades de conseguir la separación definitiva.

Vemos, por tanto, que, aunque de forma encubierta, de lo que se trata es de que tanto el padre como la madre, permitan a la hija alejarse del reino familiar.

---

trasfondo si un arcaico pintor de vasos no nos hubiera mostrado a Perséfone con Dioniso» (Kerényi, 2004: 60)

[56] «Se introduce ahora un motivo que deja todo claro y que ni siquiera el poeta homérico pudo velar. La reina llena un vaso con vino dulce y se lo ofrece a Deméter, que lo rechaza diciendo que, para ella, compartir el vino sería contrario a thetnís, el orden de la naturaleza. Comprendemos fácilmente sus palabras en cuanto conocemos la identidad del raptor que había secuestrado a su hija en el reino de los muertos, una vez sabemos a quién se refiere el nombre encubierto de Hades o Plutón. Según el himno, el rapto se produce en la llanura de Nisa, donde se abrió el suelo dionisíaco. Un crítico filosófico de todos los misterios, el severo Heráclito, afirmaba: «Hades es lo mismo que Dioniso». El subterráneo dios del vino era el raptor. ¿Cómo podría la madre de la doncella haber aceptado su don? Por eso ella inventó otra bebida [...]» (Kerényi, 1962: 64).



F20. *L'Enlèvement de Proserpine* [Pintura]. Fuente: Mignard (1651).

El deseo de Zeus —Júpiter— es claro:

Desde el mas alto alcázar de su cielo
Júpiter cuidadoso acudió á todo,
y lo interior de su secreto zelo
A Vénus le revela de este modo:
[...]

Que se le haya de dar en casamiento
Al negro Rey del Tártaro abrasado
Proserpina, en mi oculto pensamiento
Mil siglos ha lo tengo decretado

Al escaparse, Perséfone —Proserpina— desobedece el mandato materno para así, sin saberlo, aceptar el paterno:

En este tiempo Proserpina hermosa
Engañada de Vénus fementida
(Quísolo así la suerte rigurosa)
Faltó á la fé á su madre prometida:
La mas humilde y ménos licenciosa,
Ya hija inobediente y atrevida
Salió á la selva , cuyas ricas faldas
Son de cristales, perlas y esmeraldas.
[...]

A la selva llegó, y en compañia
Sus tres hermanas, Vénus la primera,
Gozosa con su engaño porque via
Tan vecino al leon de su cordera:
El prado, el tiempo y la ocasion media
Para la presa que hacer espera,
Que piensa con tal robo y tal troféo
Baxar triunfando al infernal Letéo.

De esta manera Perséfone es tomada por Hades y llevada a la infernal morada del dios. Liberada así, finalmente, de la unión con la madre.

4.3.5. ***La pérdida de Deméter***

El relato de Claudiano (1608) termina con el descubrimiento de Deméter del robo de la hija:

Después que Ceres se acercó a sus puertas
y las halló sin guarda y sin portero,
unas fuera de quicio, otras, abiertas,
desierto y solo cuanto vio primero,
sin aguardar un punto nuevas ciertas
del caso, destrozó con llanto fiero
su vestido, y con manos enemigas
se arrancaba el cabello y las espigas.
(110)

El pesar de la diosa es tan grande, que Claudiano dedica el último capítulo al desconsuelo de Deméter, donde se culpa del abandono de la hija y su consecuente pérdida.

Quiérelo Jove así, mas sin justicia
a Jove culpo yo con este llanto;
yo confieso que fui, aunque sin malicia,
la que te me quité y perdí bien tanto.
Yo di causa a tu robo y mi injusticia,
pues sola te dejé, y no miré cuánto
peligro corre juventud dejada
de amigos, y enemigos conquistada.

Robando te me estaban, prenda mía,
y en los valles de Frigia me alegraba,
y cada cual fanático diría

que de tu mal segura me gozaba.
[...]

Bien purgo con mi pena mi delito.
Mira este rostro herido y este pecho
cicatrizado y roto; bien esquito
mi descuido está ya con mi despecho.
Ves aquí el vientre que estimé infinito,
porque te trajo en sí, a golpes deshecho.
Si acaso me alegré en el monte Ida,
ya lo pago perdiéndote, mi vida.
(129)

Por otras versiones del mito, sabemos que Deméter inicia una búsqueda incansable de Perséfone por cielo, mar y tierra. Con la ayuda de Hécate, quien escuchó los gritos de la joven, Deméter descubre por Helios —el sol— que Perséfone fue raptada por Hades con la complicidad de Zeus. Llena de rabia hacia él, Deméter amenaza con «destruir a toda la humanidad con la hambruna maligna», si su hija no le es devuelta, impidiendo que nada crezca en el suelo. Su intención es forzar a Zeus a restituir a Perséfone mediante el castigo vicario a los humanos, pues, al privarlos de alimentos, éstos no podrán hacer sus ofrendas al dios. Gracias a la intervención de Zeus, quien pide a su hermano Hades la devolución de la doncella, Deméter vuelve a permitir que la tierra recupere su fertilidad.

No obstante, la devolución de Perséfone no es definitiva: al haber comido unos granos del Inframundo, está destinada a regresar allí durante la mitad o un tercio del año. Según la versión del mito, Perséfone come los granos sin conocer las consecuencias —o Hades se los introduce en la boca sin que ella pueda evitarlo— o, alternativamente, con la intención de asegurar su papel como Reina del Inframundo y poder reunirse con su esposo durante una parte del año.

4.3.6. La sucesión en las tres generaciones

En la mitología griega, la sucesión[57] de poder entre las generaciones de dioses está marcada por el conflicto violento entre padres e hijos. Urano, el primer regente, temeroso de ser destronado, encierra a sus hijos en el vientre de Gea, su esposa, impidiéndoles ver la luz. Esto despierta la ira de Gea, quien conspira con su hijo Cronos una solución para resolver el conflicto. Armado con una hoz de pedernal que le ha dado la madre, Cronos castra a su padre, derrocándolo y liberando a sus hermanos. Sin embargo, Cronos está condenado a repetir el patrón de su padre: temiendo ser desplazado, devora a cada uno de sus hijos al nacer. Rea, su esposa, pide ayuda a su madre, Gea, para salvar a su sexto hijo, Zeus, quien finalmente nace en secreto en la isla de Creta. Criado con su abuela, lejos del alcance de Cronos, Zeus crece y lidera la rebelión que destrona a su padre, inaugurando la Era de los Olímpicos, la tercera y definitiva generación de dioses.

Tabla 4. Las tres generaciones de dioses griegos.

URANO ⚭ GEA				
CRONO ⚭ REA				
POSEIDON	HADES	ZEUS ⚭ DEMÉTER	HERA	HESTIA
	HADES ⚭	PERSÉFONE		

Al consolidar su soberanía, Zeus opta por compartir el poder con sus hermanos, Hades y Poseidón, repartiendo entre ellos el dominio del cielo, el inframundo y el mar. Esta generación es considerada la última, ya que, a pesar de la extensa descendencia de Zeus, ninguno de sus hijos ocupa el trono de dios regente.

[57] En la tabla 5 pueden verse las circunstancias en la que se produce la sucesión en cada una de las tres generaciones.

Tabla 5. Contexto en el que se produce la sucesión en las distintas generaciones de dioses griegos

	Progenitores	Sucesor	Escondido en	Acción	Historia
1ª Generación: Dioses Primordiales	Urano ♂ ⚭ Gea ♀	Cronos ♂	La madre (♀)	Retener (♂) – Castrar (♂)	Urano retiene (♀) a sus hijos en el vientre de su madre (en los agujeros de la Tierra) cuando están a punto de nacer.
	Urano tiende una emboscada a su hijo Cronos, pero éste castra al padre por instrucción materna —Gea le da la hoz con la que lo castra— y le sucede. Urano maldice a Cronos: su hijo —Zeus— le derrocará.				
2ª Generación: Los Titanes	Kronos ♂ ⚭ Rea ♀	Zeus ♂	El padre (♀)	Devorar (♂) – Engañar (♀)	Cronos devora (♀) a los hijos que tenía con Rea.
	Cronos devora a todos sus hijos. Rea, cansada de no poder verlos, le da una piedra al padre en sustitución de su hijo más joven. Esconde al niño Zeus y lo pone al cuidado de la "monstruosa" Gea —su abuela— hasta que crece y puede derrotar al padre.				
2ª Generación: Dioses Olímpicos	Zeus ♂ ⚭ Deméter ♀/	Perséfone ♀/	La gruta materna (♀)	Esconder (♀) – Engañar (♂)	Deméter esconde (♀) a la hija para que no sea encontrada por el padre (♂).
	Perséfone ♀	Dioniso ♀			
	La escondida en este caso es la hija de Zeus, Perséfone. No hay hijo "sucesor": Perséfone es madre de criaturas del Inframundo, es reina de la muerte. La genealogía termina con esta línea.				

El papel de Perséfone y Dioniso dentro de esta tercera generación es crucial para comprender la estabilidad alcanzada bajo el mandato de Zeus. Según las tradiciones órficas, Zeus, tras asumir el poder cósmico, se une a Deméter. En otras versiones esta unión se produce con su propia madre transformada en serpiente[58].

[58] «Uno de estos relatos más antiguos era aquel en que Rea aparecía en el papel de Deméter. Rea, se contaba, había prohibido a Zeus casarse; ante lo cual Zeus buscó raptar a su madre. Rea se convirtió en serpiente, lo que también hizo Zeus, y así se acopló con ella como serpiente con

De esta unión nace Perséfone, quien, como reina del Inframundo junto a Hades, desempeña un rol esencial en el equilibrio entre los mundos superior e inferior. Aunque en diversas versiones Perséfone y Hades no tienen descendencia, en ciertas versiones Dioniso nace de la unión de Perséfone con Zeus o Hades (considerado el *Zeus subterráneo*), y es visto como el último regente[59].

Según las historias órficas, Dioniso es reconocido como el sexto gobernante en la línea de sucesión divina, culminando el ciclo de dioses:

> *Fanes en su gruta fue el primer rey; puso el cetro en manos de Noche, de quien pasó a Urano, de éste a Kronos; de Kronos el cetro pasó a Zeus, quien fue el quinto regidor del mundo. Después de Zeus vino el sexto gobernante: Dioniso, con cuyo reino terminaba la canción de Orfeo* (Kerényi, 1951: 113).

Si Zeus permite a Perséfone asumir el rol de regente del Inframundo junto a su hermano Hades, es porque no representa un desafío a su reinado; es, por el contrario, una extensión de su soberanía en otro ámbito: el subterráneo.

Zeus representa a un dios justo y soberano que, por primera vez, parece tener atributos propiamente masculinos, paternos en relación a la ley:

> *Pero Zeus es todo orden y justicia y en consecuencia su soberanía será eterna: Reina aquél sobre el cielo y es dueño del trueno y del llameante rayo, desde que venció con su poder al padre Cronos. Perfectamente repartió por igual todas las cosas entre los Inmortales y fijó sus prerrogativas* (Hesíodo, siglo VIII a. C., 2007: 66)

Sin embargo, sus antecesores, Urano y Saturno, se caracterizan por su tiranía. Tanto en la primera como en la segunda sucesión, Gea juega un importante papel: pues, en dos ocasiones, es la que alienta al hijo más joven del dios regente a pelear contra el padre para sustituirle.

---

serpiente, entrelazadas en un nudo indisoluble. El emblema conmemorativo de esta unión (*symbolon*, en nuestra lengua) es la vara de Hermes, a la que dos serpientes se enroscan y adhieren» (Kerényi, 1951: 112).

[59] «Fanes en su gruta fue el primer rey; puso el cetro en manos de Noche, de quien pasó a Urano y de éste a Kronos; de Kronos el cetro pasó a Zeus, quien fue el quinto regidor del mundo. Después de Zeus vino el sexto gobernante: Dioniso, con cuyo reino terminaba la canción de Orfeo» (Kerényi, 1951: 113).

4.3.7. ***Donación simbólica***

En *El motivo de la elección del cofre* (1913), Freud aborda varios relatos en los que se figura simbólicamente el drama de un hombre viejo próximo a morir. Aunque Freud aborda de manera lúcida la figuración femenina de la muerte como una vía para simbolizarla, omite un aspecto fundamental del proceso: la elección de una hija —la mejor— no sólo implica aceptar a la muerte de forma dulce, sino también elegir a esta hija como heredera de su legado simbólico.

Si la elección recae siempre sobre la doncella más joven, ello no se debe únicamente a la inversión de vieja por joven[60]; al elegirla, el hombre manifiesta su anhelo de garantizar un relevo simbólico a través de la descendencia que ella pueda proporcionar. Esta transmisión asegura la continuidad del linaje, que asegura un relevo simbólico a través de la siguiente generación.

Si son cuatro las doncellas que Freud toma como ejemplo —Cordelia, Afrodita, Cenicienta y Psique—, también son cuatro quienes deben elegirlas: Lear, Paris, el Rey —padre del príncipe Encantador— y el Rey de Anatolia.

Ni Urano, ni Cronos entregan su legado simbólico a sus hijos de forma voluntaria; sólo a través de la castración —la figuración de su impotencia—, el hijo más joven logra suceder al padre. Esto puede entenderse como la resistencia de estas dos primeras generaciones a aceptar la muerte simbólica que exige la sucesión. En contraste, Zeus, al convertir a su hija en la personificación de la muerte, parece estar preparándose, como el anciano Lear, para entregarse sin temor a ella.

Con esta decisión, Zeus rompe el ciclo de sucesión en las dos generaciones previas, en el que el padre es desplazado por el hijo varón más joven de forma violenta. Su carácter paterno hace que no trate de retener a sus hijos,

[60] Elegir a la más vieja, símbolo de la muerte, se transforma en elegir a la más joven, representante de la vida y la continuidad.

permitiéndoles su diferenciación. En este sentido, su semejanza con el dios cristiano patriarcal lo convierte, en cierta medida, en un dios simbólico.

Zeus, aunque poderoso y supremo, está profundamente ligado al reconocimiento y veneración de los humanos. Su autoridad no sólo se manifiesta a través de su dominio sobre dioses y mortales, sino que depende activamente del culto y las ofrendas que le aseguran su posición y, de cierta manera, su *existencia* como dios. Deméter, al amenazar con destruir las cosechas y, en consecuencia, privar a Zeus de las ofrendas de sus devotos, aprovecha esta vulnerabilidad para negociar la devolución de Perséfone.

Zeus representa, así, no sólo un poder celestial sino una deidad cuya existencia se perpetúa a través del símbolo, del mito y de la palabra, sostenido por la fe humana. Como dios que encarna el orden y la justicia, su autoridad parece mantener una cualidad simbólica; mientras los humanos lo honren, él prevalece.

4.4. La constitución subjetiva de la mujer

Freud encuentra en el relato de Edipo un modelo para las teorías que desarrolla sobre el desarrollo psíquico infantil, específicamente la presencia de deseos incestuosos y rivalidad hacia los progenitores. Cuando halla tal nexo, identifica en el mito edípico la estructura canónica según la cual el hombre constituye su subjetividad. Sin embargo, Freud advierte tempranamente que la constitución subjetiva sigue caminos distintos en el caso de las mujeres.

Mientras que el hombre sale del complejo de Edipo debido a la amenaza de castración, lo que lo obliga a resignar su amor hacia la madre, en la mujer, el descubrimiento de su falta de pene es justamente lo que le permite entrar en él. Este ingreso supone un desvío de su amor: la niña resigna su ligazón con la madre y se orienta hacia el padre, sustituyéndolo como objeto amoroso. Para la niña, el complejo de Edipo implica una serie de procesos complejos de identificación y

desplazamientos de deseo: debe renunciar a su identificación primaria con la figura materna, redirigir su deseo hacia el padre para, finalmente, aceptar la diferencia sexual y su condición femenina. Este proceso puede conducir a la búsqueda de una compensación simbólica, como el deseo de tener un hijo, que puede representar una forma de restauración de la falta reconocida.

En *Sobre la sexualidad femenina*, Freud rechaza el uso del *complejo de Electra* propuesto por Jung, que establece un paralelo simétrico[61] al complejo de Edipo en la mujer. Para Freud, esta simetría simplifica en exceso el desarrollo femenino, ya que considera que el «vínculo simultáneo de amor hacia uno de los progenitores y odio hacia el otro se establece únicamente en el caso del niño varón» (1931: 230-231). Freud sostiene que la construcción de la subjetividad femenina sigue un proceso diferente, dado que la mujer experimenta una fase preedípica compleja —a la que también denomina prehistoria[62] o ligazón-madre— y prolongada con la madre antes de dirigir su interés hacia el padre, lo cual dificulta una equivalencia directa con el Edipo masculino.

A continuación, proponemos un resumen de las distintas fases del complejo de Edipo femenino desarrollado por Freud:

I.

La niña establece una intensa relación de apego hacia la madre, que aparece como la única referencia de amor y cuidado. Esta etapa se prolonga por largo tiempo, en algunos casos hasta «bien entrado el cuarto año, en algunos casos hasta el quinto, y por tanto abarcaba la parte más larga, con mucho, del florecimiento sexual temprano» (Freud, 1931: 228).

[61] «Hace mucho que hemos resignado toda expectativa de hallar un paralelismo uniforme entre el desarrollo sexual masculino y el femenino» (1931: 228).

[62] Freud se refiere a la prehistoria de la mujer como aquel periodo previo al complejo de Edipo en el que la niña no ha alcanzado aún la feminidad. Esta prehistoria supone que la historia —la feminidad— comience sólo con la introducción de la niña en el complejo de Edipo que, sin embargo, puede ser perturbado por «fenómenos residuales» de su «prehistoria masculina» (Freud, 1933b: 121).

En esta primera etapa, «la actividad sexual de la niña hacia la madre [...] se exterioriza siguiendo la secuencia de aspiraciones orales, sádicas y, por fin, hasta fálicas dirigidas a aquella» (Freud, 1931: 238). De forma que no es raro hallar en la niña «angustia de ser asesinada[63] por la madre» (Freud, 1931: 238), en tanto que la represión constriñe sus propios «deseos agresivos orales y sádicos» (238) haciendo una inversión: lo deseos de la niña hacia la madre recaen sobre ella misma, como si fuera la madre la responsable de los mismos.

II.

Durante este primer tiempo, la madre despierta la excitación de la niña a través de «los cuidados dispensados por la madre o sus reemplazos (1931: 234); «así, la madre, la nodriza o la niñera devienen seductoras» (1931: 234), lo que tendrá sus consecuencias en ulteriores etapas de desarrollo.

Con motivo de los manejos derivados de estos cuidados (Freud, 1933b: 115), la niña descubre el placer en su propio cuerpo, particularmente a través del clítoris. Es de esta manera cómo, en la fase fálica, se manifiestan «intensas mociones [...] de deseo dirigidas a la madre», que pueden culminar «en la masturbación del clítoris, a raíz de la cual es probable que sea representada la madre» (Freud, 1931: 240).

Estos manejos suelen ser reprendidos por la madre, lo que tiene dos consecuencias importantes. La primera es que, a partir de la prohibición materna del acto autoerótico, surge un conflicto entre madre e hija (Freud, 1931: 235; Freud, 1932: 115), especialmente cuando la madre interfiere en el placer que la niña obtenía de la masturbación. Este conflicto se intensifica al asociarse, eventualmente, la idea de castración como castigo por esta conducta onanista (Freud, 1931: 235).

Este contexto de restricciones genera un profundo resentimiento hacia la madre, que juega un papel central en el distanciamiento emocional de la niña hacia

[63] Una modalidad de este temor es ser envenenado, a la que Freud relaciona con el destete (1933b: 114).

ella. En etapas posteriores, como la pubertad, este resentimiento puede intensificarse cuando la madre asume la función de custodiar la castidad de la hija (Freud, 1931: 234). Así, la prohibición materna en torno a la sexualidad no sólo inicia un conflicto interno —con la propia sexualidad—, sino que también contribuye al proceso de separación psíquica con respecto de la madre, un paso esencial en la formación de la identidad femenina.

III.

A medida que la niña se hace consciente de la existencia de un tercero, ésta descubre que la madre es un sujeto deseante: se da cuenta de su falta. Este hallazgo sitúa al padre como una figura relevante en el campo del deseo, hecho que supone la primera diferenciación entre la madre y la niña. El falo emerge, a partir de entonces, como un rasgo distintivo entre el padre y la madre, constituyendo así un valor positivo que la niña no posee. Se comienza a consolidar así «el trueque del objeto-madre originario por el padre» (1931: 227).

IV.

Al desasimiento de este protobjeto materno contribuye también el reproche fundamental que se halla en toda niñita:

> *Comoquiera que fuese, al final de esta primera fase de la ligazón-madre emerge como el más intenso motivo de extrañamiento de la hija respecto de la madre el reproche de no haberla dotado de un genital correcto, vale decir, de haberla parido mujer* (1931: 235).

En este punto, la niña se enfrenta a la realidad de la diferencia sexual al compararse con el varón. Al constatar su falta de pene, aparece el complejo de castración. La *falta* de pene, que también reveló a la madre como un sujeto de deseo, se convierte en una herida narcisista para la niña, lo que le lleva a preguntarse por qué su madre no le habría dotado de ese miembro. A partir de dicha constatación, surgen en la niña distintas fantasías sobre cómo podría llegar a tenerlo.

El complejo de castración supone que la envidia constituya en el mundo femenino uno de sus rasgos primarios, pues ante su falta, la niña «se siente gravemente perjudicada» y «a menudo expresa que le gustaría "tener también algo así", y entonces cae presa de la envidia del pene» (1931: 234).

V.

De manera que, al desear lo que el varón posee y al percibir a la madre como responsable de su falta, la niña comienza a distanciarse afectivamente de ella. Este proceso de extrañamiento marca un alejamiento de la madre como objeto de deseo y conduce a una reconfiguración de las identificaciones y deseos de la niña.

A este extrañamiento contribuye una larga lista de afrentas que la niña hubo de enfrentar con respecto de su madre: «omitió dotar a la niñita con el único genital correcto, la nutrió de manera insuficiente, la forzó a compartir con otro el amor materno, no cumplió las expectativas de amor y, por último, incitó primero el quehacer sexual propio y luego lo prohibió» (Freud, 1931: 236).

Freud observa que este extrañamiento de la madre es prácticamente inevitable y sucede en la mayoría de los casos, no tanto por la larga lista de las supuestas faltas cometidas por la madre, sino porque la intensidad de ese vínculo está destinado al fracaso: «la ligazón-madre tiene que irse a pique porque es la primera y es intensísima»[64] (1931: 236). Freud plantea también que la importancia de esta decepción y de su consecuente separación tiene como resultado un cambio en las aspiraciones sexuales:

[64] En la intensidad de la relación preedípica está implícita la idea de ambivalencia: «Entonces, la intensa ligazón de la niña pequeña con su madre debió haber sido muy ambivalente, y justamente por esa ambivalencia, con la cooperación de otros factores, habrá sido esforzada a extrañarse de ella; vale decir: el proceso es, también aquí, consecuencia de un carácter universal de la sexualidad infantil» (1931: 236-7) Si al niño le es posible transmitir «su ambivalencia hacia la madre colocando en el padre todos sus sentimientos hostiles» (1931: 237), esto no es tan sencillo en el caso de la niña. Es por ello que en la mujer puede conservarse hacia la figura materna cierta ambivalencia en el vínculo con la madre, que no se pudo desplazar hacia el padre en tanto las vías de desarrollo normales desviaron el afecto positivo hacia el padre.

> *El extrañamiento respecto de la madre es un paso en extremo sustantivo en la vía de desarrollo de la niña; es algo más que un mero cambio de vía del objeto. Ya hemos descrito su origen, así como la acumulación de sus presuntas motivaciones, y ahora agregaremos al par que sobreviene se observa un fuerte descenso de las aspiraciones sexuales activas y un ascenso de las pasivas* (Freud, 1931: 240)

De forma que, según Freud, «el tránsito al objeto-padre se cumple con ayuda de las aspiraciones pasivas» siempre que «los restos de la ligazón-madre preedípica» (Freud, 1931: 241) no impidan el desarrollo sexual normal hacia la feminidad.

VI.

La figura paterna adquiere, llegado el momento, mayor importancia y dignidad; la niña proyecta hacia el padre una nueva serie de deseos y expectativas: «el deseo con que la niña se vuelve hacia el padre es sin duda, originariamente, el deseo de pene que la madre le ha negado y que ahora espera del padre» (Freud, 1933b: 119).

De manera que, ante la falta de pene, la niña desea ser reconocida y amada por el padre, lo que le lleva a idealizar la relación con él como una forma de compensación frente a la falta.

A partir del descubrimiento de que las mujeres son las únicas que pueden albergar dentro de sí un hijo, se produce el intercambio simbólico del pene por el hijo[65]. Así, la niña —ya en posición femenina[66]—, fantasea con la posibilidad de tener

[65] «Sin embargo, la situación femenina sólo se establece cuando el deseo del pene se sustituye por el deseo del hijo, y entonces, siguiendo una antigua equivalencia, el hijo aparece en el lugar del pene» (Freud, 1933b: 119).

[66] «[...] la situación femenina sólo se establece cuando el deseo del pene se sustituye por el deseo del hijo, y entonces, siguiendo una antigua equivalencia simbólica, el hijo aparece en lugar del pene. [...] Sólo con aquel punto de arribo del deseo del pene, el hijo-muñeca deviene un hijo del padre y, desde ese momento, la más intensa meta de deseo femenina» (Freud, 1933a: 119).

un hijo del padre, una forma simbólica de apropiarse de eso que ella no tiene[67] y, de paso, conseguir su amor.

VII.

Sin embargo, nuevas decepciones —quizá una regañina por parte del padre— hacen que la niña deba resignar también el objeto paterno. Comienza aquí una etapa de latencia en la que la niña sumerge el deseo hacia el padre, heredero del deseo dirigido inicialmente a la madre.

Eventualmente, la niña renuncia al padre como objeto de deseo, lo que le dispone, más adelante, a desplazar sus deseos hacia una figura externa no incestuosa. Esta etapa es esencial en el proceso de maduración, ya que permite que la libido se oriente hacia un objeto de deseo socialmente aceptable —no incestuoso—.

Freud propone que esta nueva etapa conlleva una tarea adicional que complica el desarrollo de la sexualidad femenina: «resignar la zona genital originariamente rectora, el clítoris, por una nueva, la vagina» (1931: 227).

VIII.

Finalmente, aunque la niña transfiere su deseo hacia otro objeto, persiste una ligazón inconsciente y profunda con la madre. Si bien en el niño hubo angustia de castración y resignación del complejo edípico, ello falta en el caso de la niña, quien en un caso normal sabría de su propia castración y habría renunciado ya a tener eso que aparece como deseable en el campo materno:

> *Ausente la angustia de castración, falta el motivo principal que había esforzado al varoncito a superar el complejo de Edipo. La niña permanece dentro de él por un tiempo*

[67] «Es grande la dicha cuando ese deseo del hijo halla más tarde su cumplimiento en la realidad, y muy especialmente cuando el hijo es un varoncito, que trae consigo el pene anhelado. Así, el antiguo deseo masculino de poseer el pene sigue trasluciéndose a través de la feminidad consumada. Pero quizá debiéramos ver en este deseo del pene, más bien, un deseo femenino por excelencia» (Freud, 1933a: 119).

indefinido, sólo después lo deconstruye y aun entonces lo hace de manera incompleta. En tales constelaciones tiene que sufrir menoscabo la formación del superyó, no puede alcanzar la fuerza y la independencia que le confieren su significatividad cultural» (Freud, 1932: 120).

El hecho de que el primer objeto de amor para toda mujer haya sido otra mujer, acaso la predispone para una «expresión de bisexualidad» mayor que en el caso del hombre[68] (Freud: 1932: 121). A ello contribuye que, mientras que en el hombre hay «sólo una zona genésica rectora, un órgano genésico», en la mujer, sin embargo, encontramos dos: «la vagina, propiamente femenina, y el clítoris, análogo al miembro viril» (1931: 229-230).

De ahí, que, como propone Freud, «las regresiones a las fijaciones de aquellas fases preedípicas» sean en la mujer «muy frecuentes», llegando incluso a una cierta «alternancia de épocas en que predomina la masculinidad[69] o la feminidad» (Freud, 1933b: 121).

Freud va un paso más allá, diciendo que es posible que «cierto número de personas del sexo femenino [permanezcan] atascadas en la ligazón-madre originaria y nunca [produzcan] una vuelta cabal hacia el varón» (1931: 228).

IX.

Llegados a este punto, puede hablarse ya de *sepultamiento* del complejo de Edipo, que estructura el aparato psíquico mediante una ley, una represión. Freud denomina a este proceso *Der Untergang des Odipus Komplexes*, lo cual ha sido traducido al español como *El final del Complejo de Edipo* (Biblioteca Nueva) o *El sepultamiento del Complejo de Edipo* (Amorrortu).

[68] «En primer lugar, es innegable que la bisexualidad, que según nuestra tesis es parte de la disposición (constitucional) de los seres humanos, resalta con mucho mayor nitidez en la mujer que en el varón» (1931: 229-230).

[69] «Tomando como base la prehistoria, sólo destacaré aquí que el despliegue de la feminidad está expuesto a ser perturbado por los fenómenos residuales de la prehistoria masculina. (Freud, 1933a: 121).

Pereña (1981) sugiere que una traducción más precisa sería «naufragio» o «hundimiento». Tras consultar diversos diccionarios, encontramos cuatro acepciones de *Untergang* que arrojan luz sobre este concepto:

- *Untergang* (*von einem Gestirn*)*:* la desaparición debajo del horizonte
- *Untergang* (*von Schiffen*): el hundimiento o naufragio de un barco.
- *Untergang* (*von Kulturen*): la extinción de una cultura o imperio[70].
- *dem Untergang* (*geweiht sein*): estar predestinado a la ruina.

De este modo, ni *final* ni *sepultamiento* —o *hundimiento* o *naufragio*— captan la complejidad del concepto utilizado por Freud. Parece más acertado considerar el conjunto de estas cuatro acepciones para aproximarse a la idea de un *fin incompleto* del Edipo en el caso de la niña.

Las dos primeras acepciones sugieren un mecanismo reversible, en contraste con la idea de *sepultamiento* que propone Etcheverri (en la edición de Amorrortu). Por ejemplo, aunque un astro se oculta bajo el horizonte, eventualmente vuelve a aparecer; del mismo modo, que un barco hundido puede ser visto si uno se sumerge en el agua.

Las dos últimas acepciones, en cambio, evocan un ocaso que podríamos considerar definitivo: la *extinción* de una cultura o imperio refleja tanto la relevancia pasada del complejo como su eventual desaparición, mientras que *estar predestinado a la ruina* enfatiza la inevitabilidad del final del complejo.

Después del *sepultamiento* (*Untergang*) del complejo de Edipo en la mujer, Freud (1932: 117) identifica varias posibles *salidas* u orientaciones para ella:

[70] Esta traducción resulta particularmente interesante. En *Sobre la sexualidad femenina* (1931: 228), Freud utiliza un símil que ilustra el uso de *Untergang* en el sentido de extinción cultural: «La comprensión de la prehistoria preedípica de la niña sorprende como el descubrimiento de la cultura minoica tras la griega». Con ello, Freud subraya cómo el vínculo materno en la psique femenina guarda paralelismos con una cultura anterior y oculta —como la minoica respecto a la griega— que sigue influyendo aunque se haya *extinguido*.

1. La inhibición sexual (neurosis). Este camino lleva a la mujer a distanciarse de la sexualidad y rechazar su condición femenina.
2. El complejo de masculinidad. Freud lo considera una salida patológica, ya que obstruye la solución femenina genuina.

Freud propone una tercera vía que permite a la mujer no renunciar a su feminidad:

3. Abandono de la fase fálica y feminidad normal. Este camino implica una renuncia tanto al objeto-madre como al falo, sustituyéndolos por el hijo. A diferencia de la resolución masculina, esta vía implica una posición pasiva, en la que el deseo femenino se expresa como el deseo de tener un hijo, un deseo activo que encuentra realización en la maternidad.

Así, la solución que Freud plantea para la mujer es la maternidad. El deseo de tener un hijo se convierte en el deseo femenino más auténtico.

4.5. Complejo de Perséfone

Tras haber expuesto el mito que relata el ocultamiento y el rapto de Perséfone, podemos constatar hasta qué punto el relato da cuenta de la intensa ligazón entre madre e hija y cómo la irrupción de lo masculino actúa como un eje estructurante que las separa, al menos, provisionalmente.

Proponemos el nombre de *complejo de Perséfone* para describir el difícil[71] proceso madurativo que sigue la niña en su camino hacia su constitución como sujeto. Si bien Freud toma como ejemplo el mito de Edipo para trazar el recorrido que sigue el niño en su construcción subjetiva —y describir, al calor de estas elucidaciones, el de la niña—, el mito de Perséfone ofrece un relato análogo al edípico, en el que podemos aislar la relación entre la madre, la hija y el padre.

[71] Freud tilda el proceso de constitución subjetiva femenina como un difícil proceso: «una comparación de las constelaciones estudiadas en el varón nos dice que el desarrollo de la niña pequeña hasta la mujer normal es más difícil y complicado, pues incluye dos tareas adicionales que no tienen correlato alguno en el desarrollo del varón» (Freud, 1933a: 108).

Así, el complejo de Perséfone describe con gran detalle esa fase a la que Freud llama «ligazón madre» (1933a: 120) o «prehistoria de la mujer» (1933a: 121), en la cual la niña se encuentra intensamente unida a la madre. Ésta fase es interrumpida por la misma madre, a partir de la introducción del tercero como elemento que despierta el deseo de la madre. A partir de aquí el complejo de castración conduce a la niña a entrar en la ligazón–padre, a la que Freud también llama complejo de Edipo.

El mito de Perséfone ilustra no sólo la dificultad de la niña en este proceso, sino también la de la madre para lograr una diferenciación. La naturaleza intermitente de la relación madre–hija se refleja en el mito a través de la alternancia de Perséfone entre dos espacios: el materno y el paterno. Es decir, entre la etapa de intensa ligazón con la madre y la madurez sexual simbolizada por el reino de su esposo.

La historia de cómo Perséfone llega a convertirse en la Reina del Inframundo ejemplifica de manera extraordinaria la idea de Freud de que la niña sólo se separa de su madre «de forma incompleta» (1933a: 120). Las estadías de Perséfone entre ambos mundos —el materno y el femenino— reflejan esas «regresiones a las fijaciones de [...] fases preedípicas» (1933a: 120), comunes en la mujer una vez el complejo de Edipo ya ha sucumbido, y que Freud califica como «muy frecuentes» (1932: 120).

A continuación, esquematizamos el recorrido de la constitución subjetiva de Perséfone a partir de la lógica edípica femenina desarrollada por Freud y expuesta en anteriores apartados. Así, proponemos poner en relación el mito con el complejo de Edipo femenino descrito por Freud.

1. Ligazón intensa con la madre

La relación entre Deméter y Perséfone se caracteriza por una intensidad y exclusividad que se asemeja a la que comparten la niña y su madre. La

imposibilidad de Deméter para tener más hijos[72] y su calidad de *diosa sin marido* dificultan la introducción del tercero. Esto hace que, cuando Deméter conoce las intenciones de Zeus —ya sea tomarla para él o para su hermano—, se decida a esconder a la hija, complicando el encuentro entre Perséfone y una figura masculina.

2. Introducción del padre a través del deseo de la madre

En la versión más antigua[73] del mito, es Deméter quien introduce al padre, Zeus, en la vida de Perséfone. Sería un error ver en la unión de Zeus y Perséfone únicamente un encuentro incestuoso, pues se trata más bien de la entrada del padre en el universo de la hija. Siguiendo lo propuesto por Freud sobre el proceso de subjetivación, es la figura del padre quien introduce a Perséfone en el campo del deseo. Esto se manifiesta en la primera versión del mito, casi como si este relato reflejara el momento en que la niña transita de una fase preedípica de ligazón-madre a una situación edípica, en la que se manifiestan deseos incestuosos. En este contexto, la madre facilita el encuentro con esta figura tercera:

> *[...] no se trataba de un caso de seducción llevada a cabo contra la voluntad de la madre; todo ocurrió como Deméter lo había pretendido y por instigación suya, incluso la metamorfosis de Zeus en serpiente* (Kerényi, 1951:, 250)

Así, en la siguiente versión del mito, que simboliza el ocaso del complejo de Edipo, se observa una desfiguración de la figura paterna: ya no es Zeus quien se une a su hija, sino su hermano Hades. En esta etapa, la madre deja de ser instigadora del encuentro sexual y asume, en cambio, el rol de figura represora, tratando de preservar la castidad de su hija.

---

[72] «Adquirió el título «la Doncella» cuando, como primera y única hija de su madre (característica que, una vez más, compartía con Hécate, pero también con Pandora y Protogenia)» (Kerényi, 1951: 229).

[73] «Eso nos dice cuán antigua debió ser la historia original: de tiempos en que eran todavía las madres quienes daban mandos a sus hijas, antes de que los padres detentaran la autoridad y permitieran que sus hijas fueran raptadas. El nacimiento del hijo y sucesor al trono tuvo lugar realmente en la gruta materna» (Kerenyi, 1951: 250)

En la versión más reciente del mito, no es la madre quien entrega a la hija —como en la tradición matriarcal—, sino el padre, conforme a la tradición patriarcal. Así, la versión más conocida y difundida del mito tiene un carácter patriarcal o edípico, en el que la figura paterna destina a Perséfone un marido de origen divino. Este cambio estructural simboliza el proceso que ocurre en la adolescencia, donde la sexualidad vuelve a despertar, en la que el padre asume el rol de entregar a la hija. De este modo, el objeto–padre es resignado y sustituido por un objeto externo a la familia nuclear, aunque lo suficientemente cercano como para despertar el deseo del sujeto femenino.

3. La hija como objeto robado

La idea de robo implica la sustracción de un objeto a una persona determinada. En este caso, el objeto robado es Perséfone; no en vano, el título alternativo del mito en su versión romana es *El robo de Proserpina*. Así, en el mito, Hades actúa como el sujeto que realiza la acción de robar, Deméter es quien sufre la pérdida, y Perséfone es el objeto sustraído. El enunciado «Hades roba a Deméter a su hija Perséfone» se puede analizar sintácticamente de la siguiente manera:

- Sujeto: Hades
- Verbo: roba
- Complemento indirecto (CI): a Deméter (la persona a quien se le roba)
- Complemento directo (CD): a su hija Perséfone (el objeto sustraído)

En esta estructura, el complemento directo (CD) recibe directamente la acción del verbo, mientras que el complemento indirecto (CI) indica quién es el destinatario de esa acción, en este caso, quien sufre la pérdida. Este rapto o robo afecta tanto a la madre como a la hija, ya que a Deméter se le arrebata aquello que ocupaba el lugar de su falo imaginario: su hija, quien venía a completar a la madre.

Podemos ver en el rapto el proceso mediante el cual la madre deja de ser un objeto de fusión total. Eso hace que el deseo de Deméter aparezca: quiere recuperar a la hija, que anteriormente aparece casi como una prolongación de sí misma.

La introducción de Zeus como figura tercera se interpone en el vínculo madre–hija; en términos psíquicos, dicho momento en que la niña descubre que el deseo de su madre se dirige hacia objetos distintos de ella misma, despertando su interés por la figura del padre. Sin embargo, en el mito más reciente, el deseo de la madre hacia el padre queda ciertamente difuminado.

La madre se presenta como una figura de identificación total, cuyo carácter pulsional retiene a la hija sólo para sí misma, obstaculizando la introducción de lo masculino. La presencia de esta figura masculina rompe la exclusividad de la relación dual, permitiendo que la psique femenina se oriente hacia la posibilidad de encontrar nuevos objetos en el campo del deseo.

4. **Introducción de un hombre distinto del padre**

De esta manera, si en la primera versión del mito —que podemos identificar con la fase preedípica y edípica— Deméter es sustituida por Zeus, en la más tardía —la que se corresponde al sepultamiento del complejo de Edipo—, es el padre quien cede su lugar a Hades. Este cambio refleja la necesidad de resignar el objeto–padre en favor de un objeto exogámico, siguiendo la ley de prohibición del incesto que el propio padre instaura. El desplazamiento del padre al tío simboliza el paso de la adolescente hacia una relación exogámica que, aunque distinta de la que mantuvo con sus progenitores, mantiene cierto nexo con la figura paterna.

5. **Dificultad para resignar el objeto materno**

Aunque Perséfone resigna inicialmente su vínculo con la madre, la insistencia materna por recuperarla persiste. Esto se hace evidente en la alternancia de temporadas que Perséfone pasa, de forma cíclica, con su esposo y su

madre. Esta dinámica simboliza una de las salidas para la mujer, en la cual la pulsión de unión con el objeto materno se resigna de forma incompleta. En otras palabras, la represión del objeto materno carece de la intensidad que tiene en el caso del hombre. Así, al no lograr una renuncia completa, Perséfone permanece de algún modo ligada al objeto materno.

Esta idea aparece reforzada por el hecho de que Perséfone, en algunas versiones, no sea madre junto a Hades. Su papel como reina de la muerte, donde la línea sucesoria termina con ella, la convierte en *la doncella* —la Core—, la eterna hija. En este sentido, conviene diferenciarla de la Bella durmiente, ya que, como ocurre en la versión de Basile, la salida definitiva de la ligazón madre y del complejo de Edipo —así como la fase de latencia que simboliza el sueño— tiene lugar a través de los hijos que el rey le deja:

> *Talía descargó un par de criaturas, un varón y una hembra, que eran dos preciosidades de cuyo cuidado se encargaron dos hadas que aparecieron en aquel palacio, las cuales se pusieron en los pechos de la madre. Y una vez, queriendo chupar y no hallando la mama, le agarraron el dedo y chuparon tanto que le sacaron la arista, tras lo cual apareció como si Talía despertase de un profundo sueño y, viendo a su lado a aquellas joyas, les dio el pecho y las quiso como a su vida* (Basile).

En la versión de Basile de *La Bella Durmiente*, la salida del estado de sueño —correspondiente al periodo de latencia— se produce a través de la maternidad y la aceptación de su condición femenina. La disposición de la protagonista a asumir una posición pasiva en la lactancia, permitiendo que sus hijos se alimenten de ella, marca una transformación significativa. Aunque inicialmente la madre actúa de forma activa como garante de la nutrición, con el tiempo debe ceder y permitir que el niño tome un rol activo en la lactancia, simbolizando así su integración en el ciclo de dar y recibir que define su posición femenina.

El retorno intermitente de la niña al mundo superior donde está la madre representa la dificultad que puede experimentar la mujer para renunciar completamente a este objeto; Freud lo achaca a la falta de angustia ante el hecho

consumado de su castración constitucional. En el caso de los hombres, el temor a la castración provoca una fuerte represión y la internalización de la autoridad paterna, que fortalece el superyó. En cambio, Freud postula que en las mujeres, el proceso de internalización de la autoridad es menos intenso, ya que el complejo de castración —diferente de la angustia de castración— no produce el mismo nivel de represión:

> *En la mujer, el complejo de castración no destruye el complejo de Edipo, como en el hombre, sino que lo introduce, constituyéndolo en su fase final [...] Por ello, el superyó de la mujer no llega a ser nunca tan inexorable, tan impersonal, tan independiente de sus orígenes afectivos como lo es el del hombre* (Freud, 1933: 193)

De este modo, Freud sostiene que la mujer tiende a mantener un vínculo persistente con la figura materna. Sin embargo, cabe señalar que esta inclinación hacia el objeto materno también puede observarse en muchos varones, quienes, aún estableciendo relaciones de pareja, permanecen emocionalmente anclados a la madre como objeto originario.

6. Resignación del objeto materno y paterno

Sin embargo, conviene atender a lo expuesto anteriormente: Deméter permite en ambas versiones —ya sea de forma activa o por omisión en su cuidado—, que Perséfone se encuentre con una figura masculina. A pesar de que en los distintos relatos del mito se haga ver que Perséfone está muy apenada por separarse de la madre, ella come —supuestamente, en contra de su voluntad— ese grano de granada que le hace permanecer cerca del esposo parte del año:

> *Contó Perséfone cómo, en el momento en que saltara de alegría para reunirse con su madre, su marido le había deslizado en secreto la semilla de una granada en la boca, obligándola a comérsela. También dijo cómo había sido arrebatada mientras jugaba y recogía flores con las hijas de Océano y con Atenea y Artemisa. De esa manera pasaron el día entero ella y su madre, cubriéndose amorosas la una a la otra* (Kerényi, 1951: 237)

Parece que, eliminando la responsabilidad subjetiva de la doncella sobre comer el fruto dado por el marido, se la disculpe o se disfrace su deseo de

permanecer cerca del marido. De hecho, en otros lugares en los que aparece Perséfone, se la considera una diosa terrible, identificada al temible aspecto de Rea y Deméter —su abuela y madre[74] respectivamente—:

> *Un grupo considerable de autores[75] ofrece una representación de Perséfone centrada en el gran poder que esta ejerce como consorte de Hades en el Inframundo, así como en su vinculación con los procesos de la muerte. Alejada de su conexión con la abundancia, la vegetación y su madre, Perséfone se erige como reina poderosa y temible de los infiernos. En Homero (Od. XI. 634), por ejemplo, Perséfone, junto con su esposo Hades, tiene el control absoluto sobre los muertos; algunos de los adjetivos que el poeta utiliza para referirse a la diosa son terrible, ínclita, casta e ilustre (Hom. Od. X. 494, XI. 226, 385, 634). En las dos ocasiones en que se menciona a la diosa en la Ilíada (c. 750-725 a. C.), esta es descrita mediante la expresión "la atroz Perséfone" (Il. IX. 457, 569). Complacida con su nuevo papel como esposa de Hades y reina de los infiernos, esta figura se halla muy distanciada —tanto física como emocionalmente— de su vida anterior en la tierra y no muestra ningún deseo de volver a los brazos de su madre. La diosa recibe un tratamiento similar en la Teogonía (c. 700 a. C.), donde "la terrible Perséfone" se encuentra siempre al lado del "robusto Hades" (Th. 768- 771). La Perséfone de Hesíodo desempeña con naturalidad la tarea de reinar sobre los muertos y se ha convertido en parte fundamental del paisaje infernal (Th. 768-771)* (Salcedo González, 2020: 34).

El distanciamiento del término complejo de Edipo femenino y la preferencia por *Complejo de Perséfone*, supone una distinción entre el proceso subjetivo entre el hombre y la mujer.

---

[74] La diferenciación entre estas dos diosas, Deméter y Perséfone, es escasa. Es más, aunque son llamadas las dos diosas, a menudo son confundidas también con la abuela: Rea. Así lo plantea Kerenyi (1951): «La diosa en la que Zeus engendró a Perséfone era originalmente su propia madre Rea: Deméter aparece como una tercera figura interpuesta entre la madre y la hija, ambas de más temprana presencia en Grecia que Deméter; se la describe como alter ego de Rea, aunque también se la identifica con Perséfone. Así se afirma explícitamente que Zeus procreó a Dioniso en Deméter o Perséfone» (249).

[75] Otros autores adoptan una postura complementaria, que interpretan el mito «como parte de una alegoría del ciclo anual de la tierra, que permanece estéril durante los meses en los que Perséfone vive en el Inframundo como consorte de Hades, y que florece cada primavera con su retorno a los brazos de Deméter» (Salcedo González, 2020: 34). Estas dos formas de entender el mito no resultan incompatibles entre sí: cada una habla de una posición que puede adoptar la mujer con respecto a su sexualidad. Una en la que se muestra en una posición pasiva —¿femenina?— frente a la madre y al amante: receptiva, de reposo antes del florecimiento. Y otra, en la que su identificación con la figura materna la equipara a la diosa de la muerte, a veces cruel e implacable. Esta madre, sin embargo, aparece invertida con respecto a su función; pues, en vez de dar la vida, supone la muerte: es, directamente, la madre de los muertos. Curiosamente, esta posición femenina está alejada de la fertilidad, pero al mismo tiempo aparece muy claramente ligada a su papel de reina junto a Hades.

Este complejo, que refleja la experiencia de Perséfone de habitar entre dos mundos —el de los vivos y el de los muertos—, da cuenta de la dualidad en la constitución subjetiva de la mujer, que produce una oscilación entre la lealtad al vínculo con la madre y la apertura hacia el encuentro con lo masculino. Así, la complejidad de la subjetividad de la mujer encuentra en Perséfone una representación simbólica.

4.6. Las escenas fantasmáticas

Hemos expuesto que la dimensión simbólica del texto es aquella en la que el sujeto puede dar sentido a lo real. González Requena señala que a pesar de los intentos del lenguaje por cubrir lo real, ello se manifiesta en las grietas o fallas del lenguaje. Lo que nos alcanza de lo real en el texto, puede ser denominado *punto de ignición* (2011b):

> *Esa presencia de lo real, en el texto artístico, cobra la forma de un punto de ignición: de una quemadura que focaliza nuestra mirada y carga de intensidad eléctrica los significantes que la rodean. Esa quemadura es nuestra guía en el análisis —y en ello, les repito— se distingue del análisis semitótico*.

Una de las formas de localizar esa quemadura es remitirnos a lo que Freud llama *fantasías primordiales* —u originarias— y a las que nosotros denominaremos, siguiendo a González Requena, *escenas fantasmáticas*.

Freud utiliza el término fantasía para referirse tanto a aquellas formaciones que se presentaban de modo consciente como inconsciente; ambas, permanecían de alguna forma ligadas al síntoma y al trauma:

> *Si los histéricos reconducen sus síntomas a traumas inventados, he ahí precisamente el hecho nuevo, a saber, que ellos fantasean esas escenas, y la realidad psíquica pide ser apreciada junto a la realidad práctica. Pronto siguió la intelección de que esas fantasías estaban destinadas a encubrir, a embellecer y a promover a una etapa más elevada el ejercicio autoerótico de los primeros años de la infancia. Así, tras esas fantasías, salió al primer plano la vida sexual del niño en todo su alcance* (Freud, 1914b: 17).

Las fantasías inconscientes descargan sus afectos hacia otras producciones como juegos, chistes, creaciones artísticas, sueños y síntomas entre otros posibles

(Gallo y Ramírez, 2012: 53), proporcionando al sujeto una vía para satisfacer sus deseos (Freud, 1909a: 218).

Freud identifica un tipo particular de fantasías con especial relevancia para los sujetos a las que llamó fantasías primordiales. Su importancia reside en el poder que tienen para capturar lo traumático de la existencia de todo sujeto, que más adelante ligaremos a la muerte y la sexualidad.

Antes de abordar la conceptualización de cada una de las fantasías primordiales, consideramos oportuno destacar la pregunta que González Requena plantea sobre la escena primaria en relación con las diferentes estructuras subjetivas: «¿Por qué Freud no se encuentra con la escena originaria en la neurosis ni en la perversión y por qué en cambio, sólo la encuentra en la psicosis?» (González Requena, 2013: 353). Ello sucede, según González Requena, porque en la neurosis y la perversión dicha escena ha sido reprimida, constituyendo la «roca dura» o el «núcleo más profundo» del inconsciente. En la psicosis, sin embargo, esta escena no ha sido reprimida, lo que implica que el inconsciente no ha llegado a constituirse. En otras palabras, lo que para el neurótico y el perverso es inaccesible, en el psicótico se vuelve cognoscible. Así, estas escenas son completamente inconscientes para el neurótico, hasta el punto de ser la causa misma del inconsciente.

La existencia de dichas escenas aparece con frecuencia en la práctica psicoanalítica: los traumas de los pacientes de Freud bien se pueden resumir en dificultades con el origen, la castración o la sexualidad. Aísla cuatro escenas: la de vida intrauterina, la de castración, la del acto sexual de los padres y la de seducción. A continuación proponemos un recorrido por cada una de ellas.

4.6.1. Vida intrauterina

Según Freud, la fantasía de la vida intrauterina se manifiesta en diversas formas en los sueños, las fantasías y —añadimos— los textos artísticos, reflejando el

aparente deseo de regresar a un supuesto estado de seguridad y bienestar representado por la vida en el vientre materno, antes del trauma del nacimiento. Freud identifica varios sueños relacionados con esta fantasía, en los que el soñante experimenta sensaciones de estar rodeado de agua, ingresar en ella o pasar por espacios estrechos (Freud, 1900: 402-3). Sin embargo, estas formaciones oníricas de vuelta al vientre no son vividas como placenteras, sino más bien como pesadillas en las que el medio acuático se convierte en una fuente de angustia.

En *Inhibición, síntoma y angustia* (1925), Freud redefine la angustia como una señal que surge cuando el yo percibe un peligro —interno o externo—, anticipando una posible situación traumática previamente vivida. Así, Freud sugiere que si el nacimiento[76] es «la primera vivencia individual de angustia» (Freud, 1925: 89), todas las vivencias de angustia posteriores toman como «fuente y modelo» (Freud, 1900: 403) (Freud, 1925: 126) a esta escena primordial.

La estadía en el vientre materno es, por tanto, una doble fuente de angustia: tanto por la pérdida de la unión primordial con la madre, como por la posibilidad de volver a esta «ominosa vida anterior al nacimiento» (Freud, 1900: 403). Sin duda, volver al seno materno se trata de una experiencia ominosa vista desde el punto de vista del sujeto, pues volver a él supone regresar a ese estado de nirvana en el que la pulsión de muerte gobierna: ningún espacio para el deseo del sujeto, ninguna diferenciación.

[76] Sin embargo, Freud dice que no todas las angustias infantiles pueden ser causadas por el trauma del nacimiento: «Me veo precisado a concluir que las fobias más tempranas de la infancia no admiten una reconducción directa a la impresión del acto del nacimiento, y que hasta ahora se han sustraído de toda explicación» (Freud, 1925: 129).

Freud asocia la pesadilla de ser enterrado vivo[77] con un deseo inconsciente de retornar al vientre materno, sugiriendo que la muerte y el estado previo al nacimiento se sitúan en un mismo nivel. Igualmente, Freud menciona que el impulso de regresar a la vida intrauterina, se manifiesta también en la pulsión hacia el sueño, afirmando que «*el dormir es un regreso [...] al seno materno*» (Freud, 1933a: 164).

En todas estas fantasías o sueños revelan que el nacimiento, al ser la primera experiencia de separación de la madre, deja una huella de angustia que permea la vida posterior.

Freud (1925: 129) aclara que en la vida intrauterina «la madre no era objeto alguno, y en esa época no existía ningún objeto», lo que explica que la separación del recién nacido del cuerpo materno representa una forma de castración primordial para el ser humano, una idea que retomaremos al abordar la fantasía de castración.

Además, las fantasías de vida intrauterina pueden aparecer conectadas a otro tipo de fantasía primordial: aquella en la que el seno materno se convierte en el escenario del comercio sexual entre los padres.

4.6.2. Escena primordial (comercio sexual de los padres)

El comercio sexual entre los padres es una de las cuatro fantasías descritas por Freud y a la que González Requena le concede una especial importancia, considerándola la principal entre ellas, pues todas pueden ser de algún modo reconducidas a esta.

[77] «Sólo más tarde aprendí a apreciar el significado de las fantasías y pensamientos inconcientes sobre la vida en el vientre materno. Contienen tanto el esclarecimiento de la extraña angustia que sienten muchos hombres ante la posibilidad de ser enterrados vivos, cuanto la más profunda raíz inconciente de la creencia en una perduración tras la muerte, que no constituye más que la proyección al futuro de esta ominosa {unheimlich} vida anterior al nacimiento. El acto del nacimiento es, por lo demás, la primera vivencia de angustia y, en consecuencia, la fuente y el modelo del afecto de angustia» (Freud, 1900: 402-3).

En su libro, *Escenas fantasmáticas* (2013), González Requena explica que en la estructura de la escena fantasmática están «el sujeto, el fantasma y cierto acto que aguarda, que se aproxima», lo cual le confiere su condición narrativa. En ese sentido, es importante destacar que cierta demora se instala en la escena, pues el acto no se realiza de inmediato, sino que se percibe como inminente, el sujeto sabe que «va a suceder» (González Requena, 2013: 344). Esta escena tiene muy precisamente que ver con el sujeto y su fantasma.

Como hemos señalado antes, estas escenas representan lo «radical inconsciente»; a diferencia de otros contenidos del inconsciente, a los cuales podemos potencialmente llegar mediante el análisis, estas escenas nunca han sido conscientes y no llegan a serlo. Su existencia en el inconsciente «sólo puede ser deducida y, así, reconstruida» (González Requena, 2013: 345).

El autor plantea una pregunta fundamental: ¿cómo es posible que algo que nunca fue consciente pueda existir en el inconsciente? Sugiere que la escena en cuestión representa una experiencia que la conciencia no pudo manejar y que, para ser soportada, provocó el nacimiento del inconsciente mismo. En este sentido, el inconsciente se formaría a partir de la *expulsión interior* de esa experiencia insoportable e inimaginable (González Requena, 2013: 346).

Podemos decir, siguiendo a González Requena, que la escena primaria cumple con algunas condiciones. En primer lugar, es una imagen rechazada por el inconsciente que puede tener su base en la realidad, «no prejuzga un carácter necesariamente fantasioso, imaginario, irreal» (González Requena, 2013: 342). En ella, hay tres términos implicados: papá, mamá y el sujeto mismo contemplando la escena.

Si para un adulto imaginar el comercio sexual de los padres puede puede ser vergonzoso o desagradable, para el niño implica un grave escollo. Esta dificultad extrema se deriva de la identificación primaria del niño con la madre; aunque en la

escena hay tres implicados, el resultado es que el niño sólo ve a dos: a él mismo —en la imago primordial— y al tercero.

González Requena sostiene que, para que el yo «pueda diferenciarse de la imago primordial en la que se ha reconocido desde el origen, es necesario que esa imago deje de ser omnipotente» (González Requena, 2013: 347). Esto ocurre cuando el tercero implicado en la escena, el padre, es capaz de "castrar" a esa imago materna omnipotente. Sin embargo, este corte no está garantizado, pues

> *sólo si la madre introduce al padre en el campo del deseo, se revela como una figura diferenciada: así, la realidad nace como un espacio de lugares diferenciados, que son siempre al menos tres: la madre, prohibida (el uno); el padre, su amo y prohibidor (el tres); y el yo, diferente y sufriente (el dos)* (González Requena, 2013: 347).

El acto del tercero, que introduce la realidad en la vida del niño, constituye entonces «el núcleo de la escena fantasmática» (González Requena, 2013: 350). La redirección del deseo materno supone una diferenciación, la constitución misma del sujeto de deseo. Para el niño esta separación es percibida como dolorosa. En este sentido, este corte aparece como la reproducción de la primera separación del niño con su madre: el nacimiento.

En el caso del pequeño Hans, conocido como *Juanito*, la contemplación de la escena da lugar a un enunciado: «mi papá hace daño a mi mamá». El análisis freudiano reformula el enunciado como «mi papá hace daño a m(í)~~í mamá~~». Sin embargo, González Requena va un paso más allá:

> *El Hombre de los lobos vivió la escena primaria así: mi mamá devora a mi papá y, por tanto, mi mamá me pega. El costo mayor de lo cual fue el fracaso de la fragua de su realidad psíquica. Es decir, su psicosis. Pues el tercero que debería haber alumbrado con su presencia esa realidad había perecido en la escena primaria —sus periódicos internamientos en el hospital psiquiátrico habrían aparecido entonces para el niño como la más palmaria confirmación de ello. Pero no sólo eso. Pues, dado que, en el origen, el Yo se localiza en la Imago primordial, el yo del Hombre de los lobos no puede por menos que reconocerse cómplice de su madre y, así, partícipe de esa aniquilación. Pues insistamos en el presupuesto teórico de nuestra argumentación: si es el padre el que aparece para el niño como el protagonista activo del acto —y, por tanto, de la agresión que encierra—, el yo debe padecerla desde su identificación con la madre y, en esa misma medida, hacer la experiencia de su desagregación de ella. Si, en cambio, es la madre la que aparece como*

> *la protagonista activa del acto, el yo no padece segregación alguna, sino afirmación de su identificación originaria y de la omnipotencia que la acompaña. Con lo que no hay alumbramiento de la realidad, sino apresamiento en el espacio de una nunca resuelta identificación primaria en la que la violencia, inevitablemente, retorna sobre el propio yo: Mi mamá me pega —y que retornará más tarde, probablemente, sobre todas las otras mujeres que no son ella, esa ella que, como diría Norman Bates, soy yo misma* (González Requena, 2013: 356)

La propuesta de González Requena se concreta en la idea de que la escena primaria —aquella del comercio sexual entre los padres— causa una herida narcisista que supone para el sujeto la caída materna y «constituye el núcleo mismo del inconsciente». Entonces, en el centro del inconsciente no se encontraría entonces otra cosa que la escritura del acto sexual.

4.6.3. Castración

El complejo de castración fue descrito por primera vez en 1908 por Freud en el contexto de las teorías sexuales infantiles. El niño comienza atribuyendo un pene a todo ser humano: sólo más tarde alcanza a ver que tal regla no es universal, que no todos lo tienen. Este complejo se desarrolla de desigual manera en el varoncito y la niña, pues mientras uno teme perderlo —su madre y el resto de mujeres, ya lo han perdido— la niña sueña con recuperarlo —piensa que lo perdió en algún momento o su madre no se lo brindó—. Sobre todo para el niño, esta amenaza implícita —aunque a veces explícita— supone un motivo de angustia mientras que para la niña, sin embargo, es motivo de envidia.

Por supuesto esta caracterización de la primacía del falo corresponde necesariamente a una primera etapa de desarrollo, la fálica, que se reduce a tenerlo o no tenerlo. Pero esta lógica va más allá: descubrir que la madre no lo tiene supone, para niño y niña, una herida narcisista, acaso la primera[78]. La angustia no proviene únicamente de la posibilidad de «perderlo» o «no tenerlo», sino también

[78] Podríamos decir que reedita una primordial, pues «la angustia de castración tiene por contenido la separación respecto de un objeto estimado en grado sumo, y la angustia más originaria (la «angustia primordial» del nacimiento) se engendró a partir de la separación de la madre» (Freud, 1925: 129).

en la constatación de una falta constitutiva en la madre. Descubierta su falla y su deseo, la herida narcisista está asegurada. Sin embargo, ello supone que el sujeto devenga como tal: separado, deseante.

En cualquier caso, hay que considerar también que, más allá de las sensaciones placenteras que el pene ofrece al niño, su ligazón con su miembro:

> *[...] contiene la garantía para una reunión con la madre (con el sustituto de la madre) en el acto del coito. La privación de ese miembro equivale a una nueva separación de la madre; vale decir: implica quedar expuesto de nuevo, sin valimiento alguno, a una tensión displacentera de la necesidad (como sucedió a raíz del nacimiento). Pero ahora la necesidad cuyo surgimiento se teme es una necesidad especializada, la de la libido genital, y no ya una cualquiera como en la época de lactancia»* (Freud, 1925: 129).

La fantasía de castración representa una escena en la que el sujeto se enfrenta a la falta en la madre, ya sea reconociéndola o desmintiéndola[79]. Esta escena puede tomar diversas direcciones, como desplazar la castración hacia el padre en lugar de la madre. En el caso de la niña, dado que ella ya ha *perdido* aquello que nunca tuvo realmente, esta fantasía puede articularse alrededor de la representación de su propia pérdida —mítica— o, alternativamente, de la pérdida atribuida a uno de sus progenitores.

En no pocas ocasiones encontramos fantasías de castración desplazadas hacia otros objetos (los ojos, los dientes, los dedos o extremidades), hacia otros actos (accidentes, intervención quirúrgica) o hacia animales (lobos, pájaros...). Estas fantasías pueden despertar, en algunos casos, fobias a esos objetos, actos o animales.

*4.6.4. **Seducción***

Freud utiliza el término de seducción para describir una escena, ubicada en la infancia de un sujeto, en la que es expuesto a estímulos sexuales provocados por un adulto o un niño resultantes en una excitación sexual prematura.

[79] En la estructura perversa, la castración se reniega, creando un fetiche que encubre la castración materna.

La escena de seducción es una de las primeras fantasías a las que Freud se enfrenta en su praxis clínica. Propone que estas experiencias tempranas de seducción sexual no sólo desencadenan una excitación sexual prematura, sino que también abren la puerta a una serie de mecanismos psíquicos defensivos, como la represión (1896b: 170). Esta represión, según Freud, es la base para la formación de síntomas neuróticos en la vida adulta. La neurosis —y en particular la histeria[80]— aparecen como resultado de ciertas experiencias traumáticas de seducción sufridas durante la infancia. Hasta entonces, «la sexualidad infantil sólo se consideraba un factor latente, [...] capaz de ser sacado a la luz con resultados catastróficos, únicamente por la intervención de un adulto» (Freud, 1905: 114).

Estas vivencias traumáticas permiten la formación de lo que Freud llamó una *acción reproche*, un fenómeno por el cual el individuo, años después de haber sido seducido, busca repetir las acciones aprendidas en un contexto nuevo, generalmente en un rol activo y agresivo. Un ejemplo de esto se observa en el niño que, después de haber sido seducido por una mujer adulta, debido a «la presión de su líbido prematuramente despertada» (1896: 207), intenta replicar estas acciones con una niña, asumiendo así el rol que antes había sido de la figura adulta.

Sin embargo, a medida que Freud profundiza en su autoanálisis y el de sus pacientes, comienza a cuestionar la viabilidad de esta teoría. Según lo documenta Strachey (Freud, 1905: 114), en el verano de 1897, Freud «se vio obligado a abandonar su teoría de la seducción». Este cambio en su teoría se formaliza en una carta a Wilhelm Fliess, fechada el 21 de septiembre de 1897, en la que Freud también describe su descubrimiento del complejo de Edipo, marcando un giro crucial en su pensamiento.

[80] En un principio Freud considera que la neurosis obsesiva tiene su origen en experiencias sexuales en posición activa, mientras que la histeria provendría de la vivencia de idénticas situaciones de forma pasiva; sin embargo, en sus *Nuevas puntualizaciones sobre las neuropsicosis de defensa* (1896) Freud explica que la escena desencadenante en el caso del obsesivo es igualmente pasiva —habría un excitador previo siempre antes de su acción activa— (1905: 114).

Se hace así evidente que muchas de las escenas de seducción descritas por sus pacientes no son eventos reales, sino fantasías. Es la figura de la madre o la cuidadora la que puede desencadenar el despertar de la sexualidad infantil a través de interacciones aparentemente inocuas como «los manejos de la limpieza y el cuidado del cuerpo realizados» (1931: 239), en los que puede despertar en el niño sensaciones placenteras que este luego busca prolongar: «pide a la madre las refuerce mediante repetido contacto y frote» (1931: 239). Estas primeras experiencias son la base del conocimiento de «la satisfacción de las zonas genitales; secuela de ello es casi siempre la compulsión a renovarla por vía onanista» (1905: 173).

Entonces, estas fantasías surgen como una defensa psíquica contra la culpa o la vergüenza asociadas a la masturbación infantil, pues lo que estas escenas de seducción encubren es realmente la práctica sexual autoerótica:

> *Para protegerse de la vergüenza, el niño se ahorra la vergüenza de la masturbación fantaseando retrospectivamente, para estas épocas más tempranas, un objeto anhelado* (Freud, 1917c: 337).

Al comprender este proceso, Freud concluye que estas fantasías reflejan una estructura universal del desarrollo psíquico infantil: «no se requiere de la seducción para despertar la vida sexual del niño, y ese despertar puede producirse a partir de causas internas» (1905: 173)». Esto le lleva a investigar cómo estas fantasías se manifiestan incluso en personas que no habían desarrollado neurosis:

> *Averiguaciones posteriores practicadas en personas que habían permanecido normales brindaron un resultado inesperado: sus historias sexuales infantiles no se debían distinguir esencialmente de la vida infantil de los neuróticos y, en especial, el papel de la seducción era el mismo en ellas* (Freud, 1905: 268).

A pesar de esta reevaluación, Freud no descarta completamente la posibilidad de que, en algunos casos, las fantasías de seducción tengan una base en la realidad, reconociendo que en muchos de sus pacientes, estas fantasías pueden corresponder a experiencias reales ocurridas en la infancia: «[…] se forman las

mismas fantasías sobre la infancia, no importa cuán grandes o pequeñas contribuciones aporte a ello el vivenciar efectivo» (1909c: 163). Sin embargo, se produce en estos sujetos una confusión, un desplazamiento: el sujeto las ubica en una etapa anterior a la que realmente sucedieron (917c: 337).

En su caso *Pegan a un niño* (1919: 177) analiza justamente las fantasías infantiles en las que se entrelaza la seducción con un acto de maltrato. En estas escenas está muy presente una excitación de tipo sexual a través del castigo, ligada a una satisfacción onanista.

4.7. El punto de Ignición

La red de significantes que teje nuestra realidad intersubjetiva trata de tapar lo real; así, la realidad se ubica en un lugar intermedio entre el sujeto y el caos de lo real que «perfora, desgarra las redes de los significantes que amueblan nuestra realidad, en tanto que imaginarizada» (González Requena, 1995: 38).

Una forma de señalar el punto de ignición es localizarlo en la irrupción de lo real en la fantasía primordial. La noción de preclusión[81] nos permite comprender ese punto sobre lo que nada podría decirse:

> *La preclusión sería una especie de "agujero original" incapaz para siempre de volver a encontrar su substancia propia porque esta nunca habría sido más que substancia del agujero. Ese agujero sólo podría ser colmado, siempre de un modo imperfecto, mediante una "pieza" para retomar el término freudiano que citamos como exergo* (Leclaire, 1984: 47).

[81] Una nota de los traductores de *El descubrimiento del inconsciente* (Mannoni, 1968), Jorge Jinkis y Mario Levín, dan cuenta de las posibles traducciones del término: «Mannoni utiliza *répudiation* (repudio) para traducir *Verleugnung*, y *forclusion* (preclusión) para traducir *Verwerfung*, mecanismos característicos de la perversión y la psicosis, respectivamente. En cambio, Laplanche y Pontalis, en el *Vocabulaire de la psychanalyse* (1967), consideran que *Verleugnung* está presente no sólo en la perversión sino también en la psicosis; lo traducen por *déni* (*de la réalité*), que figura como renegación. En el mismo *Vocabulaire*... el término *forclusion* es traducido al castellano por repudio. Es posible constatar que hemos conservado el criterio de Mannoni. Resumiendo, y con alguna diferencia con el *Vocabulaire*...:

Neurosis ›› *Verdrängung* — *refoulement* — represión
Perversión ›› *Verleugnung* — *répudiation* — repudio
Psicosis ›› *Verwerfung* — *forclusion* - preclusión» (Mannoni, 1968: 152).

Este agujero fundamental no está compuesto de nada —ningún significante—, acaso de caos o sinsentido. La pieza de tela mencionada en la anterior cita —que vendría justamente a recubrirlo, ceñirlo— es precisamente el relato: un retal, un tejido, con el que podemos acercarnos —enfrentarnos— a ese punto. ¿Para qué? Sin duda para manejar eso para lo que no hay palabras. El analista debe conocer, sin embargo, que no es posible entender ese punto de ignición: «debe conformarse con localizarlo como el núcleo mismo de la interrogación que el texto suscita» (González Requena, 2019b). González Requena afirma la posibilidad de decir algo de eso indecible que es el núcleo de la experiencia: «con el lenguaje podemos definir sus límites, podemos describir las formas de su emergencia» (González Requena, 2019b) en el texto.

La experiencia de lo real es difícilmente articulable, simbolizable o integrable dentro de la estructura del sujeto. Esto es sin duda conflictivo, pues es propio de todo sujeto habitar un cuerpo real; esta circunstancia es el caldo de cultivo para que los dos grandes traumas que podemos llamar fundamentales o fundantes, sean justamente la sexualidad y la muerte.

El trauma que conecta ambos aspectos —el hecho de tener sexuación y estar destinado a la muerte— se encuentra precisamente en el punto de ignición de la escena primordial. Es la sexualidad de la madre lo que la revela como un sujeto deseante, marcado por la falta. El *protosujeto*, el niño pequeño, identificado narcisísticamente en su madre, experimenta la ruptura de esa identificación en el momento en que interviene el tercero. Esta caída, vivida muchas veces como una muerte simbólica, inaugura al sujeto del inconsciente. Se trata de una escena traumática fundante, cargada de dolor, que constituye la primera herida narcisista y, al mismo tiempo, el origen del sujeto del inconsciente.

La imposibilidad para encontrar el *sentido último* de lo real, es asumida por Freud, y sin embargo reconoce que en ese núcleo real, en ese ombligo del inconsciente, «está la verdad [...] [haciendo] coincidir trauma y verdad» (Gallo y

Ramírez, 2012: 147). En el análisis del texto artístico, recurriremos a este punto de ignición no para explicar aquello que en el film «puede ser entendido, sino lo que en él puede ser saboreado, gozado y padecido» (González Requena, 1995: 17). Es precisamente en el punto de ignición donde, de forma especial, «nuestra experiencia con el texto, la verdad apunta, quema, duele» (González Requena, 1995: 37). Porque como reconocen Gallo y Ramírez, es evidente «que [...] no lo hacemos por mera curiosidad, sino porque hay algo en la pregunta [¿qué me ha tocado del texto] que atraviesa nuestra subjetividad» (Gallo y Ramírez, 2012: 147).

Si decimos que el punto de ignición de la escena primordial quema es porque tras el acto del tercero, el sujeto se forja con el fuego mismo de ese abrazo que une a la imago primordial con el tercero (González Requena, 2019b). Este acto está necesariamente unido a la verdad, pues si hemos definido a lo real como un caos incontrolable y crudo, la verdad, sin embargo, es algo construido, narrado, subjetivo. Lo real no tiene sentido, ninguna dirección en ello puede ser encontrada; todo lo contrario sucede en el acto que, en los relatos —así como en la experiencia subjetiva de los sujetos—, encuentra su sentido en las palabras verdaderas pronunciadas: la promesa.

Si «la verdad apunta, quema, duele» es porque esa ley simbólica que introduce al tercero conduce tanto a la separación definitiva del protosujeto de su madre, como a la instauración de un deseo propio. El protosujeto se constituye entonces como un sujeto de deseo singular. La promesa del acto del tercero radica en que hay un camino para él más allá de esa célula narcisista, la verdad es que él no es su madre.

Si ante la corrupción o el horror hallamos la verdad es porque cierta verdad subjetiva se encuentra en el núcleo de esa experiencia que portan ciertos relatos como los del cine clásico (González Requena, 2006). Otros, como los del cine manierista, «han perdido la densidad que tiene el relato clásico; «más leves, se descubren inciertos, dudosos», afectados por su dimensión imaginaria (González

Requena, 2006: 103). En los textos postclásicos, «la verdad de su mensaje siniestro es la del sexo como acceso a un cuerpo desprovisto de todo orden simbólico que pueda configurarlo como un espacio interior de índole sagrada» (González Requena, 2006: 442).

Es a través de los relatos, de la cultura y del acto civilizatorio como se logra establecer un sentido, que puede, incluso, hacer frente a la muerte. La verdad, entonces, no es algo dado, sino algo que se construye en medio del desorden de lo real, y es esta construcción la que permite a la humanidad vivir de forma ética y darle sentido a su existencia.

En los relatos míticos el sinsentido de la muerte —de lo finito de la existencia humana— puede encontrar un sentido: en el caso del héroe, su sacrificio, su acto atravesado por el eje del deseo tiene sentido: al hacer frente a la muerte, el héroe se enfrenta a la verdad de ser un ser para la muerte.

Referencias III

Basile, G. (2019 [1634]). *El cuento de los cuentos* (C. Palma, Trad.). Siruela.

Claudiano, C. C. (2018 [1608]). *Robo de Proserpina de Cayo Claudio Claudiano en la versión de Francisco de Faría* (J. M. M. Pérez, Ed.). CreateSpace Independent Publishing Platform.

Bettelheim, B. (2006 [1976). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Ares y Mares.

Bueno, M., Chamorro Romero, E., Gutiérrez Sánchez, G., Fernández, E., Ávila Fernández, A., Chacón Fuertes, P., y Ortiz, P. (1990). El sentido de un máster en teoría psicoanalítica en la formación de postgrado del psicólogo. En Olabarría González, B. (Coord.), *Psicología española en la Europa de los 90. Ciencia y profesión. Psicología y salud: Psicología clínica (La formación de postgrado en*

Psicología clínica: situación actual y perspectivas), (Vol. 6, pp. 13-16). Valencia: 15 a 20 de abril de 1990.

Disney, W. (Director). (2008). *Sleeping Beauty* [Blu-ray]. Edición Platino del cincuenta aniversario de la película. Walt Disney Company Iberia S.L.

Ferrater Mora, J. (2001). *Diccionario de filosofía* (p. 1186). Ariel.

Figura de terracota. Probablemente Perséfone y Démeter [Escultura]. (ca. 100 a.C.). Museo Británico, Londres, Reino Unido.

Freud, S. (1992 [1896a]). La etiología de la histeria (1896). En *Obras Completas. Primeras publicaciones psicoanalíticas (1893-1899)* (Vol. III). Buenos Aires: Amorrortu editores.

Freud, S. (1992 [1896b])). Nuevas puntualizaciones sobre las neuropsicosis de defensa (1896). En *Obras Completas. Primeras publicaciones psicoanalíticas (1893-1899)* (Vol. III). Buenos Aires: Amorrortu editores.

Freud, S. (1986 [1887-1904]). *Cartas a Wilhelm Fließ (1887-1904)*. Buenos Aires: Amorrortu.

Freud, S. (1992 [1900]). La interpretación de los sueños (1900 [1899]). En *Obras Completas. La interpretación de los sueños (I) (1900)* (Vols. IV-V). Buenos Aires: Amorrortu editores.

Freud, S. (1992 [1905]). Tres ensayos de teoría sexual (1905). En *Obras Completas. Tres Ensayos de teoría sexual, y Otras obras (1901-1905), {Fragmento de análisis de un caso de histeria» (Caso «Dora»)* (Vol. VII). Buenos Aires: Amorrortu editores.

Freud, S. (1992 [1905]). Tres ensayos de teoría sexual (1905). En *Obras completas. Tres ensayos sobre teoría sexual, y Otras obras (1901-1905) «Fragmento de análisis de un caso de histeria» (Caso «Dora»)* (Vol. VII). Buenos Aires: Amorrortu editores.

Freud, S. (1992 [1909a]). La novela familiar de los neuróticos (1909 [1908]). En *Obras Completas. EL delirio y los sueños en la «Gradiva» de W. Jensen, y Otras obras (1906-1908)* (Vol. IX). Buenos Aires: Amorrortu editores.

Freud, S. (1992 [1909b]). Análisis de la fobia de un niño de cinco años (1909). En *Obras Completas. «Análisis de la fobia de un niño de cinco años» y «A propósito de un caso de neurosis obsesiva» (1909)* (Vol. X). Buenos Aires: Amorrortu editores.

Freud, S. (1992 [1909c]). A propósito de un caso de neurosis obsesiva. En *Obras completas. «Análisis de la fobia de un niño de cinco años» y «A propósito de un caso de neurosis obsesiva» (1909)* (Vol. X). Buenos Aires: Amorrortu editores.

Freud, S. (1992 [1910]). Las perspectivas futuras de la terapia psicoanalítica (1910). En *Obras Completas. Cinco conferencias sobre Psicoanálisis, un recuerdo infantil de Leonardo Da Vinci, y Otras obras (1910)* (Vol. XI). Buenos Aires: Amorrortu editores.

Freud, S. (1992 [1911a]). El uso de la interpretación de los sueños en el psicoanálisis (1911). En *Obras Completas. Trabajos sobre técnica psicoanalítica, y Otras obras (1911-1913), «Sobre un caso de paranoia descrito autobiográficamente (Caso Schreber)* (Vol. XII). Buenos Aires: Amorrortu editores.

Freud, S. (1992 [1911b]). Sueños en el folclore (1958 [1911]). En *Obras completas. Trabajos sobre técnica psicoanalítica, y Otras obras (1911-1913)* (Vol. XII). Buenos Aires: Amorrortu editores.

Freud, S. (1992 [1912a]). Consejos al médico sobre el tratamiento psicoanalítico (1912). En *Obras completas. Trabajos sobre técnica psicoanalítica, y Otras obras (1911-1913), «Sobre un caso de paranoia descrito autobiográficamente (Caso Schreber)* (Vol. XII). Buenos Aires: Amorrortu editores.

Freud, S. (1992 [1912b]). Nota sobre el concepto de lo inconsciente en psicoanálisis (1912). En *Obras completas. Trabajos sobre técnica psicoanalítica, y Otras obras*

(1911-1913), «Sobre un caso de paranoia descrito autobiográficamente (Caso Schreber)En Amorrortu (Ed.) (Vol. XII). Amorrortu editores.

Freud, S. (1992 [1912c]). Sobre la dinámica de la transferencia (1912). En *Obras completas. Trabajos sobre técnica psicoanalítica, y Otras obras (1911-1913), «Sobre un caso de paranoia descrito autobiográficamente (Caso Schreber)* (Vol. XII). Buenos Aires: Amorrortu editores.

Freud, S. (1992 [1913]). Sobre psicoanálisis (1913 [1911]). En *Obras Completas.Trabajos sobre técnica psicoanalítica, y Otras obras (1911-1913), «Sobre un caso de paranoia descrito autobiográficamente (Caso Schreber)* (Vol. XII). Buenos Aires: Amorrortu editores.

Freud, S. (1992 [1913]). Sobre la iniciación del tratamiento (Nuevos consejos sobre la técnica del psicoanálisis I) (1913). En *Obras completas. Trabajos sobre técnica psicoanalítica, y Otras obras (1911-1913), «Sobre un caso de paranoia descrito autobiográficamente (Caso Schreber)* (Vol. XII). Buenos Aires: Amorrortu editores.

Freud, S. (1992 [1914a]). Recordar, repetir y reelaborar (1914). En *Obras completas. Trabajos sobre técnica psicoanalítica, y Otras obras (1911-1913), «Sobre un caso de paranoia descrito autobiográficamente (Caso Schreber)* (Vol. XII). Buenos Aires: Amorrortu eEditores.

Freud, S. (1992 [1914b]). Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico (1904). En *Obras Completas. Trabajos sobre metapsicología, y Otras obras (1914-1916), «Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico» de Sigmund Freud* (Vol. XIV). Buenos Aires: Amorrortu eEditores.

Freud, S. (1992 [1914c]). El Moisés de Miguel Ángel (1914). En *Obras completas. Tótem y tabú, y Otras obras (1913-1914)* (Vol. XIII). Buenos Aires: Amorrortu editores.

Freud, S. (1992 [1916]). Parte I. Los actos fallidos (1916 [1915]). En *Obras Completas. Conferencias de introducción al psicoanálisis (Partes I y II) (1915-1916)* (Vol. XV). Buenos Aires: Amorrortu editores.

Freud, S. (1992 [1917a]). Complemento metapsicológico a la doctrina de los sueños (1917 [1915]). En *Obras Completas. Trabajos sobre metapsicología, y Otras obras (1914-1916)* (Vol. XIV). Buenos Aires: Amorrortu editores.

Freud, S. (1992 [1917b]). Conferencias de introducción al psicoanálisis (1916-1917 [1915-1916]. En *Obras Completas. Conferencias de introducción al psicoanálisis (Partes I y II) (1915-1916)* (Vol. XV). Buenos Aires: Amorrortu editores.

Freud, S. (1992 [1917c]). 23ª conferencia: Los caminos de la formación de síntoma. En *Obras Completas. Conferencias de introducción al psicoanálisis (Parte III) (1916-1917):* (Vol. XVI). Buenos Aires: Amorrortu editores.

Freud, S. (1992 [1918]). De la historia de una neurosis infantil (1918 [1914]). En *Obras Completas. «De la historia de una neurosis infantil», y Otras obras (1917-1919)* (Vol. XVII). Buenos Aires:Amorrortu editores.

Freud, S. (1992 [1923]). La organización genital infantil (Una interpolación en la teoría de la sexualidad) (1923). En *Obras completas. El yo y el ello, y Otras obras (1923-1925)* (Vol. XIX). Buenos Aires: Amorrortu editores

Freud, S. (1992 [1926]). Inhibición, síntoma y angustia (1926 [1925]). En *Obras Completas. Presentación Autobiográfica, Inhibición, síntoma y angustia, ¿Pueden los legos ejercer el análisis?, y Otras obras (1925-1926)* (Vol. XX). Buenos Aires: Amorrortu editores.

Freud, S. (1992 [1931]). Tipos libidinales (1931). En *Obras Completas. El Porvenir de una ilusión, El malestar en la cultura, y Otras obras (1927-1931)*(Vol. XXI). Buenos Aires: Amorrortu editores.

Freud, S. (1992 [1931]). Sobre la sexualidad femenina (1931). En *Obras completas. El porvenir de una ilusión, el malestar en la cultura, y Otras obras (1927-1931)* (Vol. XXI). Buenos Aires: Amorrortu editores.

Freud, S. (1992 [1933a]). Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis. 33ª conferencia: "La feminidad" (1933 [1932]). En *Obras completas. Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis, y Otras obras (1932-1936)* (Vol. XXII): Buenos Aires: Amorrortu editores.

Freud, S. (1992 [1933b]). 29ª conferencia. Revisión de la doctrina de los sueños. En *Obras Completas. Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis, y Otras obras (1932-1936)* (Vol. XXII). Amorrortueditores.

Freud, S. (1992 [1940]). Esquema del psicoanálisis (1940 [1938]). En *Obras Completas. Moisés y la religión monoteista, Esquema del psicoanálisis, y Otras obras (1937-1939)* (Vol. XXIII). Amorrortu Editores

Gallo, H., y Ramírez, M. E. (Eds.). (2012). *El psicoanálisis y la investigación en la universidad*. Grama Ediciones.

Ghez, D. (2018). *They Drew as They Pleased Vol. 4: The Hidden Art of Disney's Mid-Century Era*. Chronicle Books.

González Requena, J. (1995). Frente al texto fílmico: el análisis, la lectura. A propósito de *El manantial*, de King Vidor. En J. González Requena (Comp.), *El análisis cinematográfico. Modelos teóricos, metodologías, ejercicios de análisis*. Editorial Complutense.

González Requena, J. (1996). El texto: Tres registros y una dimensión. *Trama y fondo: Revista de cultura*, 1, 1.

González Requena, J. (2013 [2000]). *El ser de las imágenes: De la teoría al análisis de la imagen*. Memoria de Cátedra, Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de

https://gonzalezrequena.com/textos-en-linea-0-2/libros-en-linea/el-ser-de-las-imagenes/#V3

González Requena, J. (2006). *Clásico, manierista, postclásico: Los modos del relato en el cine de Hollywood*. Valladolid: Editorial Castilla Ediciones.

González Requena, J. (2014 [2008]). *La ficción, la verdad y el inconsciente* [Seminario]. En Psicoanálisis y Análisis Textual (curso 2007/2008). Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de https://gonzalezrequena.com/4-11012008-la-ficcion-la-verdad-y-el-inconsciente/

González Requena, J. (2013 [2011a]). *El texto: semiótico, imaginario, real [Seminario]*. En Psicoanálisis y Análisis Textual (curso 2011/2012). Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de https://gonzalezrequena.com/1-el-texto-semiotico-imaginario-real/

González Requena, J. (2013 [2011b]). *De los textos yoicos a los textos simbólicos [Seminario]*. En Psicoanálisis y Análisis Textual (curso 2011/2012). Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de https://gonzalezrequena.com/2-de-los-textos-yoicos-a-los-textos-simbolicos

González Requena, J. (2013). *Escenas fantasmáticas: Un diálogo secreto entre Alfred Hitchcock y Luis Buñuel*. Diputación Provincial de Granada.

González Requena, J. (2016a). *Análisis e interpretación. Nietzsche y Freud [Seminario]*. En Psicoanálisis y Análisis Textual (curso 2015/2016). Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de https://gonzalezrequena.com/20-analisis-e-interpretacion-nietzsche-y-freud/

González Requena, J. (2021 [2016b]). Freud y Moisés. Deletreo y punto de ignición [Seminario]. En Psicoanálisis y Análisis Textual (curso 2016/2017). Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de

https://gonzalezrequena.com/4-freud-y-moises-deletreo-y-punto-de-ignicio
n

González Requena, J. (2021 [2016c]). *Nawyecky* [Seminario]. En Psicoanálisis y Análisis Textual (curso 2016/2017). Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de https://gonzalezrequena.com/12-naunyeki/

González Requena, J. (2017). El Hijo de Dios. Análisis textual del primer punto de ignición del mito cristiano. *Trama y Fondo, 42*, Madrid.

González Requena, J. (2019). *Alien. La mujer y el dragón*. En *Ferrol Análisis* (Nº 31). Recuperado de https://www.gonzalezrequena.com/resources/2019%20Alien,%20la%20mujer%20y%20el%20drag%C3%B3n.pdf#page=2.00

González Requena, J. (2018 [2017]). *El star-system. El deseo, la imago y la ley* [Seminario]. En Psicoanálisis y Análisis Textual (curso 2017/2018). Universidad Complutense de Madrid. Edición de 2018. Recuperado de https://gonzalezrequena.com/1-el-star-system-el-deseo-la-imago-y-la-ley/

González Requena, J. (2020 [2019a]). *El deseo de la mujer y algunas cuestiones de metodología [Seminario].* En Psicoanálisis y Análisis Textual (curso 2019-2020). Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de https://gonzalezrequena.com/8-el-deseo-de-la-mujer-y-algunas-cuestiones-de-metodologia/

González Requena, J. (2020 [2019b]). *Cuestiones de metodología. El punto de ignición [Seminario]*. En En Psicoanálisis y Análisis Textual (curso 2019-2020). Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de https://gonzalezrequena.com/0-cuestiones-de-metodologia-el-punto-de-ignicion

González Requena, J. (2021 [2020a]). *Melanie y la ligazón-madre* [Seminario]. En Psicoanálisis y Análisis Textual (curso 2020/2021) . Universidad Complutense de Madrid. Edición de 2021 en GonzalezRequena.com. https://gonzalezrequena.com/11-melanie-y-la-ligazon-madre/

González Requena, J. (2021 [2020b]). *Sexo, comida, malestar* [Clase magistral]. En Psicoanálisis y Análisis Textual (curso 2020/2021). Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de https://gonzalezrequena.com/3-sexo-comida-malestar/

González Requena, J. (2021a). *Maquillaje y angustia: El Joker – Retorno de Dioniso* [Clase magistral]. En Análisis de Textos Audiovisuales, (curso 2020-2021). Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de https://gonzalezrequena.com/2-maquillaje-y-angustia/

González Requena, J. (2021b). *El show de Murray y el deseo de la madre* [Clase magistral]. En Análisis de Textos Audiovisuales (curso 2020/2021). Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de https://gonzalezrequena.com/8-el-show-de-murray-y-el-deseo-de-la-madre

González Requena, J. (2021c). *Más acá del principio del placer* [Clase magistral]. Conceptualización psicoanalítica. Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de https://gonzalezrequena.com/textos-en-linea-0-2/mas-aca-del-principio-del-placer/

González Requena, J. (2023, 29 de marzo). *La destrucción de la Universidad*. Conferencia inaugural presentada en el III Congreso H de Comunicación, medios audiovisuales y análisis, Puerto del Carmen, Tías, Lanzarote, Las Palmas, España. https://www.youtube.com/watch?v=m-yziJSoI9A&t=5s

Grimm, J. & Grimm, W. (1976 [1812]). *Cuentos de Grimm* (F. Formosa, Trad.; W. Crane, Ilustr.). Editorial Lumen.

Hesíodo (2000). Obras y fragmentos. Gredos.

Jardim, L. L., y Rojas Hernández, M. C. (2010). Investigación psicoanalítica en la universidad. *Estudos de Psicologia (Campinas), 27*(4), pp. 529-536. https://doi.org/10.1590/S0103-166X2010000400009

Kawabata, Y. (2013 [1961]). *La casa de las bellas durmientes* (P. Giralt Gorina, Trad.). Editorial Austral.

Kerényi, C. (1997 [1951]). *Los dioses griegos*. Editorial.

Kerényi, K. (2004 [1962]). *Eleusis: Imagen arquetípica de la madre y la hija*. Editorial Siruela.

Laplanche, J., y Pontalis, J.-B. (2004 [1967]). *Diccionario de psicoanálisis*. Paidós.

Leclaire, S. (1984). *En busca de los principios de una psicoterapia de las psicosis*. En Nasio, J. D. (Comp.) *Acto psicoanalítico: Teoría y clínica*. Ediciones Nueva Visión

Lorenzo Hernandez, M. C. (2006). El doble sentido de la imagen en la animación [Tesis doctoral, Universitat Politécnica de Valencia].

Lund, J. (1711-1738). *Öffentlicher Gottesdienst der alten Hebräer* [El culto público de los antiguos hebreos] (Obra póstuma).

Mannoni, O. (1987 [1968]). *El descubrimiento del inconsciente*. Ediciones Nueva Visión

Marín, M. E. G. (2018). *Estrategias de investigación social cualitativa: El giro en la mirada* (2nd ed.). Universidad de Antioquia. https://doi.org/10.2307/j.ctvdf06h7

Miller, J.-A. (1997). *Introducción al método psicoanalítico*. Paidós

Ministerio de Cultura y Deporte. (2014). *Anuario de Cine. Resumen ejecutivo 2014*. Recuperado el 17 de diciembre de 2024, de

https://www.cultura.gob.es/cultura/areas/cine/mc/cdc/anos-anteriores/ano-2014.html

Observatorio de la Infancia. (2017). *Informe sobre literatura infantil y juvenil 2017*. Recuperado de https://www.observatoriodelainfancia.es/ficherosoia/documentos/5414_d_informelij-2017.pdf

Perrault, C. (1697). *Perrault. Cuentos infantiles*. El Cid Editor.

Pereña García, F. (1981). Freud y la sexualidad femenina. *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, nº2, 9–30.

Pérez, L. (2012). La crítica a los dioses griegos como argumento apologético en la Legatio de Atenágoras [en línea]. *Stylos, 21* (2012). Disponible en: http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/critica-dioses-griegos-argumento-legatio.pd

Pérez Adroher, M. (2025). *La ética del psicoanálisis en la praxis clínica*. (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filosofía. Madrid.

Propp, V. (1974 [1928]). *Morfologia del cuento; Las Transformaciones de los cuentos maravillosos*. Fundamentos.

Propp, V. (2008 [1946]). *Las raíces históricas del cuento*. Fundamentos.

Real Academia Española. (s.f.). *Repetición*. En *Diccionario de la lengua española* (23.ª ed.). Recuperado el 16 de diciembre de 2024, de https://dle.rae.es/repetición

Rodríguez Almodóvar, A. (2007 [1989]). *Los cuentos populares o la tentativa de un texto infinito*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de: https://www.cervantesvirtual.com/obra/los-cuentos-populares-o-la-tentativa-de-un-texto-infinito-0/

Rubistein, A. (1997). Freud y la investigación. En Dossier «Investigar en Psicoanálisis», *El Caldero de la Escuela*, 50. Escuela de la Orientación Lacaniana, Buenos Aires

Salcedo González, C. (2020). El mito de Perséfone y el conflicto de la maternidad en *Mother Love*, de Rita Dove. *Journal of Feminist, Gender and Women Studies*, 9, 33-39.

Saussure, F. de. (1980). *Curso de lingüística general*. Akal

Thomas, B. (1968). *Maravillas de los dibujos animados*. Ediciones Gaisa S.L

Uccello, P. (1470). *San Giorgio e il drago* [Óleo sobre tabla]. National Gallery, Londres, Reino Unido.

Verkolje, N. (1720-1740). *Proserpine, fille de Cérès, cueillant des fleurs avec ses compagnes dans la prairie d'Enna* [Pintura]. Museo del Louvre, París.

IV. ANÁLISIS DE *SLEEPING BEAUTY* (DISNEY, 1959)

IV. ANÁLISIS DE *SLEEPING BEAUTY* (DISNEY, 1959)

1. LA PRESENTACIÓN DE LA PRINCESA
2. LOS DONES CONCEDIDOS
3. DOS CARAS DE LA MATERNIDAD: MALÉFICA Y LAS HADAS BUENAS
4. MALÉFICA
5. EL ENCUENTRO EN EL BOSQUE: AURORA Y PHILLIP
6. AURORA
7. PHILLIP
8. EL DESPERTAR DE LA BELLA DURMIENTE
9. LA IMAGEN DE LO FEMENINO

1. LA PRESENTACIÓN DE LA PRINCESA

1.1. El libro

Después de los títulos de crédito, un fundido a negro da paso a la imagen de un libro[1] apoyado sobre un atril de madera. Aunque el plano cerrado dificulta precisar su ubicación exacta, la ambientación sugiere que se encuentra en un entorno tal como un castillo o una catedral. Esta impresión se refuerza por la iluminación cálida de la escena, generada por una vela que tiñe el espacio de un tono amarillento. Detrás del atril, se observa un fondo decorado con motivos animales[2] —un mono, una cabra y algunos conejos— y vegetales, elementos típicos de la ornamentación medieval en castillos y espacios litúrgicos. Lo fundamental, sin embargo, es la especial dignidad que se confiere a este libro, destacado como un objeto central y solemne en la composición de la escena.



F1

Tanto por la ubicación del mueble, como por su decoración y estructura, conviene precisar que este *atril* es en realidad un facistol. Los primeros facistoles de los que tenemos registro datan del siglo XIII y fueron utilizados como soportes de «libros de coro como cantorales y antifonarios» (Echevarría Goñi, 2016: 70). Éstos se ubican en el centro del coro de templos religiosos. Usualmente tienen cuatro

[1] Sánchez Hernández (2010: 438) lo llama *libro marco*, que sirve para abrir y cerrar la narración.

[2] Inspirados en *Los tapices del unicornio* (*La Chasse à la licorne*), un conjunto de siete tapices franceses realizados entre 1495 y 1505 actualmente en *The Cloisters* (The Metropolitan Museum of Art, New York).

caras, correspondiendo cada una de ellas a una voz del coro; no obstante, también los hay de una sola cara, como en este caso.

Estos atriles están ricamente ornamentados con motivos religiosos, elementos decorativos vegetales y personajes mitológicos. La atrilia, aquella parte compuesta por una tabla inclinada que sirve de apoyo al libro, está generalmente decorada y tiene la forma de pirámide truncada. Sin embargo, en el caso del facistol que sostiene el libro *Sleeping Beauty*, la atrilia no es un trapecio, sino un rectángulo. Además, la decoración habitual de la atrilia del facistol —con motivos religiosos o decorativos— ha sido sustituida por una tela verde con una textura similar a la de un lienzo. El verde escogido contrasta fuertemente con los tonos de la estancia, por lo que conviene ahondar en esta singular elección cromática.

Este rectángulo de color verde intenso es de casi idéntica proporción al formato de la película, teniendo ambos soportes una relación de aspecto muy similar: 16:9[3]. De esta manera, la atrilia del facistol se configura como otra pantalla sobre la que se asienta la historia que está a punto de comenzar: *Sleeping Beauty*.



F2. En amarillo detalle de la relación de aspecto 16:9 de la atrilia del facistol.

Es importante mencionar que el tono de verde de este fondo es coincidente con el empleado en los cromas (*chroma key*), lo cual refuerza la relación entre este rectángulo con el dispositivo cinematográfico.

[3] *Sleeping Beauty* fue la primera película animada en ser fotografiada en el proceso de pantalla ancha Super Technirama 70, y la segunda de larga duración en ser filmada en pantalla anamórfica, tras *Lady and the Tramp* (Disney, 1955) cuatro años antes.

De manera que donde debía haber un libro de cantos litúrgicos —oraciones e historias sagradas— encontramos otro al que inmediatamente conferimos atributos similares. Al mismo tiempo, la metáfora del fondo verde de la atrilia refuerza la idea de que esta historia, heredera de la tradición oral y lírica, será soportada por la pantalla de cine adaptándose al lenguaje propio del medio fílmico.



F3. Facistol en la Catedral de Burgos. Fuente: Wikimedia Commons (2024).

Con un movimiento de cámara, el plano se cierra lentamente sobre el título; a continuación, la tapa se abre como si un hilo invisible tirara de las primeras hojas con cierta dificultad, dado su peso, hasta que el libro queda abierto. Entonces, el espectador alcanza a ver la primera imagen de su interior: el dibujo de un castillo de color dorado y azul.



F4

Una voz masculina y profunda lee, al pie de la letra, la historia, mientras el espectador recorre simultáneamente las líneas del texto junto a él, leyendo también de manera literal la historia de *Sleeping Beauty*. Conviene precisar, además, que el narrador no es *actorializado*, es decir, no se corresponde con ninguno de los personajes, sino que actúa como una entidad que, literalmente, «gira para nosotros las páginas del libro», tal y como Gaudreault y Jost (1995: 54) describieron al *Gran Imaginador*. Parece entonces que la fuerza de esta voz es la encargada de pasar las páginas del libro para nosotros, pues éste comparece únicamente en el plano sonoro[4].

De las trece películas de princesas Disney, seis de ellas emplean este recurso: *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937), *Cinderella* (1950), *Sleeping Beauty* (1959), *Beauty and the Beast* (1991), *The Princess and the Frog* (2009) y *Moana* (2016). Este patrón parece confirmar su eficacia y atractivo como mecanismo para introducir el cuento maravilloso en el lenguaje cinematográfico.





F5-F6. Fotogramas pertenecientes a *Pinocchio* (1940).

Tanto el libro, como la presencia del narrador, contribuyen a enfatizar el acto de donación inherente al hecho de contar un cuento. El narrador sitúa los acontecimientos en un tiempo lejano, enfatizando su distancia histórica: sucedieron hace mucho tiempo. Esto sugiere que no es el autor del relato, sino simplemente quien lo transmite, alguien que cuenta una historia que ya conoce. ¿Por qué la

[4] En *Pinocchio* (1940) será Pepito Grillo —Jiminy Cricket— quien pase —no sin dificultad— las hojas del libro que despliegan la historia de Pinocho (F5-F6)

conoce? Con toda probabilidad, porque alguien más se la donó previamente. Como señala González Requena (2002):

> *[...] los relatos míticos carecen de autor; a quien los narra y transmite no le es dado identificarse de otra manera que como quien repite, con sumo respeto, un relato sagrado que le precede y que le ha sido dado, de la misma manera en que ahora él lo da de nuevo a quien le escucha* (75).

¿Quién es entonces el narrador de *Sleeping Beauty*? Más allá de la voz del actor Marvin Miller, podría interpretarse que el narrador es el propio Walt Disney, quien se presenta como el donante del relato. Esta idea se sugiere al comienzo de la película, cuando aparece su nombre con letras doradas, seguidos inmediatamente por el título de la película y el sobrenombre de la protagonista: Sleeping Beauty.





F7-F8

González Requena (2002) señala que el narrador mítico comparte con José, el padre de Jesucristo, la humildad con la que narra su historia:

> *[...] su posición es la de quien renuncia a toda pretensión narcisista de autoría para limitarse a contar una historia que confiesa le ha sido dada y que, porque merece la pena transmitirla, es verdadera»* (75).

¿No es esto precisamente lo que hace Disney al introducir el motivo del libro? Al incluirlo, reconoce que la historia le precede; lo que él nos presenta como creador de la corporación Disney es un relato «que sirve como fundamento de sentido para el sujeto», para todos esos niños —y adultos[5]— que ven su película.

La inclusión del libro en *Sleeping Beauty* tiene como propósito situar la

[5] Por más que las películas de Disney son en principio realizadas para niños, no cabe duda de que son igualmente consumidas e interesan a los adultos; nada lo hace tan evidente como que el adulto prescriba aquellas películas que hubo de ver cuando era pequeño a sus hijos.

historia en un marco mitológico y desde una posición narrativa tercera, donde la fuente de la historia se revela explícitamente, enfatizando su carácter atemporal y universal.

Aunque el acto creativo de Walt Disney trasciende la simple adaptación del cuento, el propio Disney no aparece como el autor de la película mediante la fórmula habitual de *una historia de Walt Disney (a Walt Disney featured film*[6]*).* En su lugar, la película es *presentada por Walt Disney*. Además, los títulos de crédito no atribuyen la dirección a una única figura, sino que fragmentan los roles directivos: Clyde Geronimi es mencionado como director-supervisor, mientras que Eric Larson, Wolfgang Reitherman y Les Clark son reconocidos como directores de secuencia.

Parece significativo que, mientras el nombre de Walt Disney aparece al inicio de los créditos iniciales, los nombres de los cuatro directores parciales lo hacen al final. Ambos momentos están ligados visualmente mediante el uso del mismo fondo rojo y letras doradas, lo que sugiere una conexión implícita entre Walt Disney y la dirección general del proyecto. Así, mientras Disney se posiciona como el gran presentador del relato —¿no sería él, entonces, el verdadero director?—, los directores parciales se encargan de aspectos técnicos específicos del film, reforzando la idea de que Walt Disney actúa como la figura unificadora y central en el proceso creativo.



F9

[6] Así se usó en el primer largometraje de princesas producido por Disney: *Snow White and the Seven Dwarfs* (1939).

Otro detalle que apoya la idea de que Walt Disney es el narrador es el verbo empleado para anunciar su participación en el film: *presents*. En inglés, el verbo *to present* (anunciar, presentar, regalar) coincide con el sustantivo *present* (regalo u obsequio). Esto parece confirmar que la película que se desarrolla a continuación, además de ser presentada por Disney, se concibe como un presente o regalo: un relato ofrecido al espectador para que pueda encontrar en él un anclaje para su propia existencia. Así, esta elección le posiciona como destinador o donante del relato. No emplea esta fórmula en su primer largometraje:



F10. Fotograma perteneciente a *Snow White and the Seven Dwarfs* (1939).

Aunque sí en muchos de los que vinieron después, como por ejemplo *Pinocchio* (1940) o *Cinderella* (1950):



F11. Fotograma perteneciente a *Pinocchio* (1940)

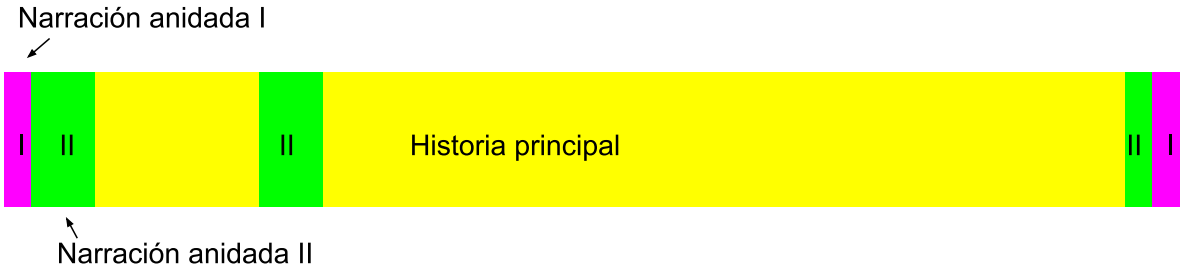


F12. Fotograma perteneciente a *Cinderella* (1950)

De esta manera, Walt Disney comparece en el lugar un *padre americano*[7] que dona un relato a los niños del mundo occidental[8], una narración en la que puedan articularse como sujetos:

> *Después de todo, éste es el trabajo esencial del padre en el rito de los Reyes Magos: enunciar el relato, contar, narrar; a la vez sustentar y materializar un relato que se sitúa fuera del espacio de lo visible* (González Requena, 2002: 76).

En resumen, podemos afirmar que la película establece un universo distinto al del espectador, donde Walt Disney abre un libro y cuenta una historia. Esta estructura introduce una duplicidad narrativa en la secuencia inicial, que contiene dos narraciones anidadas. La primera corresponde al registro en *live-action* del libro, mientras la segunda se desarrolla en la animación del relato. Esta última se distingue de la narración principal, pues representa la historia universal de *La Bella Durmiente*, a la que podríamos denominar versión canónica del cuento.



F13. Esquema de las narraciones anidadas en la historia principal

Mientras la primera narración anidada aparece al principio y al final del film, la segunda irrumpirá tres veces. Estas *interrupciones* en la historia principal

[7] Aunque aquí utilizamos la expresión de padre americano, por corresponderse la función de padre con la del narrador, debemos mencionar que Walt Disney fue conocido como uncle Walt (el tío Walt). Furniss hace mención de su apodo al mismo tiempo que refuerza nuestra lectura sobre cómo Walt Disney fue percibido como el eje central de su estudio: «Más que cualquier otro estudio cinematográfico de los años 1920 y posteriores, sus producciones han sido identificadas como creaciones de un único individuo: Walt Disney, también conocido como "Tío Walt"» (Furniss, 1998: 125). Cita original: «*More than any other motion picture studio of the 1920s and beyond, its productions have been identified as the creations of a sole individual: Walt Disney, aka "Uncle Walt"*»

[8] Si a principios del siglo XX los relatos mitológicos cristianos tenían una fuerte presencia en la sociedad, no podemos decir lo mismo de finales de siglo. Entonces y ahora, las películas de Disney fueron, muy probablemente, algunos de los pocos textos de tipo mitológico que los niños encuentran en su día a día.

contribuyen al avance de la trama: con ellas el narrador ofrece información contextual o habla sobre los sentimientos de los personajes.

Esta primera narración anidada corresponde a un registro fílmico[9] de un espacio físico, grabado con cámaras en un estudio.





F14-F15. Fotografías del plató de grabación de la escena del libro. Fuente: Walt Disney Archives

La secuencia de apertura de *Sleeping Beauty* sigue una estructura de presentación similar a la utilizada en *The Adventures of Ichabod and Mr. Toad* (1949), donde se emplean imágenes de una biblioteca grabadas en *live-action* para luego dar paso a la animación. Después de los títulos de crédito se introduce la imagen de una vidriera que podemos asimilar a un espacio litúrgico, que incluye la representación de una pluma, un libro y una vela, elementos que identifican de forma icónica el acto de narrar historias. A través del encadenado de la vidriera con la biblioteca, en la cual está el libro de *The Wind in the Willows* (Kenneth Grahame, 1908) —obra que inspira parte de la película—, se refuerza la idea de la solemnidad y la tradición ancestral del acto de contar historias.

[9] La integración de ambos formatos, animación y *live-action*, se usó con anterioridad en otras películas producidas por la compañía como *Fantasia* (1940), *Saludos Amigos* (1943), *The Three Caballeros* (1944), *Fun and Fancy Free* (1947) o *The Adventures of Ichabod and Mr. Toad* (1949).



F16-F21. Fotogramas pertenecientes a *The Adventures of Ichabod and Mr. Toad* (1949)

La vidriera de *The Adventures of Ichabod and Mr. Toad* cumple una función similar a la del libro de *Sleeping Beauty*: ambas sitúan la narración en un tiempo remoto y en un espacio de carácter sagrado. En concreto, en *Sleeping Beauty*, el libro adornado con apariencia de códice, junto con la vela que lo acompaña, ubican esta escena en la Edad Media, época en la que se desarrolla la historia.



F22. Fotogramas pertenecientes a *The Adventures of Ichabod and Mr. Toad* (1949). Vidriera al comienzo de la película.



F23. Facistol sobre el que se coloca el libro. *Sleeping Beauty* (1959).

En ambas películas*, e*l paso del registro de *live-action* a la animación se produce mediante el libro, que funciona como una bisagra entre *la realidad* y la ficción —un eslabón entre la fotografía y la animación—.

Sin embargo, las imágenes de ambos libros difieren en un aspecto concreto; mientras que en *The Adventures of Ichabod and Mr. Toad* (1949) las ilustraciones del libro coinciden con las de la narración posterior, las del códice de *Sleeping Beauty* son sólo un bosquejo de las que veremos posteriormente.

Libro ilustrado

Historia principal



F24-F29. Fotogramas pertenecientes a *The Adventures of Ichabod and Mr. Toad* (1949).

Con este recurso, Disney parece aludir a la apropiación del relato de *La Bella Durmiente*. El libro que introduce la película muestra, a través de los esbozos de personajes arquetípicos, la estructura de la historia. Por ello, resulta lógico que las ilustraciones del libro no coincidan exactamente con los diseños que veremos más adelante en la película, ya que su función no es representar a los personajes tal como aparecerán en el film, sino ofrecer un canon estilizado que remite a la historia *original* en la que se basa el film.

Libro ilustrado | Historia principal



F30-F33

El paso de la segunda narración anidada a la historia principal se realiza a través de un encadenado que conecta dos planos pertenecientes a una misma escena: aquella en la que diversas personas se dirigen al castillo para rendir homenaje a Aurora. Este recurso visual marca la transición entre el relato introductorio y el desarrollo de la trama principal, estableciendo una continuidad narrativa y temporal.



F34-F36. Narración anidada II



F37. Transición | F38-F39. Historia principal

Una bandera azul, perteneciente a la diégesis de la historia principal, se superpone a la imagen del libro, creando el enlace entre ambos planos.

En total, veremos dieciséis páginas del libro de *Sleeping Beauty*. Este número tiene una especial significación, pues coincide con los años que cumplirá la princesa antes de caer en su sueño eterno. Estas páginas no se presentan de manera continua al inicio de la película, sino que se distribuyen estratégicamente en tres momentos a lo largo de la narración: primero ocho, luego seis y, finalmente, las dos últimas.



F40-F43. Primeras ocho páginas. Minuto 00:02:00



F44-F46. Siguientes seis páginas vistas. Minuto 00:15:16



F47. Últimas dos páginas vistas. Minuto 01:14:00

1.2. Nacimiento e inscripción simbólica de Aurora

Para comenzar el relato se elige la doble fórmula típica de los cuentos, «en un lugar muy lejano», «hace mucho tiempo».

Para que los mecanismos de identificación funcionen en aquellos a los que van dirigidos los cuentos —ya sea en su forma impresa o fílmica— es crucial situar los eventos como lejanos en el tiempo y en el espacio (Bettelheim, 1977). Esta distancia espacial y temporal facilita la identificación del espectador: al ubicar el conflicto alejado de su entorno cotidiano, puede identificarse con la historia sin sentirlo como una amenaza directa. Así, el espectador, especialmente el niño, puede proyectar y reconocer —probablemente de forma inconsciente— sus propios conflictos en el relato. Estas fórmulas están destinadas a desplazar al niño de su posición narcisista –yoica–, guiándolo en su proceso de constitución como sujeto (González Requena, 2006: 566).

La distancia que se le impone al protagonista de los cuentos con respecto a su origen refleja la necesidad del niño de alejarse de sus figuras parentales. Sin esta distancia, el niño no podrá emerger como un sujeto diferenciado. Para ello, para poner cierta distancia entre el protagonista y su origen, nada es más adecuado que un bosque, un mar o, incluso, un sueño eterno: todas estas formas narrativas —que pueden resultar sobredimensionadas— simbolizan el salto al vacío que supone para el niño la separación con respecto de la figura materna.

Algunas palabras escritas sobre las páginas del libro aparecen de distinto color al resto: *king*, *queen*, *Aurora*, *kingdom* y *princess*.



F48. Página del libro de *Sleeping Beauty*. Fuente: The Walt Disney Company (s.f.).

A excepción de *kingdom*, todas estas palabras destacadas aluden directamente a los principales personajes de la historia. Éstos pueden agruparse en tres categorías: padre (*king*), madre (*queen*) e hijo/a (Aurora, *princess*). Estos elementos remiten de manera inequívoca a la estructura simbólica que sostiene la narrativa: la cifra del Edipo, representada por el número tres.

Desde el inicio de la película, se apunta al gran deseo de unos reyes por tener descendencia: «*Many years had they longed for a child and finally their wish was granted*[10]». Al revisar las distintas versiones del cuento de La Bella Durmiente que tomaremos como referencia, aunque los comienzos difieren en los tres casos, se pueden identificar puntos en común que merecen ser analizados con detenimiento.

[10] Traducción propia: Muchos años habían esperado un hijo y por fin su deseo se cumplía.

Tabla 1. Distintos comienzos en las distintas versiones canónicas en las versiones de La Bella durmiente

	Sole, Luna e Talía, Giambattista Basile (1575)	*La Belle Au Bois Dormant,* Charles Perrault (1628)	*Dornröschen,* Hermanos Grimm (1785/1786)	*Sleeping beauty, Disney (1959)*
Fórmula de alejamiento	Había una vez	Érase una vez	Hace mucho, mucho tiempo,	
Progenitores de la niña	un gran señor	un rey y una reina	había un rey y una reina que decían todos los días:	*lived a king and his fair queen.*
Carencia: deseo de descendencia		que estaban tan apenados de no tener hijos, que no se puede decir.	- ¡Ay!, ojalá tuviéramos un hijo! Pero nunca tenían ninguno.	*Many years had they longed for a child,*
Remedio mágico		Ellos fueron a todas las aguas del mundo: hicieron votos, peregrinaciones, pequeñas devociones,	Ocurrió entonces que una vez que la reina se estaba bañando, una rana salió arrastrándose del agua a tierra y le dijo: - Tu deseo se cumplirá y traerás una hija al mundo.	
Dificultad inicial		pero nada sucedió.		*and finally*
Nacimiento	que, habiéndole nacido una hija llamada Talía,	Finalmente la reina quedó embarazada y dio a luz a una hija.	Tal y como lo predijo la rana, así ocurrió, y reina tuvo una niña tan hermosa [...]	*their wish was granted. A daughter was born, and they called her Aurora.*

En todas estas versiones la trama aparece protagonizada por una mujer —Talía, la princesa o la Bella durmiente, respectivamente— nacida del gran deseo de sus padres —o su padre— de tener descendencia. Mientras que en las versiones de Perrault y los hermanos Grimm se incluyen a ambos progenitores, la versión de Basile únicamente presenta al padre.

En las versiones francesa y alemana, la consecución del embarazo se relaciona con un remedio mágico vinculado con el agua. En la versión de Perrault, se especifica que los reyes fueron a todas las aguas del mundo para lograr concebir un hijo, reflejando la creencia popular según la cual ciertos enclaves acuáticos —como ríos, cuevas o manantiales— poseían propiedades mágicas o curativas

relacionadas con la fertilidad. Por su parte, en el cuento de los hermanos Grimm, una rana anuncia el embarazo de la reina, sustituyendo a la paloma del simbolismo cristiano por un animal estrechamente ligado a la fertilidad. En ambas historias, el agua aparece como símbolo de fecundidad y del poder femenino, ya que es la mujer quien alberga en su cuerpo —en una bolsa llena de líquido amniótico— al nuevo ser.

En la versión de Disney, sin embargo, sólo se menciona que los reyes buscaron un hijo por muchos años, hasta que finalmente su deseo se hizo realidad con el nacimiento de Aurora. De esta manera, el alumbramiento de la protagonista responde a un deseo que la antecede, lo que establece uno de los principales ejes que dará sentido al relato: el deseo de descendencia de los reyes y, por extensión, el deseo de que Aurora sobreviva.

Este profundo anhelo de los padres satisface, a su vez, un deseo universal del espectador: el de haber sido deseado por su propia familia de origen. González Requena lo explica de la siguiente manera:

> *Sabemos cuánto se juega, para el ser humano, en el hecho de haber sido deseado antes de haber sido concebido. Pues sabemos cuánto sufrimiento acarrea la idea de haber nacido por casualidad, como el resultado de un mero golpe de azar y, en el límite, contra el deseo mismo de sus progenitores. Nada, quizá, tan desgarrador para el ser humano como eso: que ningún deseo pueda cifrarse en su origen* (González Requena, 2002: 41-42).

Tanto el *gran señor* de la historia de Perrault como el rey de las versiones de Perrault y los hermanos responden a la equivalencia simbólica entre estas figuras y la paterna, actuando como una representación dignificada del padre. Así lo explica Freud en *Moisés y la religión monoteísta* (1939):

> *Los primeros años de la infancia están gobernados por una grandiosa sobrestimación del padre —en consonancia con ella, en el sueño y en el cuento tradicional, rey y reina significan siempre los progenitores—* (12).

Este enaltecimiento de los padres se extiende igualmente al niño que nace y, por ende, al espectador de la película, quien, al identificarse con él, recibe a su vez una representación dignificada de su propio origen.

1.3. El reino solar



F49

Las dos primeras páginas del libro están dominadas por tonos amarillos y ocres, un esquema cromático que contrasta notablemente con los colores que predominan en el castillo a lo largo de la película, donde aparecen tonalidades como azul, verde, morado o gris. El color dorado colorea los muros del castillo y el suelo de los campos que lo rodean. Éste continúa presente en las siguientes páginas: aparece en el cielo, en las plantas y flores que adornan el libro, así como en el suelo interior del castillo y en el manto que rodea la cuna. En la parte superior del manto se encuentran una corona y una flor de un vibrante color oro, la misma clase de flores que decoran la parte inferior de las páginas y que parecen representar los jardines del castillo.



F50

El texto del libro dice: «*Yes they named her after the dawn for she filled their lives with sunshine*[11]». El nombre de la niña, Aurora, hace referencia directa al

[11] Traducción propia: Sí, le pusieron el nombre del amanecer porque llenó sus vidas de luz.

fenómeno atmosférico que la Real Academia Española (RAE) define como «luz sonrosada que precede inmediatamente a la salida del sol» (RAE, s. f.).

Si en un primer momento nos vimos tentados a unir el color dorado del cielo y el suelo con la aurora, como lo sugiere el mismo texto, pronto se impuso la idea de que ésta es rosada, no dorada.



F51. *Alegoría de la Aurora* [Pintura de Zacarías González Velázquez]. Fuente: Museo Nacional del Prado.

Si bien podría aducirse que el dorado es metáfora de la capacidad de la niña de *iluminar* la vida de quienes la rodean con su belleza y alegría, esta interpretación nos parece insuficiente, ya que sólo aborda el contenido manifiesto derivado del uso connotativo del color dorado.

Una primera interpretación podría ligar el color dorado con el fin de la estación estival, ya que los campos, antes de la cosecha, adquieren un tono dorado. Tanto los suelos interiores del castillo como los campos de cultivo que lo rodean, aparecen teñidos también de color amarillo. La metáfora de Aurora como grano que se siembra y después recoge parece clara: el nacimiento de un niño trae riqueza y prosperidad al reino y al hogar.

Una segunda lectura parte del estudio de Vladimir Propp acerca de las raíces del cuento maravilloso, que proporciona interesantes datos sobre el uso del dorado —o amarillo— en los cuentos:

> *El oro aparece tan a menudo, tan destacadamente y de tan variadas formas, que este reino lejano se puede llamar con toda razón el reino del oro. Es una característica tan típica y estable que la proposición «todo lo que está relacionado con el reino lejano puede tener el color del oro» es exacta incluso invirtiendo su orden: todo lo que tiene el color del oro muestra su pertenencia al otro reino* (Propp, 1946: 421)

> *el color dorado es sinónimo de igneidad. […] Sabiendo que el reino lejano es también muy a menudo el reino celestial y solar, podemos concluir fácilmente que el color celestial de los objetos es la expresión de su naturaleza solar* (Propp, 1946: 421)

Propp identifica, además, que el reino del oro puede aparecer acompañado de otros dos:

> *Según lo observado por N. P. Andreev, el cuento que narra cómo atraviesa el héroe durante su viaje el reino de cobre, el de plata y el de oro es el más difundido en lengua rusa […]. A nosotros nos parece que estos tres reinos han surgido como una triplicación del reino lejano. Puesto que el cuento tiende a triplicar todo, también este motivo se ha prestado a tal tendencia* (Propp, 1946: 422)

Sin embargo, Propp dice que no le ha sido posible encontrar las raíces históricas de este reino de oro:

> *[…] el héroe se compromete únicamente con la tercera muchacha, con la del reino de oro, la cual lógica y funcionalmente es la princesa. Del mismo modo se pueden analizar también las restantes variantes y este examen nos dará derecho a afirmar que los tres reinos son una formación intrínseca del cuento. No nos ha sido posible encontrar ningún material que indique una vinculación entre este motivo y la mentalidad o los ritos primitivos* (Propp, 1946: 421)

Si bien Propp no proporciona una explicación sobre la triplicación —más allá de que es común hallarla en el cuento—, ni sobre su asociación a los elementos mencionados, Freud (1913) proporciona una clave para acercarnos al motivo del color dorado:

> *Una primera conjetura sobre lo que puede significar esa elección entre oro, plata y plomo se corrobora enseguida por una manifestación de E. Stucken, quien aborda este mismo material dentro de un contexto más amplio. Dice: «Lo que los pretendientes de Porcia escogen revela lo que es cada uno. El príncipe de Marruecos elige el cofre de oro: es el Sol. El príncipe de Aragón elige el cofre de plata: es la Luna. Bassanio elige el cofre de plomo: es el doncel de la Estrella* (307-308).

De modo que, si siguiendo tanto a Freud como a Propp[12], convenimos que el

[12] «Sabiendo que el reino lejano es también muy a menudo el reino celestial y solar, podemos concluir fácilmente que el color celestial de los objetos es la expresión de su naturaleza solar» (Propp, 1946: 422)

oro es el reino al que llega el héroe, sabemos que entonces el reino paterno es un reino solar identificado con lo celestial.

Además, como desarrollaremos más adelante de manera detallada, el rey Stefan puede interpretarse como una representación del astro solar. Los colores de su túnica, negro y dorado, parecen representar la alternancia entre la aparición y desaparición del sol en su ciclo diario.

1.4. Homenaje

Regresemos a la escena que muestra las páginas tres y cuatro: la presentación de Aurora ante la realeza, la burguesía y el pueblo, quienes se congregan para conocerla y rendirle homenaje. Esta escena se repetirá más adelante en la historia principal, aunque en un espacio distinto: el salón del trono. En el libro, en cambio, la presentación tiene lugar en uno de los balcones del castillo, un espacio que es a la vez interior y expuesto.

Este detalle coincide con lo que sabemos de la adoración más difundida en la historia de la humanidad: aquella en la que los Reyes Magos, junto con pastores y otros visitantes, acuden a venerar a Jesús, el niño que se decía era hijo de Dios:

> *El portal del belén constituye por eso la escenografía sagrada —y, desde luego, en ese misma medida, fuertemente simbolizada— del espacio más interior abierto del todo a la mirada —más eso sí, a una mirada distanciada y adoradora—* (González Requena, 2002).

Es decir, al igual que en la adoración de Jesucristo, la presentación de Aurora se produce en un espacio interior pero abierto a la mirada externa.



F52

En esta segunda doble página, vemos a casi una veintena de personajes que acuden a conocer a la recién nacida. Entre ellos se distinguen miembros de la burguesía y la realeza, así como algunas doncellas. Además de la tríada real, que ocupa una posición central, destacan especialmente dos personajes: un hombre mayor de barba blanca que se encuentra detrás del rey y una mujer joven con un vestido morado situada a espaldas de la reina.

La cercanía de ambos con respecto a los reyes y la princesa los convierte en el segundo grupo de personajes de mayor relevancia en la escena. Además, la gama cromática de sus ropas los separa inequívocamente del resto de asistentes. Sus manos nos informan de que ambos desempeñan una especial función: bendecir a la niña.

En el caso de la mujer, su dedo índice se encuentra estirado hacia arriba, lo que en la iconografía tiene como significado hablar o advertir:

> *Un gesto que en la Edad Media tenía el significado de hablar es cuando la mano, un tanto alzada, extiende los dedos índice y medio. Es similar al del Cristo bendicente, pero se diferencia en que en este caso no se sujeta con el pulgar los dedos meñique y anular, como ocurre en algunas imágenes de Cristo* (Cerrada Macías, 2007: 338).



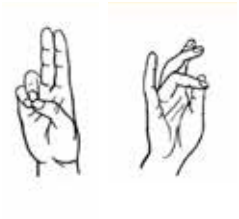


Advertencia





Hablar o bendición

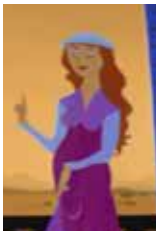


F53-F55

Más adelante veremos un gesto similar en la mano de Maléfica (F54), justo antes de lanzar su maldición; sin embargo, a diferencia de la dulce expresión de esta mujer (F53), sus labios y cejas tensas subrayan la peligrosidad de su advertencia, que poco después se transforma en maldición.

El anciano de barba blanca y cetro parece un mago o alquimista. Como Maléfica, éste sujeta un bastón con una esfera en su parte superior, lo que refuerza su conexión con ella. Su mano parece bendecir el nacimiento con el índice y el dedo medio extendidos, mientras que el resto de dedos están recogidos.

En cuanto a la mujer mencionada, es notable lo abultado de su vientre; curiosamente, no es la única con esta característica. De las ocho mujeres adultas presentes en la escena, cuatro de ellas parecen estar embarazadas.






F56-F59. Detalles del libro *Sleeping Beauty*.
Asistentes a la presentación de Aurora que parecen estar en cinta.

Por el contrario, las otras cuatro no muestran ninguna señal de preñez: aparecen con sus cinturas bien marcadas (en el caso de la primera y tercera dama) o en simplemente sin señal de embarazo (en el caso de la segunda dama y la reina).






F60-F63. Detalles del libro *Sleeping Beauty*.
Asistentes a la presentación de Aurora que no parecen estar en cinta.

¿A qué apunta este hecho? La presencia de estas mujeres embarazadas puede interpretarse como un símbolo de prosperidad y fecundidad para el reino. Además, el número de futuras madres no parece ser casual: cuatro, coincidiendo exactamente con las cuatro hadas[13] que tendrán un papel central en la historia principal.




F64-F65. Dibujos a lápiz pertenecientes a un storyboard inicial. Fuente: S*leeping Beauty* (2008).

[13] Si decimos que son cuatro, ello se debe a que además de las tres hadas buenas, Fauna, Flora y Merryweather, debemos considerar a Maléfica como la cuarta hada. Aunque en la película no se la presenta como un hada, en una escena eliminada de la película, descubrimos que el pregonero revela su condición de hada (F64-F65).

Heraldo:
Her Excellency,
Mistress Maleficent,
Fairy of the Darkness[14].

En uno de los dibujos preparatorios de la película (F66), se puede comprobar hasta qué punto el asunto de las mujeres embarazadas es suscitado en la escena que muestra el libro. El dibujo a lápiz permite constatar el embarazo de las mujeres que alcanzamos a ver.



F66. Dibujos de planificación. Fuente: S*leeping Beauty* (2008).

A diferencia de lo que ocurre en la película, la dama en último término con corona —a la izquierda del cuadro— está claramente embarazada; también lo está la dama del centro con el gorro puntiagudo. En cambio, no es tan evidente en el caso de la mujer en primera fila —a la derecha y vestida de azul y verde— cuyo vestido tapa impide ver de forma clara su vientre.

[14] Traducción propia: Su excelencia, la Señora Maléfica, Hada de la Oscuridad.




F67-F68 (Detalles)

Lamentablemente las fuentes de Disney no permiten acceder al dibujo completo, pero ello da cuenta del proceso que implicó la animación; a pesar de que la escena estuviera perfectamente definida, se hacen varios cambios que llevan a su reelaboración. Ello se debió muy probablemente a la supervisión de alguno de los directores: una embarazada más o menos importaba a la hora de plantear la historia. Nada podía ser dejado al azar en este proceso, todo debía ser meticulosamente dibujado —y supervisado—.

La quinta página incluye texto[15], mientras que la sexta contiene únicamente una ilustración. Los colores de estas páginas y las dos siguientes difieren de las anteriores, predominando los tonos azules, rojos y morados. Se menciona que se proclama un día de fiesta en todo el reino por el nacimiento de la princesa, permitiendo así que todos puedan *rendir homenaje* a la niña. En inglés, la palabra original *holiday* se compone de "*holi-*" (*holy*, sagrado) y "*-day*" (día), subrayando el aspecto religioso y sagrado de este día.

[15] El texto de la página: *Then a great holiday was proclaimed throughout the kingdom, so that all of high or low estate might pay homage to the infant princess*. Traducción propia: Entonces una gran fiesta se proclamó en el reino, para que todos los de alto o bajo nivel pudieran rendir homenaje a la princesa.



F69

En las páginas siete y ocho se ve cómo la burguesía es la primera en acudir. El narrador dice entonces: «*And our story begins on that most joyful day*[16]»:



F70

Pero, ¿cuál es ese día? Lo sabremos por una escena posterior: aquella en la cual Aurora es informada sobre su verdadero origen.



F71



F72

Fauna:
You're already betrothed.

Aurora:
Betroth?

[16] Traducción propia: Y nuestra historia comienza en ese día tan alegre.

Merryweather:
Since the day you were born[17].

De modo que el día en que las gentes acuden a conocer a la recién nacida es tanto el día de su nacimiento como el de su compromiso.

Sin embargo, a pesar de que no es especificado durante el film, todo apunta a que es también el día del bautizo de la pequeña Aurora. Encontramos tal constatación en uno de los dibujos preparatorios del estudio, en el que debajo del dibujo del Rey Stefan—notablemente distinto del resultado final—, aparece un título que parece aclarar la cuestión: «KING STEFAN. CHRISTENING» (Rey Stefan. Bautizo).



F73. Boceto del Rey Stefan en el día del bautizo. Fuente: *Sleeping Beauty* (2008).

En la primera versión de la escena, en la que el heraldo convocaba al pueblo para acudir al castillo —posteriormente sustituida por la que conocemos—, sonaba una canción con un estilo propio de un musical de Broadway, cuyos versos explicitaban que la convocatoria a todos los habitantes del reino tenía como motivo el bautizo de la princesa Aurora:

[17] Traducción propia: Fauna: Ya estás prometida; Aurora: ¿Prometida?; Merryweather: Desde el día en que naciste.

Heraldo:
By royal proclamation,
all loyal subjects
from the highest to the lowest
are invited to attend the christening
of the Princess Aurora
on this joyous holiday!



F74-F76. Dibujos de la escena descartada de *Sleeping Beauty*. Fuente: *Sleeping Beauty* (2008).

De forma que el homenaje a la princesa Aurora fue, en un primer momento, un bautizo. En cualquier caso, la escena final mantiene un objetivo similar: llevar a todos los habitantes del reino a conocer a la princesa y reconocer su soberanía.

El salto a la historia principal se produce en este momento, a través de un encadenado entre la sexta página del libro y la multitud que acude a homenajear a la princesa. Durante toda esta escena, una solemne composición musical acompañada de un coro se instala en la banda sonora.

La letra de la canción finalmente elegida dice:

Joyfully now to our Princess we come
Bringing gifts and all good wishes too
We pledge our loyalty anew
Hail to the Princess Aurora!

All of her subjects adore her
Hail to the King, hail to the Queen
Hail to the Princess Aurora!
Health to the Princess,
Wealth to the Princess
Long Live the Princess Aurora
Hail, Aurora,
Hail, Aurora,
Health to the Princess,
Wealth to the Princess
Long Live the Princess Aurora!
Hail to the King, Hail to the Queen,
Hail to the Princess Aurora[18].

En las distintas estrofas de la canción se refleja claramente el objetivo de la visita de estas personas: traer regalos, ofrecer buenos deseos, prometer fidelidad a la princesa y, en definitiva, adorarla. Se trata pues de presentar y reconocer a Aurora como heredera del reino. Si lo consideramos detenidamente, este es también el objetivo central de todo el film, que se verá cumplido al final: con el matrimonio de Aurora y el príncipe, el reino asegura una sucesora capaz de asumir la tarea de dar continuidad al linaje y garantizar nuevos herederos.

[18] Traducción propia: Con alegría venimos a nuestra Princesa, trayendo regalos y todos los buenos deseos también. Prometemos nuestra lealtad nuevamente, ¡Salve a la Princesa Aurora! Todos sus súbditos la adoran. Salve al Rey. Salve a la Reina. ¡Salve a la Princesa Aurora! Salud a la Princesa, riqueza para la Princesa, larga vida a la Princesa Aurora, ¡Salve, Aurora! ¡Salve, Aurora! Salud a la Princesa, riqueza para la Princesa, ¡Larga vida para la Princesa Aurora! Salve al Rey. Salve a la Reina. Salve a la Princesa Aurora.

Referencias

Bettelheim, B. (1977). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Booket Divulgación.

Cerrada Macías, M. (2007). *La mano a través del arte: Simbología y gesto de un lenguaje no verbal* [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Escultura]. Repositorio institucional.

Echevarría Goñi, P. L., y Vélez Chaurri, J. J. (2016). Un facistol manierista en Lanciego (Álava). El repertorio ornamental belifontiano en la diócesis de Calahorra. *Brocar*, *40*, 157-174. http://doi.org/10.18172/brocar.3246

Freud, S. (1992 [1913]). El motivo de la elección del cofre (1913). En *Obras completas. Trabajos sobre técnica psicoanalítica, y otras obras (1911-1913), «Sobre un caso de paranoia descrito autobiográficamente (Caso Schreber)»* (Vol. XII). Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Freud, S. (1992 [1939]). *Moisés y la religión monoteísta*. En *Obras completas. Moisés y la religión monoteísta, Esquema del psicoanálisis, y otras obras (1937-1939)* (Vol. XXIII). Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Furniss, M. (2014 [1998]). *Art in motion: Animation aesthetics* (Revised edition). John Libbey Publishing.

Gaudreault, A., y Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico: cine y narratología*. Paidós Ibérica.

González Requena, J. (2002). *Los tres Reyes Magos: la eficacia simbólica*. Akal.

González Requena, J. (2006). *Clásico, manierista, postclásico: Los modos del relato en el cine de Hollywood*. Editorial Castilla Ediciones.

González Velázquez, Z. (1818–1819). *Alegoría de la Aurora* [Pintura]. Museo Nacional del Prado.

Hischak, T. S., y Robinson, M. A. (2009). *The Disney Song Encyclopedia*. Lanham, MD: Scarecrow Press.

Real Academia Española. (s. f.). *Aurora*. En *Diccionario de la lengua española* (23.ª ed.). Recuperado 2024, de https://dle.rae.es/aurora

Wikimedia Commons. (2024). *Facistol en la Catedral de Burgos. Vista de la sillería del Coro* [Fotografía]. Recuperado de https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/4/45/Coro_Burgoscat-2.jpg/270px-Coro_Burgoscat-2.jpg

Walt Disney Company (2008). *Sleeping Beauty* [Película en Blu-ray, Edición Platino del 50 aniversario]. Walt Disney Home Entertainment.

Walt Disney Company. (s.f.). *Disney Sleeping Beauty anniversary*. The Walt Disney Company. https://thewaltdisneycompany.com/disney-sleeping-beauty-anniversary/

2. LOS DONES CONCEDIDOS

2.1. Celebraciones

En el capítulo anterior mencionamos la existencia de un comienzo alternativo del film, finalmente descartado, que resulta especialmente relevante, ya que desarrolla con mayor detalle el contexto del compromiso matrimonial entre Phillip y Aurora. Este inicio alternativo comenzaba con la voz de un narrador y la imagen de las páginas de un libro que mostraban dos castillos, cada uno perteneciente a un rey diferente:

Narrador:
Once upon a time,
in a distant land,
there were two tiny kingdoms.



F1 . Boceto de la primera escena finalmente eliminada. Fuente: S*leeping Beauty* (2008).

One was ruled by King Hubert,
the other by his dearest friend, King Stefan.





F2-F3

For many years,
this good king longed for a child,
at last, to his lovely queen,
a daughter was born.





F4-F5. Bocetos de la primera escena finalmente eliminada. Fuente: S*leeping Beauty* (2008).

She was to become Aurora,
for she filled their hearts with sunshine[1].



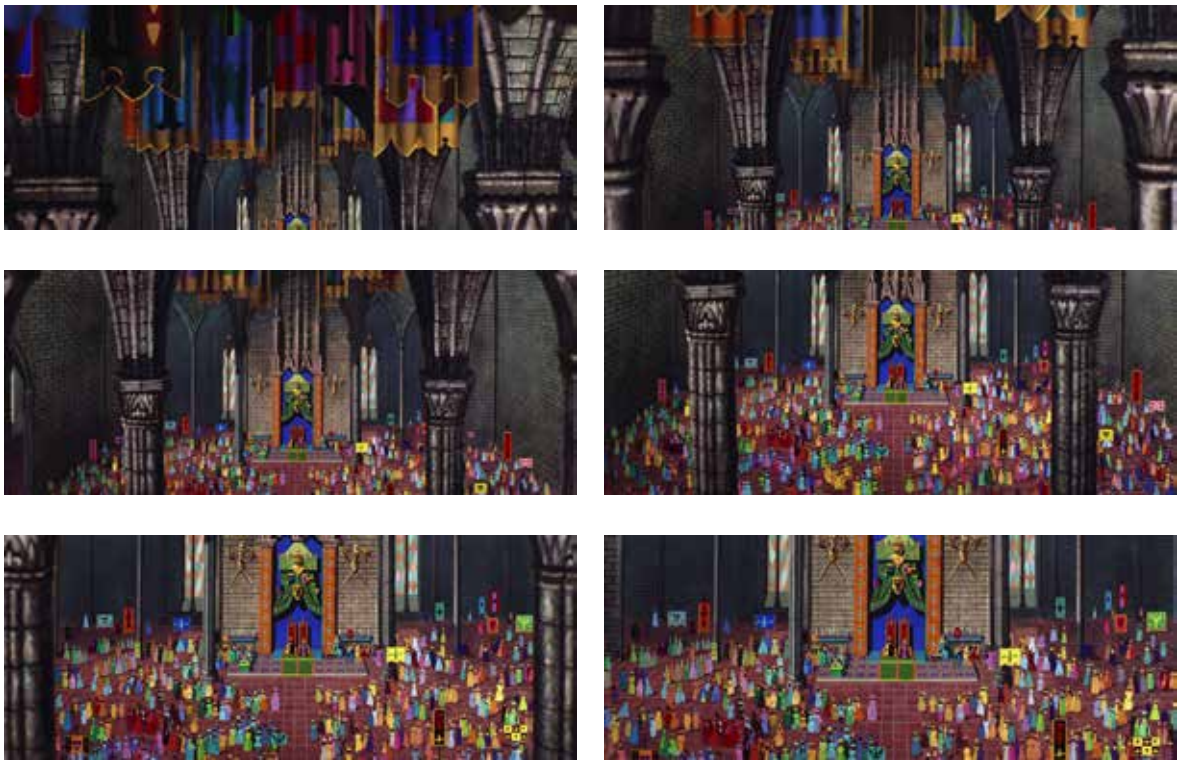


F6-F7. Boceto de la primera escena finalmente eliminada. Fuente: S*leeping Beauty* (2008).

Sin embargo, esta mención explícita al reino vecino —y su referencia visual— se eliminan en la versión final. La escena en la que el Rey Hubert y el Príncipe Phillip son presentados comienza con un espectacular plano del interior del salón del trono. Con un movimiento que comienza desde el techo, se muestra la grandiosa estancia en la que se encuentran haciendo la celebración del nacimiento de la niña. Como hemos mencionado en el anterior capítulo, si bien en la versión inicial se mencionaba el bautizo, en la final se elimina esta referencia, al menos de

[1] Traducción propia: Narrador: Había una vez, en una tierra lejana, dos pequeños reinos. Uno estaba gobernado por el rey Hubert, el otro por su querido amigo, el rey Stefan. Durante muchos años, este buen rey anheló tener un hijo y. por fin, de su amada reina, nació una hija. Se llamaría Aurora, pues llenaría sus corazones de luz.

manera explícita. Sin embargo, el edificio donde se encuentran los personajes, recuerda poderosamente a una iglesia o catedral.



F8-F13

El Rey Stefan y la Reina están sentados en sus tronos, esperando la llegada de los invitados. La composición del plano los presenta visualmente equilibrados y centrados con respecto al centro del cuadro (F14). La representación de los reyes subraya una estabilidad y tranquilidad que pronto se romperá. El uso de un plano frontal sitúa al espectador en la posición de quien se aproxima ante ellos, generando una inevitable interpelación frente a estas figuras que encarnan la ley simbólica del reino.

Narrador:
And good King Stephan and his queen,
made welcome their lifelong friend[2].

[2] Traducción propia: Narrador: Y el buen rey Esteban y su reina, dieron la bienvenida a su amigo de toda la vida.



F14

Los primeros invitados en ser anunciados son precisamente el Rey Hubert y su hijo, el pequeño Phillip:

Heraldo:
Their royal highnesses,
King Hubert and Prince Phillip[3]



F15-F18

El narrador informa que ambos reyes, Stefan y Hubert, compartían el sueño de unir sus reinos algún día. Con el nacimiento de Aurora, ese deseo parece cumplirse a través de la unión entre ambos herederos. El compromiso matrimonial se simboliza con el regalo que Phillip le entrega a Aurora:

[3] Traducción propia: Heraldo: Sus Altezas Reales, El Rey Hubert y el Príncipe Phillip.

Narrador:
And so to her his gift he brought.
And looked unknowing on his future bride[4].

Durante la Edad Media, los regalos nupciales eran una práctica común en esta primera fase de compromiso[5], en la que el hombre entregaba algún regalo en concepto de *arras esponsalicias*, simbolizando su promesa antes de la consumación del matrimonio (Reynolds, 1994: 81).

El Rey Hubert anima a su hijo a acercarse a Aurora para entregarle su regalo (F19). Mientras lo hace, realiza gestos de victoria hacia el niño, celebrando la consecución de tan simbólico acto de compromiso (F20).



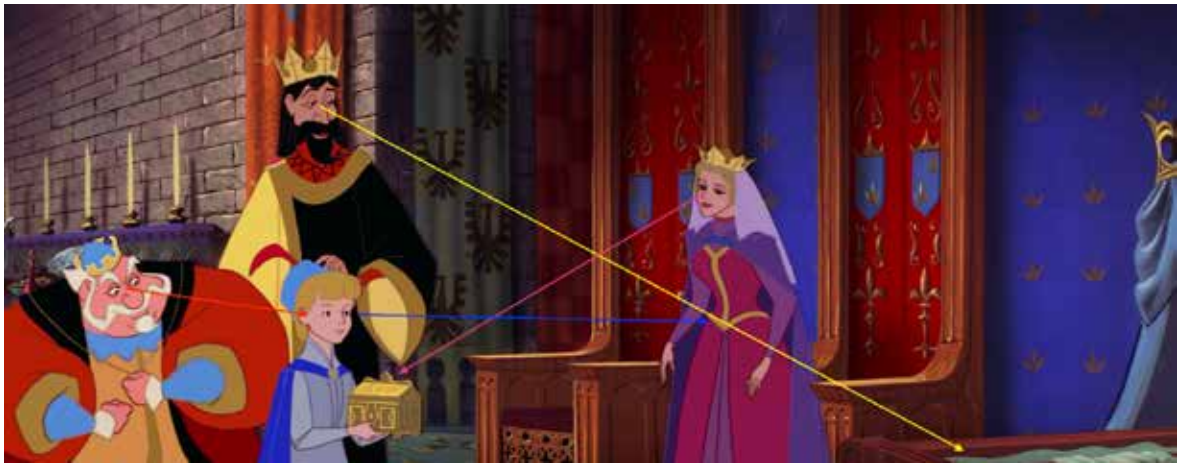

F19-F20

A través de un paneo horizontal, que conecta a los reyes Hubert y Stefan (F19) con la cuna de Aurora (F22), observamos cómo Phillip, acompañado por la reina, se dirige hacia la cuna. El juego de miradas en esta secuencia resulta especialmente relevante, pues parece apuntar hacia distintos deseos movilizados en la escena.

El Rey Hubert observa a su hijo con emoción, mientras que Stefan dirige su mirada hacia la cuna donde descansa su hija. El recorrido de la mirada de Stefan converge en un mismo punto con el del Príncipe en el vientre de la reina. Al mismo tiempo, la reina se levanta y dirige su mirada hacia el regalo que Phillip ofrece a Aurora.

[4] Traducción propia: Y entonces le trajo su regalo. Y miró, sin saberlo, a su futura esposa.

[5] En la Edad Media, época en la que se desarrolla la película, el matrimonio se iniciaba con el compromiso y se consumaba mediante la relación sexual (Reynolds, 1994: 315). Esta unión estaba fundamentada en un acuerdo solemne —el compromiso o promesa— que se completaba con la entrega formal de la mujer por parte del padre, la familia o el tutor, al hombre con quien se había establecido dicho acuerdo.



F21

Mediante un corte pasamos de un plano medio de la Reina y Phillip (F22) a uno medio corto del rostro del niño (F23), lo que hace que la reina quede recortada por el encuadre. Es entonces cuando el niño mira con cierta *decepción* a su *futura novia*.





F22-F23

El encuadre sobre la reina permite apreciar en detalle su vestido, que parece dividido en dos piezas: una superior, que acentúa su voluptuoso pecho, y una inferior, con un pliegue central. Sobre su torso se dibuja una flecha dorada que apunta hacia la zona baja de su vientre, dirigiendo la mirada del espectador allí donde se encuentran sus genitales. Esta flecha no sólo señala los genitales de la reina, sino también al punto exacto hacia el que Phillip dirige su mirada al detenerse para contemplar a Aurora. De este modo, la flecha parece trazar simbólicamente el trayecto de la niña: desde el vientre materno hasta la cuna.



F24 (Detalle)-F25

En el primero de los fotogramas (F24) aún podemos ver claramente el pliegue de la falda de la reina, señalado de manera evidente por la flecha (F24). Este pliege se localiza en el lugar del órgano[6] que la falda oculta. En el segundo, la flecha ya no apunta directamente a los genitales, sino al lugar donde está Aurora (F25). La flecha parece guíar la mirada del niño —y la del propio espectador—: primero hacia el genital materno (F24) y, en un segundo tiempo, a otro sujeto femenino más adecuado: su futura prometida (F25).

Sin embargo, la reacción de Phillip es la típica de un niño al observar a un recién nacido: primero cierta reserva (F24) y, después, rechazo o cierta decepción (F25). Si su padre le había prometido conocer a su novia, desde luego ese bebé recién nacido no es lo que se había imaginado.

La edad de Phillip en dicha escena permite que éste tenga cierto conocimiento sobre el origen de la vida humana, lo que podría explicar su posible antipatía. ¿Acaso no es esto lo que se refleja en su rostro?

2.2. Flora, Fauna y Primavera llegan desde el cielo

Una nueva fanfarria de trompetas precede a un nuevo plano contrapicado que muestra el techo del salón de trono. En la parte superior del plano se despliegan numerosos confalones que adornan el techo, cuyas figuras e inscripciones anticipan elementos de la trama del film, como por ejemplo la espada, la llave o el dragón.

[6] Los pliegues de la falda parecen figurar un gran genital femenino, en particular su parte más externa: los labios externos de la vulva.

De entre estas banderas verticales emerge un rayo de luz del cual surgen tres pequeñas figuras: las *hadas buenas*.

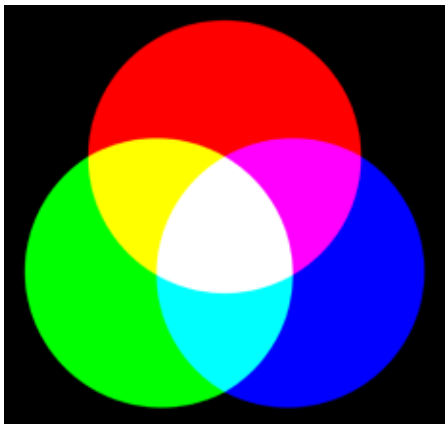


F26

Las siluetas de las hadas se insinúan en el rayo de luz blanca (F27), que gradualmente revela los colores asociados a cada una de ellas: rojo, verde y azul. Estos corresponden a los tres colores primarios de la luz en el modelo de color aditivo RGB. Como se observa en la figura 28, la combinación de estos tres colores en sus valores máximos genera el color blanco, mientras que la ausencia total de emisión de luz en estos tres canales (R=0, G=0, B=0) produce el color negro.



F27. Detalle del fotograma de las hadas entrando



F28. Modelo RGB o RVA.
(Rojo, verde, azul o modelo aditivo)

El pregonero presenta a las hadas con amplios honores: «honorables y

aclamadas excelencias». Este apelativo dado a las hadas, «buenas», informa al espectador sobre su bondad y, por tanto, de su fiabilidad. El pregonero anuncia sus nombres uno a uno, añadiendo delante de su nombre de pila el título «*Mistress*[7]». Si bien esta palabra puede tener diferentes acepciones, en este contexto la traducción más adecuada parece ser simplemente *señora* —la forma arcaica de *Mrs*.—.



F29. Fotograma *Sleeping Beauty*.



F30. *La anunciación* [pintura] (Fra Angelico, 1426). Museo Nacional del Prado, España.

[7] Si bien en español la traducción más habitual de *Mistress* es *señora* (*lady, madam, mistress, madame, missus, dame*), también encontramos otra acepción que conecta estrechamente con la función desempeñada por las hadas: *ama*. En una de sus definiciones, *ama* se refiere a una «mujer que amamanta a una criatura ajena», lo que sugiere la idea de una maternidad subrogada, un rol que analizaremos más adelante en relación con las hadas. Por otro lado, *Mistress* puede significar también *amante*, es decir, una mujer que mantiene una relación amorosa con una persona casada. Este doble sentido adquiere especial relevancia en la película de Disney *Maleficent* (2014), donde el término se emplea tanto en el sentido de *señora* como en el de *amante*, aludiendo a la relación previa entre Maléfica y el Rey Stefan. En la secuela, *Maleficent: Mistress of Evil* (2019), el título refuerza este doble sentido, señalando a Maléfica tanto como *señora del mal* como *amante del rey*. De este modo, el título proyecta una visión negativa sobre el Rey Stefan: al posicionar a Maléfica como *la amante del mal* y, simultáneamente, como *amante del rey*, liga al monarca directamente con el mal mismo.



F31. *La anunciación* [pintura]. Fuente: Van Eyck, J. (circa 1434-1436). Andrew W. Mellon Collection, Washington, D.C.

La aparición de las hadas de la parte más alta de esta estancia las relaciona metonímicamente con el cielo, otorgándoles cierto carácter espiritual o divino. Su puesta en escena recuerda plásticamente a representaciones pictóricas del Espíritu Santo haciéndose presente (F30, F31).

A continuación, presentamos un boceto de Eyvind Earle correspondiente a la entrada de las hadas en el acto de bienvenida a la princesa (F33).



F32



F33. Estudio preliminar de Eyvind Earle.
Fuente: Salomon (2014).

Tanto en el dibujo preparatorio (F33) como en el fotograma final (F32) se escoge una angulación similar: un plano contrapicado en el que se muestra la parte superior de la estancia. La principal diferencia entre ambas imágenes es que, en el boceto de Earle, las hadas entran por una ventana con forma de arco apuntado, localizada sobre lo que parece ser la puerta principal, mientras que en la película, entran por un lugar situado más allá del techo.

Esta desviación del plan original implica una elección muy específica: desvincular la entrada de las hadas de la ventana y sus connotaciones. Desde un punto de vista psicoanalítico, la ventana se relaciona muy estrechamente con la mirada. Si tomamos en serio la metáfora usada por Freud en la que equipara el aparato psíquico con un edificio, podemos decir que en toda figuración onírica las

ventanas pueden aparecer como metáforas de los *ojos*[8]. A través de dichas aperturas el sujeto puede contemplar el exterior, pero también, ser visto. Las ventanas son elementos destinados a recortar la visión, es decir, una metáfora de la mirada misma. Como apuntó Freud (1900), en los sueños la ventana no deja de ser también un lugar desde el cual podemos arrojar una mirada hacia el aparato psíquico del sujeto (232). Por tanto, la ventana queda así relacionada con la mirada, tanto aquella que se produce de dentro hacia fuera, como de fuera hacia adentro.

Si las hadas no acceden a través de la ventana, ello responde al lugar simbólico que ocupan en el universo de Aurora. A diferencia de las hadas madrinas en otras películas de Disney, éstas no aparecen para satisfacer un deseo concreto de Aurora o de sus padres —como por ejemplo en *Pinocchio* (1940)—, sino que su cometido se liga a una donación simbólica.

La relación que comparten con la joven es profundamente desigual[9]: asisten al bautizo para otorgar sus dones a la princesa sin recibir nada a cambio. Las hadas tienen la notable función de comparecer, junto a los reyes, como donantes del relato. Con sus regalos, proyectan un futuro deseable para Aurora, forjando así un relato para ella. Por su posición desigual y simbólica, les es dado, por tanto, entrar de la manera en que lo hacen: desde un lugar situado en el fuera de campo, alejado de lo imaginario y ubicado en la parte más alta del cuadro.

Cabe mencionar que, aunque las hadas son figuras simbólicas provenientes del fuera de campo, ese rayo de luz nos recuerda, por otro lado, al foco de iluminación característico de los escenarios de teatro (F34-F36).

[8] Freud hará numerosas alusiones a lo largo de su trabajo sobre el sentido inconsciente de las ventanas en los sueños de sus pacientes. Entre algunas de las menciones están: «las ventanas y las entradas y salidas de la habitación el significado de las aberturas del cuerpo» (1916: 144-145); «El desgarrarse del velo es análogo al abrirse los ojos, a la apertura de la ventana» (1918: 92).

[9] Tan desigual como la relación paterno o maternofilial que, por cierto, desempeñan sin que se les pida.





F34 F35 F36

Este foco, destinado a iluminar a las estrellas tanto en el cine como en la televisión, implica un acercamiento al ámbito del espectáculo y, por consiguiente, un distanciamiento del campo del relato simbólico. Un ejemplo paradigmático de este recurso se encuentra en la película *Pinocchio*[10]. En ella, Pepito Grillo desempeña simultáneamente los roles de narrador y showman (F37, F38), y su interacción con la cámara, combinada con la presencia del foco teatral, confiere a la película un cierto aire televisivo.





F37-F38. Fotogramas pertenecientes a *Pinocchio* (1940)

2.3. Dones para la princesa

Una vez que las hadas aterrizan se dirigen allí donde se encuentran los reyes. Un plano semisubjetivo (F39) de Merryweather las muestra acercándose hacia la tríada real.

[10] Ya hemos visto que Pepito Grillo (Jiminy Cricket) presenta la historia de Pinocho al comienzo de la película a través de un libro. Después de los títulos de crédito, un foco ilumina el título del libro; pronto este haz de luz se mueve para revelar a un personaje cantando al fondo. Como si se tratara de una gran estrella, el foco de luz ilumina a Jiminy Cricket mientras canta.




F39-F40

A diferencia de lo que pasó con el Rey Hubert y el príncipe Phillip, las hadas acuden primero a la cuna de la princesa, dirigiéndole tiernas palabras (F40). Los dos planos que muestran a las hadas contemplando a la princesa en su cuna pueden ser considerados como semisubjetivos (F39, F40), ya que parecen ser vistos por ese dosel coronado en escorzo que cubre la cuna de Aurora. Se subraya así la presencia metonímica de la niña en su cuna. Este carácter semisubjetivo del plano se acentúa más cuando, mediante un corte, el plano se cierra más y el dosel aparece en un escorzo más evidente (F39). Los pliegues de la tela azul parecen formar casi una cara: ahora es la princesa —a través del dosel de su cuna— quien contempla a las hadas mientras recibe sus elogios. Y con ella, el espectador, que se convierte en receptor de los mismos.

Las hadas se acercan a los padres de Aurora para explicarles el motivo de su visita. Flora, aparentemente el hada de mayor edad y rango, comienza a hablar: «*Each of us the child may bless with a single gift, no more, no less*»[11]. Así, el hada informa que han venido a bendecir a la niña con tres dones, uno cada una. Éstos son fundamentales en el relato, ya que señalan y anticipan el camino de la feminidad destinado a Aurora.

Estos personajes que bendicen a los niños al nacer son comunes en diversas mitologías, donde cumplen la función de parteras o matronas, asistiendo el día del nacimiento o poco después para otorgar su suerte al recién nacido. Al revisar las versiones de los cuentos, también encontramos en las de Perrault y los hermanos

[11] Cada una de nosotras bendecirá a la princesa con un único don, nada más, nada menos»

Grimm grupos de personajes similares al comienzo del relato.

Sin embargo, en *Sole, Luna e Talia* (Basile) estas figuras toman la forma de unos sabios y adivinos del reino convocados al nacimiento de la niña para predecir su futuro. A diferencia de las hadas, que se presentan para dar sus buenos deseos, estos sabios son consultados por el padre de la niña para predecir su destino. Finalmente estiman que su destino será fatal: «*Costoro, dopo varie riunioni, conclusero che la bambina avrebbe corso un gran pericolo a causa di una resta di lino*»[12].

Los sabios y adivinos de *Sole, Luna e Talia* no se alejan demasiado de las tres hadas en cuanto a la función que desempeñan. Además de su diferencia sexual, podemos señalar otra igualmente sustantiva: mientras estos sabios *predicen* el futuro de la niña, las hadas *bendicen* a la princesa, otorgándole ciertos dones.

No obstante, los sentidos de *predecir* y *bendecir* están estrechamente relacionados. Consultemos, en primer lugar, la entrada de ambas palabras en el Diccionario de la Real Academia Española (RAE, 2024a y 2024b):

> ***predecir*** *(Del lat. praedicĕre)*
>
> > *1. tr. Anunciar por revelación, conocimiento fundado, intuición o conjetura algo que ha de suceder.*
>
> ***bendecir*** *(Del lat. benedicĕre)*
>
> > *2. tr. Dicho de la Providencia: Colmar de bienes a alguien o hacer que prospere.*
> > *3. tr. Invocar en favor de alguien o de algo la bendición divina.*
> > *4. tr. Consagrar al culto divino algo, mediante determinada ceremonia.*

Tanto la voz *predecir* como *bendecir* contienen la raíz latina *dicere* —decir en latín—. A su vez, *dicere* «viene de la raíz indoeuropea **deik,* que significa "indicar" o "apuntar"», «mostrar, pronunciar [...] y para algunos indoeuropeístas, dedo o mano»[13]. Por tanto, la etimología de la voz *dicere* sugiere que lo esencial en las acciones de los sabios o de las hadas es mostrar o pronunciar cómo será el futuro

[12] Éstos, después de varias reuniones, concluyeron que la niña estaba en gran peligro a causa de una arista de lino.

[13] Fuente en línea: https://etimologias.dechile.net/?decir

de la niña.

A pesar de las diferencias, lo fundamental es que tanto en la predicción como en la bendición las palabras pronunciadas prefiguran e indican la fortuna del recién nacido. En el lado opuesto de la bendición se encuentra la maldición, derivada de la expresión latina *male dicere*, que significa «decir malas palabras». Veamos su primera acepción en el Diccionario de la Real Academia Española (RAE, 2024c):

> **maldición** (Del lat. maledictio, -ōnis 'injuria')
> 1. f. Imprecación que se dirige contra alguien o contra algo, manifestando enojo y aversión hacia él o hacia ello, y muy particularmente deseo de que le venga algún daño.

El uso de la maldición está asociado igualmente a las palabras; aquellas que, pronunciadas con enojo, son capaces de causar daño.

Queda claro, por tanto, que el acto de otorgar dones tiene como objetivo principal construir un relato para quien los recibe. A través de sus bendiciones, las hadas prefiguran un posible destino positivo para Aurora. De manera similar, Maléfica interviene en este proceso desde una perspectiva opuesta: deposita en Aurora una terrible predicción que marcará su destino y de la cual no podrá escapar.

2.4. Flora: el don de la belleza

Comencemos entonces por el don dado por Flora. La mirada del hada (F41) se dirige hacia el lugar donde está la princesa.



F41-F42

Flora otorga a Aurora el don de la belleza, o más precisamente, «*Beauty rare*»

(excepcional belleza), como anuncia la canción. Se trata de una cualidad típicamente asociada a lo femenino[14]. La hermosura de la princesa se relaciona con varias de sus características físicas: su cabello dorado («*gold of sunshine in her hair*») y sus labios rojos («*red that shame the red, red rose*»). La canción concluye diciendo «*She'll walk with springtime, wherever she goes*»[15], refiriéndose probablemente a su capacidad de estar siempre en flor, siempre bella o siempre *disponible* para el amor.

Flora:
Little princess,
my gift shall be
the gift of beauty.

CORO:
♪ One gift
♪ Beauty rare
♪ Gold of sunshine
in her hair

♪ Lips that shame
the red, red rose
♪ She'll walk with springtime
wherever she goes[16] *♪*

Deletreemos ahora las imágenes que acompañan a la donación. En primer lugar, tanto en el plano visual como en el sonoro, los dones de las hadas son equivalentes a varios de los rituales previos al sueño en los niños pequeños.

[14] La belleza como cualidad masculina generalmente no es apreciada —no es un don que reciban los hombres— a no ser que se trate de un ciclo específico de cuentos. En obras recientes, la belleza aparece ligada tanto a hombres como a mujeres, pero en la época en la que se ubica la cinta analizada —tanto más el relato, en el siglo XIII—, la belleza no es un atributo particularmente útil para un hombre.

[15] «La primavera la acompañará a dónde quiera que vaya» o «ella caminará en primavera a dónde quiera que vaya».

[16] Traducción propia: Flora: Princesita, mi regalo será el regalo de la belleza. CORO: ♪ Un regalo ♪ Belleza excepcional ♪ Luz de oro en su cabello ♪ Labios que avergüenzan la rosa roja, roja ♪ Caminará con la primavera dondequiera que vaya ♪

Como parte del ritual de irse a dormir, las nanas y los móviles[17,18] desempeñan un papel crucial en la creación de un ambiente relajante y propicio para el sueño. Cantar una nana ayuda a calmar a los niños y a marcar el inicio de la transición al descanso. Paralelamente, los móviles suspendidos sobre la cuna, con sus movimientos y luces tenues contribuyen a adormecer al niño. Además, uno de los más relevantes rituales que acompañan al sueño es contar un cuento o historia.




F43-F44. Fotogramas pertenecientes a *Tangled* (2010)

Así, los dones de las hadas no sólo otorgan ciertas cualidades a Aurora, sino que también representan estos rituales previos al sueño. En el plano sonoro, estos regalos se presentan en forma de nana. Visualmente, los dones se colocan justo encima de la cuna, como un móvil. La entrega de los dones es narrativa: cuentan una pequeña historia para Aurora, como si fueran cuentos.




F45-F46

[17] Nos referimos con nana al canto con el que se arrulla a los niños en el momento de ir a dormir, que generalmente es hecho por la madre o sus subrogados. El móvil es un pequeño objeto o escultura con piezas articuladas o móviles que se coloca en la parte superior de las cunas de los bebés.

[18] En las imágenes mostradas de la película de Disney *Tangled* (2010) (F120-F121) vemos cómo en la parte superior de la cuna hay un móvil que ayuda a la niña a dormir. Además, en el film se incluye una nana, que será cantada por la madrastra malvada de la princesa.

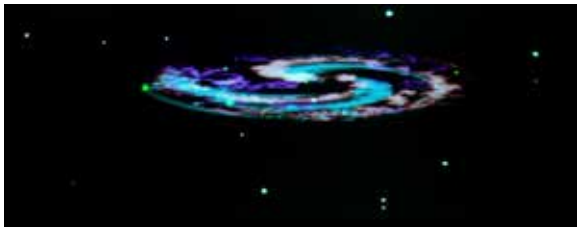
No resulta excesivo afirmar que, considerando estos rituales, los dones de las hadas pueden entenderse como precursores del sueño de Aurora. No será sólo Maléfica quien se encargue de dormir a la princesa; con sus dones —que toman la forma de nanas, móviles e historias— las hadas ponen en escena el momento previo al dormir.

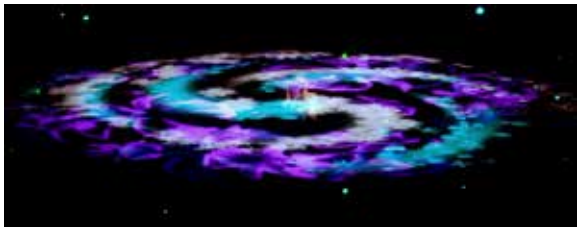
Visualmente, el don se representa como una elipse que recuerda a la forma de una galaxia, pues se asemejan notablemente a las representaciones de las galaxias que se hicieron desde principios del siglo XX (F47).



F47. Representación artística de la Vía Láctea. Fuente: NASA.

La elipse generada por Flora está compuesta por diversos elementos, entre los que destacan flores y estrellas.





F48-F49

Esta representación de los dones recuerda, inevitablemente, a nuestra propia Galaxia. De forma similar a cómo la Vía Láctea fue creada por la *mala leche*[19] de

[19] En la mitología griega, Hera es esposa de Zeus. Los numerosos escarceos del dios con otras mujeres son bien conocidos por despertar la ira de ésta. Hércules es uno de los hijos bastardos de Zeus al que éste quiere convertir en inmortal dándole la leche de su esposa Hera. Mientras duerme, Zeus coloca al semidios entre sus pechos; la fruición con la que el niño absorbe el alimento despierta a Hera que, ofendida, lo aparta de ella, derramando así parte de la leche y formando la Vía Láctea.

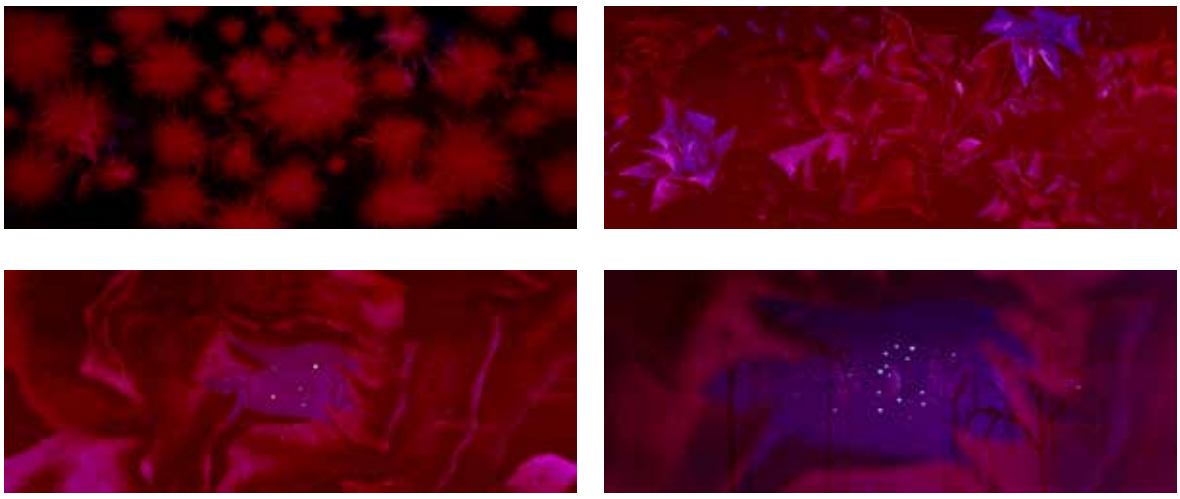
Hera, la presencia de Aurora en el centro de esta galaxia de origen materno sugiere su conexión o, incluso, identificación en ella.

A pesar de que la niña es todavía un bebé, en el centro de la elipse aparece la imagen de una doncella con el pelo rubio y los labios rojos, anticipando la imagen de la Aurora adolescente que veremos más adelante. En el plano sonoro, un coro de voces describe la belleza de Aurora. Sobre la cabeza de la joven aparece un destello amarillo —una estrella— mientras el coro menciona el brillo de su cabello. De éste, a su vez, proliferan un sinfín de estrellas rojas.



F50

Pronto este conjunto de estrellas rojas[20] (F51) llena el cuadro de una masa de rojo brillante que da paso a la aparición de unas rosas rojas (F52). Un *zoom* sobre la rosa central (F53) revela en su centro una nueva figuración de la princesa (F54).



F51-F54

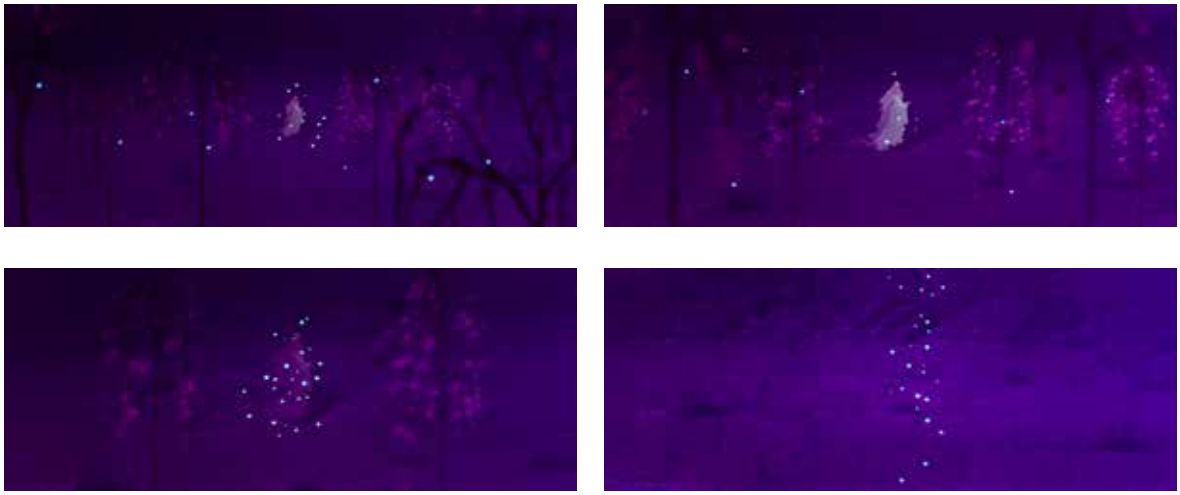
[20] La similitud de estas estrellas rojas con células de tipo sanguíneo es evidente. La idea de que estas estrellas apuntan a la capacidad reproductiva se traduce en que éstas se convierten finalmente en rosas —estructuras reproductivas en la planta del rosal—.

Esta identificación entre la rosa y Aurora no es casual; las hadas la llamarán Rose —Rosa— hasta que su verdadera identidad sea revelada. ¿Acaso no representa esto mismo la superposición de la rosa con Aurora? Si en la figuración del don de Flora, la rosa oculta a la princesa; en la película, su seudónimo —Rose— esconderá la verdadera identidad de la chica.

Pero, ¿por qué usar una flor como metáfora de la princesa? Desde la perspectiva de la botánica, la flor es una estructura característica de las espermatofitas, responsable de la función reproductiva. La llamativa apariencia de las flores es una adaptación que surge para localizar el órgano reproductor de la planta. Por tanto, el símil de la princesa con una flor no sólo tiene el propósito de resaltar su belleza, sino que, sobre todo, se relaciona con la futura capacidad reproductiva de Aurora.

Además, es importante recordar que en Occidente la rosa roja está asociada con la pasión y el amor romántico. Al regalarla, generalmente a una mujer, se realiza una declaración afectivo-sexual que forma parte del cortejo. Regalar una o varias rosas puede ser el preludio de un encuentro sexual, prácticamente una declaración de la sexualidad presente en la mujer que la recibe. Que la rosa regalada sea roja simboliza la madurez sexual de la mujer a quien se entrega, reconociéndola como portadora de un aparato reproductor femenino —una flor— que se tiñe mensualmente de rojo por la sangre de la menstruación.

En esta escena, la revelación de la sexualidad en la joven se hace explícita a través de su fusión con la rosa: cuando Aurora madure —sexualmente hablando—, será como esta flor de la pasión y el amor. La escena concluye con la imagen de la joven, ahora visible de cuerpo entero, suspendida en el aire y rodeada por un bosque morado de aspecto crepuscular.



F55-F58

Pensamos que esta escena creada por Flora (F59) prefigura el destino de Aurora, anticipando una de las escenas cruciales que sucederán después: aquella en la que Aurora irá al bosque (F60) y encontrará a Phillip.



F59-F60

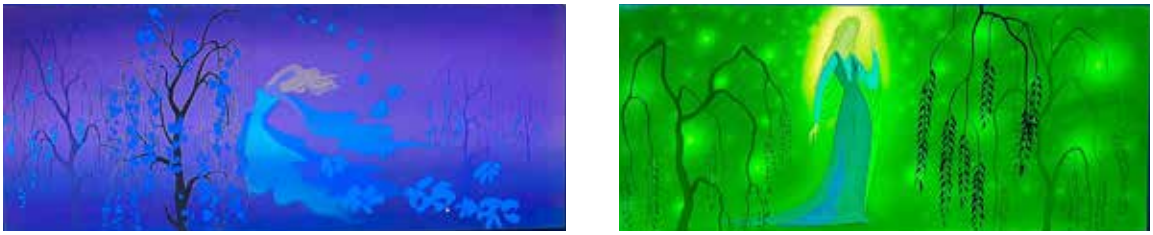
Los singulares árboles del bosque nocturno representado por Flora son bien distintos a los que pueblan el bosque por el que paseará después Aurora. Los árboles de la *ensoñación* creada por Flora poseen troncos muy estrechos y ramas caídas (F50). Esta apariencia recuerda a la de los sauces, cuya morfología —y simbología— está determinada precisamente por la forma de sus ramas. Si bien la mayor parte de los árboles presentes en la escena del bosque mostrarán gruesos y leñosos troncos (F60), en la escena del baile habrá presentes, en el fondo, un tipo de árboles cuyas ramas también aparecerán invertidas (F61-F64)



F61-F64

No es casualidad que este tipo de árbol que hemos identificado con un sauce[21] se encuentre al borde de un estanque (F63), pues es común hallarlos en terrenos fértiles junto a ríos o lagos.

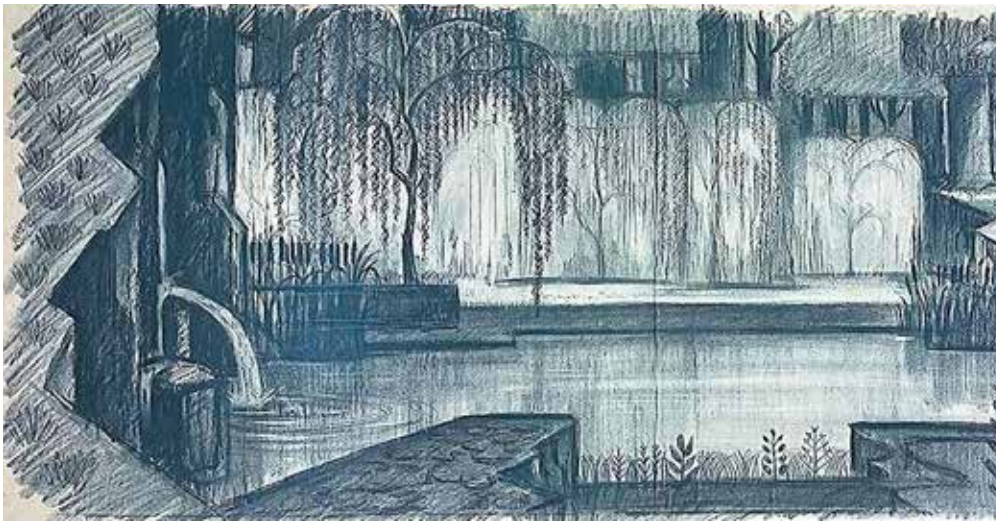
La conceptualización inicial de estas escenas, está presente en algunos dibujos preparatorios. En ellos, se puede comprobar que los árboles que aparecen en estas escenas son, con toda probabilidad, sauces.



F65-F66

En otro dibujo preparatorio que muestra el claro donde bailarán los príncipes, observamos que, al borde del lago, hay un sauce.

[21] Conviene destacar el simbolismo del sauce, pues encuentra numerosas resonancias con el relato que nos ocupa. Debido a su forma —con las ramas hacia abajo— el sauce llorón es un símbolo de tristeza y luto. Su conexión con el agua lo liga a lo femenino y lo inconsciente. En esa dirección merece la pena mencionar su conexión con Hécate, diosa griega de la magia, la luna y el inframundo. En la mitología griega, el sauce es considerado un árbol sagrado para Hécate. Esta asociación se debe a las conexiones del árbol con la magia y el inframundo, ambos dominios de Hécate.



F67 (Detalle). Boceto del bosque donde bailan Aurora y Phillip. Fuente: Disney (2008).

De manera que con la creación de esta escena para Aurora, Flora prefigura el encuentro entre Aurora y el príncipe. Lo mismo sucederá con los otros dones; los de Fauna y Merryweather serán responsables de la escena del beso en la torre, mientras que la maldición de Maléfica lo será de aquella en la que Aurora se pinche con el huso de la rueca.

2.5. Fauna: el don de la canción

Fauna es la segunda en entregar su don:

Fauna:
Tiny princess,
my gift shall be the gift of song.

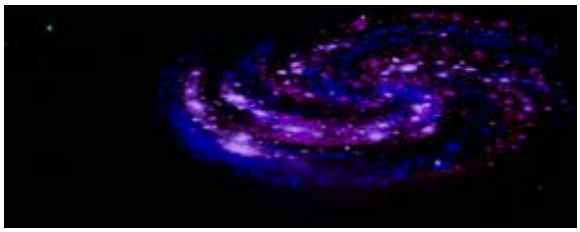
De su varita emanan destellos de color azul que, junto con un movimiento vertical de la cámara, se funden rápidamente con los ladrillos del castillo. Luego, tal como ocurrió con el don de Flora, un coro aparece en el plano sonoro:

Coro:
One gift
The gift of song.
Melody her whole life long
The nightingale's her troubadour

Bringing his sweet serenade
to her door[22].

Fauna otorga a Aurora la capacidad para cantar; sin embargo, este don no sólo influye en su habilidad vocal —de entonar—, sino que también implica la capacidad de ganar el favor de quiénes la escuchen. Sabemos que el canto de la princesa hace que tanto los animales como las personas actúen conforme a sus deseos. Por tanto, podemos pensar que la canción que Aurora entonará después en el bosque será responsable de *encantar* al príncipe: a través de su voz, la princesa *hechizará* a Phillip.

Una vez más, la representación de la princesa en su etapa adolescente aparece tras la desaparición de la elipse. Ahora, la princesa está nuevamente en el cielo, pero esta vez sentada en lo que parece ser el alféizar de la ventana de una torre (F70). En su mano sostiene un pájaro que, según la letra de la canción, identificamos como un ruiseñor que la visita.

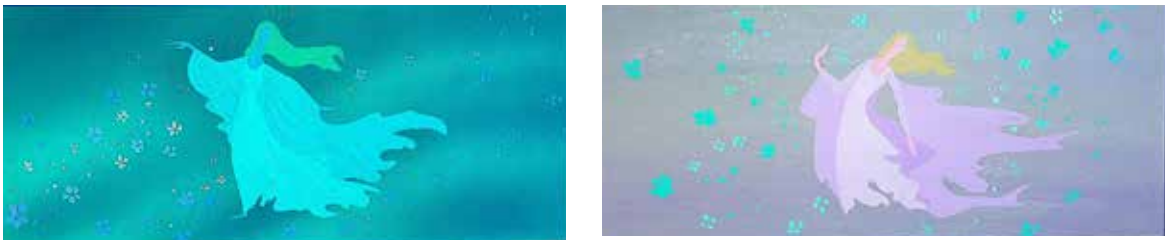




F68-F70

[22] Traducción propia: Pequeña princesa, mi regalo será el regalo del canto. Un regalo, el don de la canción, melodía toda su vida, el ruiseñor es su trovador. Trae su dulce serenata a su puerta.

Como en el don de Flora, nos encontramos ante una representación crepuscular de la princesa (F70); los rasgos ausentes del rostro de la princesa y el aspecto translúcido y vaporoso de su vestido revelan su lado fantasmal. Si atendemos a los dos bocetos de Eyvind Earle (F71-F72), ambos confirman lo que venimos señalando: la languidez de la princesa —así como su atuendo— la sitúan, si no del lado de la muerte, del sueño. En ambas representaciones la princesa flota —no toca el suelo— y aparece en camisón y bata, lo que la relaciona directamente con el dormir.

El simbolismo del volar y el flotar puede interpretarse desde dos perspectivas. Por un lado, el alejamiento de la tierra firme conecta directamente con la idea del cielo como espacio asociado a la muerte, anticipando la maldición que caerá sobre Aurora: un sueño tan profundo que se asemeja a la muerte misma. Por otro lado, tanto volar como flotar tienen en las formaciones del inconsciente un concreto sentido sexual[23], lo que rima con el proceso de maduración sexual al que se enfrentará la princesa.



F71- F72. Dibujos preparatorios de la escena de los dones. Fuente: Disney (2008).

Para avanzar en la comprensión del sentido de la escena en la que la princesa está sentada en la torre, recurriremos a otro boceto de Earle (F74), en el que vemos una escena muy similar a la que Fauna figura en su don. En ambas imágenes (F73,

[23] Freud (1901) lo aclara en distintos momentos de su teoría sobre los sueños: «Y no nos maravillará enterarnos de que este o aquel soñante se pone todas las veces muy orgulloso de su capacidad de volar [...] El doctor Paul Federn, de Viena [...], ha expuesto la seductora conjetura de que buena parte de estos sueños de vuelo son sueños de erección, pues este extraordinario fenómeno, que ha ocupado sin cesar la fantasía humana, no puede menos que impresionar como una cancelación de la gravedad» (397).

F74) se muestra a la princesa con una actitud muy similar: apoyada sobre el alféizar de una ventana y con un pajarito en su mano.





F73 (Detalle) - F74 Dibujo preparatorio de Eyving Earle. Fuente: Disney (2008).



F75

En el boceto (F74) podemos ver cómo sobre la fachada del castillo crecen unas ramas que nos recuerdan tanto a las ramas de los sauces —por sus flores— como al seto de espinos del castillo. La presencia del segundo indica que en dicho boceto Aurora debe estar ya dormida por más que aparezca despierta y sentada sobre el alféizar. ¿Cómo puede estar dormida si está aparentemente despierta? Estamos ante la figuración del sueño de la princesa: ella está soñando, esperando a

que el príncipe venga a despertarla, con la única compañía de un pájaro blanco[24]. ¿Cuál sería si no el sentido de la presencia del seto de espinos? Si este aparece en el boceto es para dar cuenta de que la maldición ya ha sucedido.

En la escena *dibujada* por Fauna se dice que el pájaro visita a la princesa para «llevarle su dulce serenata a su puerta». La metáfora del baile como acto sexual es bien conocida; tanto en el folklore como más tarde en el cine ha sido utilizada para metaforizar y simbolizar el encuentro sexual. Parece plausible entonces que si el pájaro va a cantar (F73, F74) —o si el príncipe va a besar a la princesa (F75)— la canción de los amantes sea entonces metáfora de los gemidos del abrazo sexual entre ambos. Anotamos únicamente la cuestión para abordarla llegado el momento.

2.6. Maléfica: tercer don maldito

La siguiente en dar su don a la princesa será Merryweather:

Sweet princess, my gift shall be...
(*Wind howling*)[25]




F76-F77

Apenas empieza, un viento huracanado —que en los subtítulos es anunciado como «un viento que aúlla»— empuja e interrumpe a la tercera hada (F77). Mediante un *raccord* de mirada alcanzamos a ver el contraplano dado por Merryweather (F78): la puerta del salón de coronación se abre y la estancia se torna oscura y gris —a excepción de las banderolas agitadas por el fuerte viento— (F79). El plano

[24] El símbolo del pájaro es claro: éste es, realmente, el príncipe. Abundaremos sobre la figura del pájaro en capítulos posteriores.

[25] Traducción propia: Dulce princesa, mi regalo será... (viento aullando).

contrapicado advierte del peligro que se avecina.




F78-F79

Detrás de la hendidura de la puerta, con un claro tinte expresionista[26], encontramos tres torres puntiagudas (F80); apenas unos segundos después, antes de que Maléfica aparezca en el centro de la estancia en forma de rayo y fuego, veremos cómo las puertas se han vuelto a cerrar (F81).




F80-F81

Si Maléfica no entra por la puerta, sino que aparece directamente en el centro de la estancia, ¿cuál es el sentido de mostrar la apertura de esas grandes puertas? Seguramente por lo que deja ver al fondo: tres torres afiladas como tres agujas. Éstas son similares a la amenaza que se cierne sobre Aurora: aquella parte de la rueca con la que será destinada a pincharse: el huso.

[26] Debemos anotar la semejanza de este plano con uno de los más notables de la historia del cine: aquel en el Nosferatu aparece en la puerta de la habitación de Thomas Hutter en la película *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (F. W. Murnau, 1922). Como en el análisis que nos ocupa, una puerta con un arco de medio punto se abre sin la presencia de alguien que la empuje, revelando un espacio vacío en el fondo (F182).



F82-F85

¿Podrían ser estas torres (F84) pertenecientes al castillo de Maléfica? Pensamos que no, pues, además de estar demasiado cerca, resultan más parecidas a las del castillo de Stefan.

Para analizar el plano (F84) es imprescindible prestar atención al número de torres representadas. Al ser tres, parecen aludir al conjunto simbólico de padre, madre e hijo. Si nos detenemos en su configuración plástica, pronto advertimos la semejanza con una familia (F85), pues su desigual medida se corresponde con la disimilitud entre la representación normativa de los distintos miembros de la familia: padre, madre e hijo.

A la izquierda la torre-madre, en el centro la torre-padre y por último la torre-niño (F84). Según esto, un puente conecta a la torre-padre con la torre-madre, mientras que entre la torre-madre y la torre-niño se interpone la torre-padre.

Con un paneo vertical, que comienza en la parte alta de la puerta hasta llegar al techo del edificio, se muestra la agitación de las banderas sobre las que antes llamamos la atención (F87). La trayectoria del paneo insinúa que aquello que ha provocado esa repentina oscuridad llegará desde lo alto del plano, precisamente del

mismo lugar donde anteriormente aparecieron las hadas buenas (F86).




F86-F87

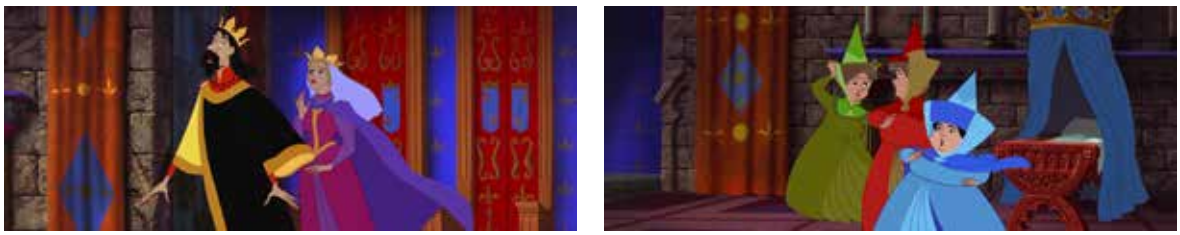
Tanto en la entrada de las hadas como en el anuncio de la llegada de Maléfica, la angulación del plano se mantiene prácticamente idéntica. Sin embargo, mientras en la entrada de las hadas las banderas permanecían rectas y ordenadas (F86), en la llegada de Maléfica el viento las agita con violencia (F87). Los emblemas del reino pierden sus inscripciones simbólicas y quedan definidos únicamente por sus colores. El descontrol del viento provoca que las banderolas se entremezclen, generando un caos visual en la parte superior del edificio. Solo una cruz permanece visible en una de ellas, situada en la esquina superior derecha (F87).

Esta pérdida de los significantes simbólicos en las banderas pone de manifiesto la irrupción de lo real que acompaña la entrada de Maléfica: su presencia desestabiliza el orden del castillo paterno. Sin embargo, la persistencia de la cruz en el encuadre introduce una posibilidad de resolución: indica que, incluso ante la embestida de Maléfica, existe en el psiquismo[27] paterno una estructura que aún puede sostenerse y garantizar un orden después del caos.

Acto seguido, los reyes son mostrados mirando hacia arriba (F88), visiblemente asustados y preocupados porque, probablemente, saben quién está por llegar. Las hadas, igualmente conscientes de la magnitud de lo que está por

[27] Podríamos añadir aquí que agita la estabilidad del psiquismo paterno. Hemos mencionado antes la identificación entre edificios y sujetos; la parte alta de las edificaciones se corresponde, por tanto, con la parte del cuerpo situada más arriba: la cabeza. Por ello mismo, podemos decir que lo que se pone en juego aquí es la mostración de la parte superior del castillo en tanto que representa la cabeza —vale decir, el psiquismo— del rey.

suceder, intercambian miradas cargadas de inquietud y preocupación (F89).



F88-F89

Un plano subjetivo de las hadas (F90) vuelve a mostrar la puerta del castillo, ahora cerrada. Los truenos y el viento se apoderan de la escena, haciendo que la imagen quede en una oscuridad total en varias ocasiones; este un recurso poco habitual en una película de animación destinada a un público infantil.



F90-F93

La luz intermitente de los rayos ilumina y oscurece la estancia, creando fotogramas de fuerte influencia expresionista (F94, F95).



F94. Fotograma perteneciente a *Das Cabinet des Dr. Caligari* (Wiene, 1920)



F95. Fotograma perteneciente a *Raskolnikow* (Wiene, 1923)

Después de una explosión final, una llama verde surge casi en el centro del cuadro (F96).





F96-F102

Una llama verde irrumpe en el centro del plano, creciendo progresivamente en tamaño e intensidad hasta llenar casi por completo el cuadro. De entre esta llama, se materializa la figura de Maléfica, cuya entrada se acompaña de un redoble de platillos y el sonido de un instrumento de viento metal, que consigue anunciar la peligrosidad de la que se convertirá en antagonista. Simultáneamente, un *zoom* transforma el plano de conjunto (F101) en un plano medio (F103), centrando la atención sobre la dureza de su rostro.

Un nuevo plano de las hadas nos revela simultáneamente el nombre de la figura femenina recién llegada y su naturaleza indeseable y peligrosa.

Fauna:
Why? It's Maleficent

Merryweather:
What does she want here?

Flora:
Shhh[28]

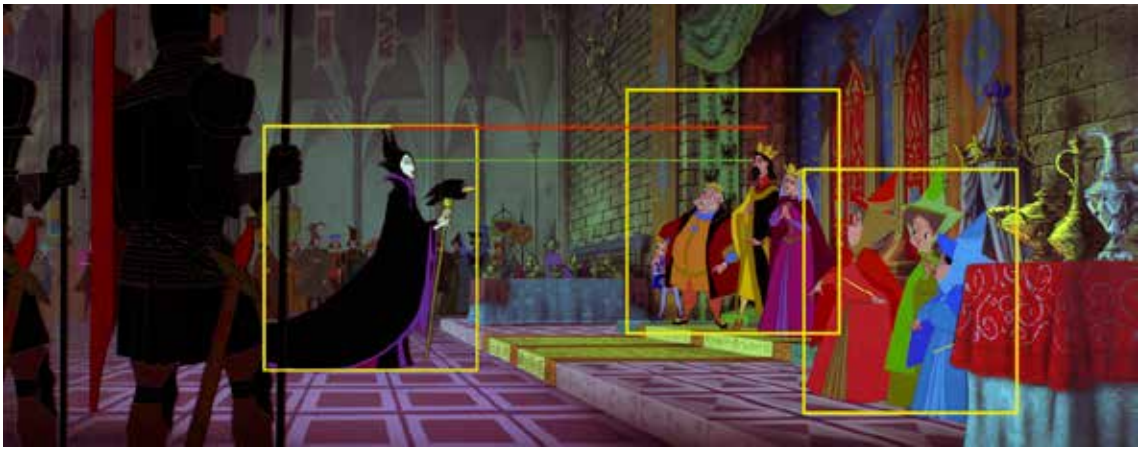
[28] Traducción propia: Fauna: ¿Qué? Es Maléfica. Merryweather: ¿Qué hace aquí? Flora: Shhh.




F103-F104

Fauna y Merryweather se preguntan por qué Maléfica ha venido y cuáles son sus intenciones, mientras Flora, intuyendo ya el motivo de su llegada, alza con firmeza una mano para imponer silencio. Es probable que Flora ya perciba que Maléfica no trae buenas intenciones. Simultáneamente, un plano lateral presenta a Maléfica de perfil, destacando su porte aristocrático y distinguido, mientras su voz se escucha por primera vez (F104).

Maléfica:
Well quite a glittering assemblage,
King Stefan[29]*.*



F105

La puesta en escena presenta de manera ordenada a los distintos grupos de personajes que participan en la película. Al reunirlos a todos en un sólo cuadro, la puesta en escena permite al espectador percibir la superioridad de Maléfica sobre su oponente, el Rey Stefan. Si hay alguna duda sobre si se dirige a él —como indica

[29] Traducción propia: Maléfica: Vaya, qué conjunto tan deslumbrante, Rey Stefan.

en su primera línea de diálogo—, basta con trazar una línea desde los ojos de Maléfica a los del Rey Stefan para notar que se sitúan a la misma altura, a pesar de su diferente estatura (F105). Aunque Maléfica está dos escalones más abajo, su particular corona —unos cuernos ocultos por unas cintas de tela negra— se eleva por encima de la de cualquier otro monarca presente en la escena.

Haciendo una comprobación adicional, observamos que, al seguir las líneas del suelo, Maléfica se encuentra estratégicamente posicionada entre los dos monarcas, Stefan y Hubert. Su ubicación exacta corresponde al centro de la cuarta baldosa, contando desde la primera visible. Frente a esta baldosa, en el centro, se distingue una cenefa naranja que se extiende hasta el pie del rey Stefan, aunque también colinda ligeramente con el del rey Hubert.

Maléfica identifica a los distintos estratos que han acudido al bautizo: la realeza, los nobles, la alta burguesía y la plebe, desafiando y mostrando su rechazo hacia las hadas.

Maléfica:
Royalty, nobility,
the gentry, and...
(chuckles) How quaint.
Even the rabble[30].

En las palabras de Maléfica se percibe un tono aristocrático, una cualidad que en las películas de Disney suele asociarse de forma negativa y que contrasta con el carácter accesible y popular de las hadas buenas. A diferencia de las versiones literarias en las que se inspira la película, en las que el hada no invitada manifiesta su molestia por no haber sido invitada, Maléfica trata el asunto con una actitud frívola y despreocupada.

[30] Traducción propia: Maléfica: La realeza, la nobleza, la aristocracia, y...(risas) Qué pintoresco. Incluso la chusma.




F106-F107

Maléfica:
I really felt quite distressed[31]
at not receiving an invitation.

Merryweather:
You weren't wanted

Maléfica:
Not want...(CHUCKLES) Oh, dear,
what an awkward situation[32].




F108-F109

Maléfica:
I had hoped it was
merely due to some oversight.
Well, in that event,
I'd best be on my way[33].

Fingiendo indiferencia, Maléfica anuncia su partida con un tono irónico. Hace el ademán de retirarse mientras fija su mirada en los padres de la niña,

[31] El adjetivo *distressed* tiene dos acepciones. Una que se puede traducir por angustiado, molesto o consternado, y otra que se refiere a objetos gastados o viejos. En algunos cuentos el hada malvada se enfada al no ser invitada. En el caso de Perrault, el hada que lanza la maldición posteriormente no es invitada porque todos piensan que ha muerto debido a su avanzada edad. Es importante entonces considerar este doble sentido del adjetivo *distressed*, pues nombra tanto la consternación de Maléfica como su consideración de objeto viejo.

[32] Traducción propia: Maléfica: Me sentí consternada al no recibir una invitación. Merryweather: No eras querida. Maléfica: No queri...Oh, queridos, qué situación tan incómoda.

[33] Traducción propia: Maléfica: Esperaba que fuera simplemente debido a algún descuido. Bueno, en ese caso, será mejor que siga mi camino.

prolongando la tensión en la escena. Es entonces cuando la reina, con evidente preocupación, toma la palabra —por primera y única vez en el film—:




F110-F111

Reina:
And, you're not offended,
Your Excellency?[34]

El siguiente plano muestra a las tres hadas volviéndose hacia la cuna para proteger a Aurora (F113).




F112-F113

Maléfica:
Why? No, Your Majesty.
And to show I bear no ill will,
I, too, shall bestow a gift on the child[35]*.*

El impacto de la maldición de Maléfica no está solo en las palabras que pronuncia, sino en cómo estas son escuchadas por los que están allí presentes. Esto queda claro desde el inicio de su maldición, cuando, con tono solemne, declara: «Escuchad bien, todos vosotros». Estas palabras muestran cómo las maldiciones cobran fuerza cuando quienes las oyen las reconocen como reales. Por eso, aunque

[34] Traducción propia: Reina: Y no se ofende, Su Excelencia?

[35] Traducción propia: Maléfica: ¿Por qué? No, Su Majestad. Y para demostrar que no tengo mala voluntad, Yo también le otorgaré un don a la niña.

los padres y las hadas intentarán proteger a Aurora más adelante, la maldición ya está en marcha, sellando el destino de Aurora.

Maleficent:
Listen well, all of you.
The princess shall indeed
grow in grace and beauty,
beloved by all who know her.
But,
Before the sun sets
on her 16th birthday,
she shall prick her finger
on the spindle of a spinning wheel,
and die![36]



F114

Maléfica comienza a dar su particular *don* a la princesa, reconociendo que los proporcionados por las dos primeras hadas surtirán efecto en ella. Después del reconocimiento de las cualidades de Aurora, Maléfica lanza su maldición mientras acaricia con movimientos circulares su cetro terminado en una bola de cristal, donde se mostrará el destino que le aguarda a la princesa.

Así como las hadas otorgaron sus dones a la princesa con delicadeza y buenos augurios, Maléfica ahora anuncia el oscuro destino de Aurora. Las galaxias

[36] Traducción propia: Maléfica: Escuchad bien, todos vosotros. La princesa crecerá en gracia y belleza, amada por todos los que la conocen. Pero, antes de que se ponga el sol en su dieciséis cumpleaños, se pinchará el dedo con el huso de una rueca, ¡y morirá!

que se desprendían de las varitas de las tres hadas buenas, formadas por pajaritos, estrellas y otros elementos decorativos inofensivos, contrastan radicalmente con la espiral oscura y amenazante que acompaña las palabras de Maléfica.

Hasta este momento, la antagonista había dirigido su atención principalmente hacia los monarcas (F115), tanto hacia los padres de Aurora como hacia el padre de Phillip. Sin embargo, al comenzar a enunciar su maldición, la dirección de su mirada cambia. En un primer instante, podría parecer que se dirige hacia la cuna de la princesa, pero más bien parece que su atención está fijada en su bola de cristal (F116), como para formular su maldición se sumiera en un trance.




F115-F116

Mediante un *travelling*, el plano se centra sobre el rostro de Maléfica, en el que se focaliza la atención sobre su intensa mirada a la bola de cristal[37] (F118) colocada sobre su cetro. La concreta figuración de la maldición mediante el uso de una bola de cristal sugiere que más que *formular* una maldición, Maléfica anticipa o prevé el futuro de Aurora en ella.

Cuando Maléfica comienza a enunciar su maldición, la vemos con los ojos desorbitados y con la mirada puesta en su bola de cristal. Mientras tanto, realiza movimientos circulares acariciando el extremo de su cetro. La bola de cristal, que

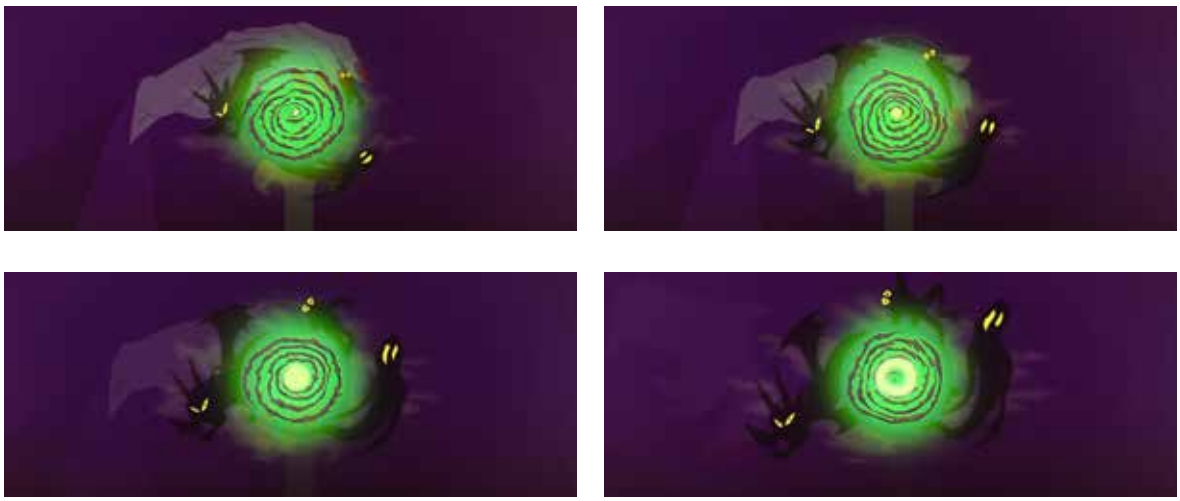
[37] Se percibe ahora más claramente este cetro como una unión entre un bastón y una bola de cristal. En *The Truth Behind Sabrina, Maleficent, Glinda, and More of Your Favorite Fictional Witches* (Hafdahl y Florence, 2022) se explica que las bolas de cristal fueron utilizadas para la adivinación o la predicción del futuro. Estas esferas proporcionaban orientación o guía, permitiendo *ver lugares distantes* o *predecir eventos futuros*. Como señala Skyhorse la adivinación también podía involucrar el uso de otros elementos con superficies reflectantes como el agua, espejos u otros como el humo o el movimiento de animales.

hasta este momento había brillado con tonos dorados, comienza a transformarse: sus límites se diluyen y su interior adopta un inquietante color verde (F120). Conforme avanza el hechizo, un travelling progresivo reduce la escala del plano, hasta que los ojos de Maléfica desaparecen del encuadre, centrando toda la atención en la figuración visual de la maldición.



F117-F120

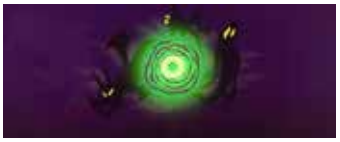
El conjunto de material de color negro[38] que gira en el sentido de las agujas del reloj dentro del halo de luz verde forma una espiral (F120).



F121-F124

[38] Podemos pensar que este material negro puede estar ligado simbólicamente al *hilo de la vida*. Si las parcas son diosas asociadas al destino, le corresponde a la tercera cortar el hilo: es decir, decidir la forma en la que muere cada uno. Esa es, sin lugar a dudas, Maléfica.

Desde la parte posterior del halo verde comienzan a emerger figuras diversas: dragones, ranas, fantasmas, esqueletos y otras criaturas infernales, cuyos ojos son del mismo color que los de Maléfica (F121-F124). En el centro, aparece un círculo brillante de color amarillo (F122-F123). Cuando Maléfica pronuncia la palabra *finger*[39] ese círculo se transforma en una circunferencia (F124), como si fuera un anillo para el dedo que se pinchará Aurora. Esta transformación del círculo amarillo en anillo ocurre dos veces consecutivas a lo largo de la figuración de la maldición.

1ª			
2ª			
	Círculo	Circunferencia	

F125-F130

Podemos vincular este par de anillos con el matrimonio anunciado ese mismo día, pues, como hemos señalado, se proclama el compromiso entre Aurora y Phillip. La presencia del anillo[40] de Maléfica en la mano que utiliza para formular su maldición refuerza esta asociación. Al considerar la aparición de ambos anillos en el contexto de la maldición, se hace evidente la conexión simbólica entre ambos eventos: el matrimonio de Aurora y Phillip queda contaminado por la maldición de Maléfica.

En cualquier caso, debido a su forma, los anillos quedan asociados con la rueca, que aparece justo en el centro del último anillo representado (F131). La rueca,

[39] Dedo.

[40] El anillo de Maléfica, situado en su dedo índice y adornado con una piedra negra en su parte superior, se distancia claramente de cualquier asociación con el matrimonio. El color oscuro y la forma ovalada de la piedra refuerzan el carácter siniestro de Maléfica, subrayando su aparente completud —su posición fálica— y su *unión* con la oscuridad y la maldad.

a su vez, también está compuesta por un anillo o rueda que gira que desencadena la maldición. Así, la figura del círculo o circunferencia se presenta como una figuración plástica de la maldición.




F131-F132

Particular interés nos suscita la transición entre la imagen de la rueca (F135) y la representación que hace Maléfica de la princesa muerta. De la misma forma que Maléfica apareció precedida de un relámpago (F133)—, éste (F135) se emplea de nuevo como enlace entre la rueca y Aurora (F136F137).



F133. Fotograma correspondiente a la aparición de Maléfica



F134. Fotograma correspondiente a la mostración de la princesa muerta

Cuando las dos primeras hadas concedieron sus dones, se mostró la representación de una princesa espectral en su versión adolescente. Lo mismo ocurre con la maldición de Maléfica: al final de la escena, encontramos la figuración de la princesa tal y como se presentará posteriormente (F137).






F135-F137

Esta representación no es una mera aproximación de cómo será la princesa como en el caso de las figuraciones de las dos primeras hadas, sino una representación exacta de Aurora a sus dieciséis años.



Flora



Fauna



Maléfica



Primavera



Encuentro con el príncipe
(1º despertar sexual)



Vuelta al castillo
(familia y muerte)



Latencia



Consumación
(2º despertar sexual)

F138-F145

La representación de Aurora a lo largo de los cuatro dones es la siguiente: en el don de Flora, Aurora está de pie, flotando en un bosque sin suelo (F138); en el don de Fauna la princesa aparece sentada, esperando en la ventana de una torre suspendida en el cielo (F139); en caso de Maléfica Aurora comparece tumbada, muerta sobre un féretro (F140); y en el don de Merryweather, la princesa estará también tumbada, pero esta vez dormida y flotando sobre el cielo (F141).

Estas escenas podrían corresponderse a los sueños de Aurora. Es una hipótesis válida que se completa si, de manera conjunta, precisamos que todas ellas anticipan alguno de los acontecimientos que vive Aurora a lo largo del film. Cada cual posee cierta relación con el don otorgado en cada caso, pues prefigura el trayecto que habrá de seguir la princesa en su camino a la madurez.

Una vez Maléfica concluye su maldición: «*on the spindle of a spinning wheel, and die!*[41]», mediante un corte de plano, se pasa de la imagen de la princesa sobre el féretro[42] (F146) a otra en la que la reina, visiblemente disgustada, se acerca a la cuna con los brazos en alto (F147).







F146-F148

[41] Traducción propia: Con el huso de una rueca, ¡y morirá!

[42] Mediante la sucesión de ambos planos se establece cierta relación de semejanza entre el féretro y la cuna que más tarde se completará con la cama.

Parece que la reina fuera a coger la corona que se encuentra en la parte superior de la cuna, simbolizando así su intento desesperado por salvar a la heredera del trono. Una vez coge a su hija en brazos, la reina dirige su asustada mirada hacia Maléfica (2)[43]; su contraplano es un primerísimo primer plano de la risa malévola de Maléfica (1) que, a su vez, devuelve un contraplano del Rey Stephan (3). Éste la apunta a su vez con su dedo índice y la manda apresar: «*seize that creature*». Las posiciones entre estos tres lugares forman un triángulo, en cuya base se encuentran la reina (con Aurora) y Maléfica, y en el vértice superior Stefan:



(3)



(2)



(1)

F149-F151

Esta representación visual viene a ejemplificar una configuración un tanto desviada del triángulo edípico, en el cual, canónicamente, encontramos a la madre, al niño y al padre adquiriendo una configuración similar a la siguiente:

(1) PADRE
(Rey Stefan)

(2) NIÑO
(Aurora)

(3) MADRE
(Reina)

F152

[43] Esta numeración no se corresponde al orden de aparición en los planos, sino a la posición en la que aparecen cada uno de los miembros de la tríada edípica que parece representar la escena.

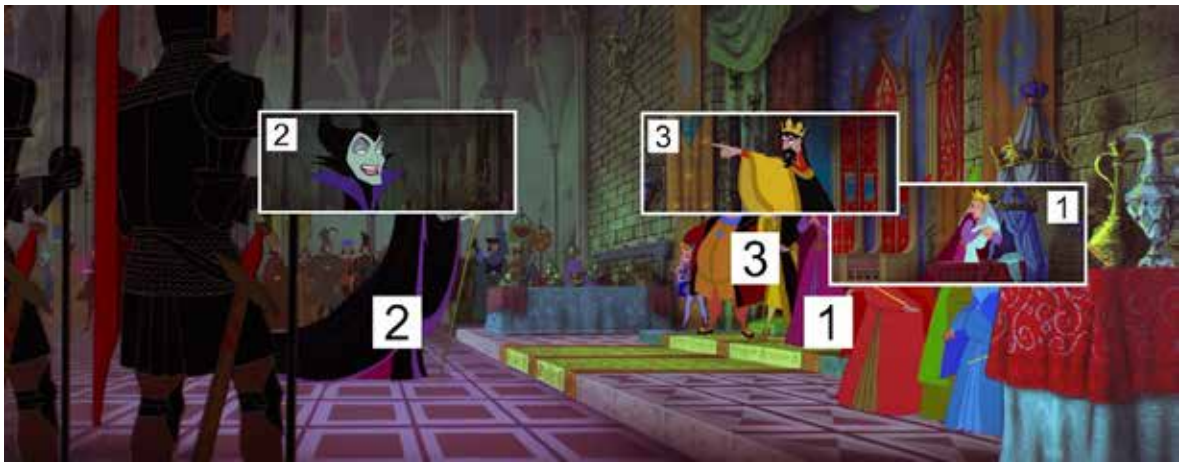
La sucesión de planos, parece sugerir una configuración un tanto desviada:

(3) PADRE
(Rey Stefan)

(2) NIÑO ↔ **(1) MADRE**
(Aurora-Reina) (Maléfica)

F153. Triángulo edípico propuesto en la escena.

Sin embargo, si colocamos los correspondientes fotogramas mencionados sobre uno en el que se mostró la puesta en escena de la secuencia, podemos comprobar que en la base del triángulo realmente se encuentran Stefan y la reina (con Aurora), y en el vértice Maléfica.



F154. Composición de la escena incluyendo otros fotogramas con los distintos personajes.

La articulación de la escena parece, por tanto, desequilibrada, pues donde deberíamos encontrar al tercero, en este caso al Rey Stefan, encontramos a Maléfica. Y donde debía encontrarse la madre, hallamos sin embargo al Rey Stefan. La configuración de la escena, por tanto, dibuja la siguiente configuración:

(1) ~~PADRE~~
(Maléfica)

(2) NIÑO ↔ **(3) ~~MADRE~~**
(Aurora-Reina) (Rey Stefan)

F155. Triángulo edípico propuesto en la escena.

Una vez la película concluya y Maléfica caiga, la configuración recuperará su aspecto canónico (F152).

2.7. Merryweather: la princesa despertará

A pesar de la maldición, todavía queda un atisbo de esperanza para la princesa: Merryweather aún no ha ofrecido su don, lo que le permitirá revocar —al menos en parte— la maldición de Maléfica.

Merryweather:
Sweet princess, if through
this wicked witch's trick
a spindle should your finger prick,
a ray of hope there
still may be in this,
the gift I give to thee[44].

Cuando las dos primeras hadas dieron sus dones, los encuadres fueron prácticamente iguales, siguiendo un patrón casi idéntico en cuanto a composición y forma:




F156-F157

[44] Traducción propia: Merryweather: Dulce princesa, si debido al truco de esta malvada bruja un huso te pinchara el dedo, un rayo de esperanza todavía habría: el regalo que te doy.

Sin embargo, con Merryweather sucede de distinta forma. Mientras que las dos primeras hadas tenían como fondo la pared y unas velas, el de Merryweather presenta una mesa con regalos procedentes de los asistentes a la ceremonia de bienvenida. El haz de luz de la varita de Merryweather se superpone sobre ellos, lo que pone en conexión ambas cosas: el don y los regalos.

Los regalos colocados sobre la mesa[45] parecen constituir una ofrenda entregada a la princesa como señal de reconocimiento y homenaje.

Anotamos aquí la presencia privilegiada del par de mesas en la escena. La que se sitúa del lado de la cuna de Aurora, a la derecha del cuadro, sólo aparecerá una vez Maléfica comparezca, pues antes simplemente no está (F160, F161).

Existen dos mesas después de la llegada de Maléfica:



00:07:56.



00:11:04 (Detalle)

y una sola mesa antes de la llegada de Maléfica:



00:04:10.



00:05:28 (Detalle).

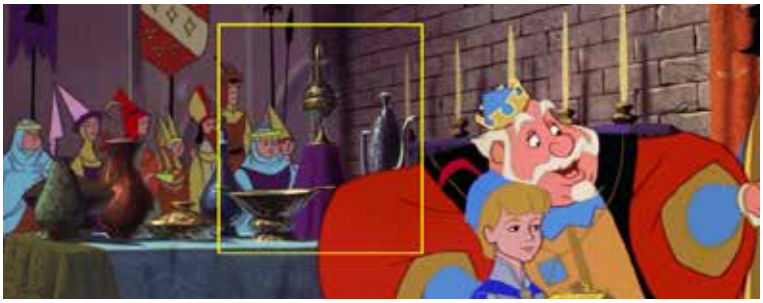
F158-F161

Antes de la llegada de Maléfica, la primera mesa está vestida por un mantel

[45] Desde un punto de vista psicoanalítico, las mesas guardan una relación simbólica con las camas, pues ambas comparten su estructura más fundamental: cuatro patas y una tabla. Además, como expone Freud (1901), en su teoría sobre los sueños se relacionan a tal punto que una puede sustituir a la otra en los contenidos inconscientes: «Puesto que "mesa y cama" constituyen el matrimonio, a menudo en el sueño la primera sustituye a la segunda y, hasta donde es posible, el complejo de representaciones sexuales es traspuesto al complejo de la comida» (361).

azul de base y dos faldones a los lados: uno verde y uno rojo (F41). Después, ambos serán rojos (F160). Los regalos sobre las mesas dan cuenta de la condición femenina de la recién nacida, pues no hay espadas, armaduras u otros objetos típicamente masculinos, sino ánforas, cálices, cántaros, vasijas y cofres que actúan como metáforas de la mujer.

Entre todos estos objetos destaca uno colocado sobre una peana que aparece recubierta por un manto morado (F162) muy similar al del atuendo de Maléfica. Se trata de un copón o ciborio, cuya apariencia aparece resaltada sobre el resto de objetos. Cuando mediante un fundido el don de Merryweather se superpone a los regalos de la mesa (F163), éste será el último en desaparecer (F164).



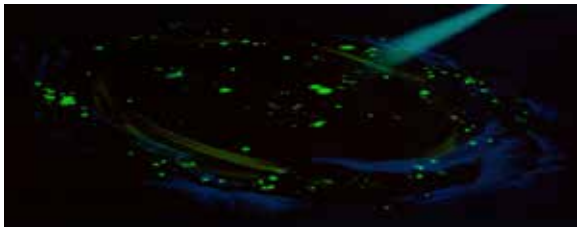
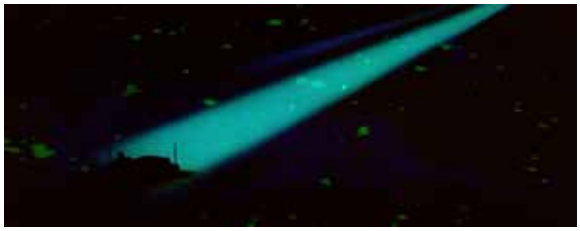




F162-F164

Como había sucedido en la entrega de los dos primeros dones, la galaxia generada por Merryweather gira sobre sí misma —justo al contrario que la espiral de Maléfica, que lo hace en el sentido de las agujas del reloj— (F165). De la parte superior derecha de la imagen surge un haz de luz[46] azul verdoso que revela la silueta de la princesa sobre un féretro (F166).

[46] Merryweather emplea el nombre de *ray of hope* (un rayo de esperanza) para describirlo.

F165-F166

A diferencia de las escenas de sus compañeras, la de Merryweather muestra a Aurora muerta . Aunque espectral, en las escenas de Flora y Fauna, la princesa todavía aparecía viva. El féretro que aparece en la figuración de Merryweather (F168) parece aclararlo, pues es además coincidente con el que Maléfica retrató a Aurora (F167):




F167-F168

Inmediatamente después de que desaparezca el foco de luz, se revela el verdor de la maldición de Maléfica (F169), pues como la misma Merryweather dice, Aurora conservará la *profecía*.




F169-F170

Merryweather*:*
Not in death, but just in sleep.
The fateful prophecy you'll keep[47].

[47] Traducción propia: Merryweather: No muerta, sino dormida. La fatídica profecía conservarás..

El cuerpo inerte de la princesa se va acercando poco a poco al centro del cuadro (F170). La comparación de Aurora con una flor, que ya era evidente, se hace aún más obvia por la forma de su vestido.



F171. Flor Trompeta de Ángel o Trompeta del Diablo. Fuente: Propia.



F172. Detalle de fotograma de *Sleeping Beauty* (1958)

Merryweather:
And from this slumber
you shall wake,
when true love's kiss
the spell shall break[48].

La voz de Merryweather anuncia cómo la princesa despertará del sueño: con un beso de amor verdadero que rompa el maleficio. En el momento en que Merryweather pronuncia la palabra «*kiss*», el cuerpo de Aurora se funde rápidamente con el fondo, apareciendo en su lugar una explosión de luz. Las tímidas centellas que se venían manifestando en su pelo y su falda ocupan ahora el lugar del cuerpo de Aurora (F173).



F173

Estas partículas de color verde y azul vienen a representar la rotura de la

[48] Traducción propia: Merryweather: Y de este sueño despertarás, cuando el beso del amor verdadero rompa el hechizo.

maldición, pero también el júbilo y la intensidad del futuro deseo de Aurora de ser despertada por el beso de amor verdadero. Donde antes estaba el cuerpo de Aurora, emerge un nuevo haz de luz: no de un lateral como anteriormente, sino de la parte central (F174, F175).




F174-F175

Con un movimiento descendente de la cámara, pues toda la escena pareciera haber tenido lugar en un cielo figurado, se vuelve a mostrar el castillo.

Flora	*Fauna*	*Maléfica*	*Merryweather*
Little princess, *my gift shall be* *the gift of beauty.* *♪ One gift* ***♪ Beauty rare*** *♪ Gold of sunshine* *in her hair* *♪ Lips that shame* *the red, red rose* *♪ She'll walk with* *springtime* *wherever she goes ♪*	*Tiny princess,* *my gift shall be the gift* *of song.* *♪One gift* ***♪The gift of song.*** *♪Melody her whole life* *long* *♪The nightingale's her* *troubadour* *♪Bringing his sweet* *serenade* *to her door ♪*	*The princess shall* *indeed* *grow in* ***grace and*** ***beauty,*** ***beloved by all who*** ***know her.*** *But,* *Before the sun sets* *on her 16th birthday,* *she shall* ***prick her*** ***finger*** *on the spindle of a* *spinning wheel,* *and* ***die!***	*Sweet princess,* *if through* *this wicked witch's trick* *a spindle should* *your finger prick,* *a ray of hope there* *still may be in this,* *the gift I give to thee.* ***Not in death, but just*** ***in sleep.*** *The fateful prophecy* *you'll keep.* *And from this slumber* *you shall wake,* ***when true love's kiss*** ***the spell shall break.*** *♪ For true love ♪* *♪ Conquers all ♪*

En el plano sonoro, este fragmento se ha desarrollado de forma distinta a los dos primeros dones. Mientras que en los anteriores los dones fueron descritos mediante una canción del coro, no sucede así con el de Merryweather, ya que es ella misma la que construye las condiciones de su encantamiento:

¿En qué consiste entonces el don de Merryweather? Éste puede ser

descompuesto en dos partes. La primera parte del don, tiene que ver con la conversión de la muerte en un sueño:

Not in death, but just in sleep.

La segunda, con la formulación de una solución para Aurora: recibir un beso de amor verdadero:

when true love's kiss
the spell shall break.

La mudanza de la muerte en sueño tiene que ver con el renacer de Aurora como mujer: bastará con un periodo de latencia (el sueño) para poder adquirir la madurez sexual.

Sin embargo, en la segunda parte del don, se interpela a su contraparte masculina: el príncipe. Podemos decir, en este sentido, que el don de Merryweather nombra dos tareas —o, lo que es lo mismo, dos relatos— para cada uno de los protagonistas: para ella, dormir, para él, despertarla.

Anexo de imágenes







F176-F182. *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (F. W. Murnau, 1922)

Referencias

Fra Angelico (1426). *La Anunciación* [Pintura]. Museo Nacional del Prado, Madrid, España.

Freud, S. (1992 [1901]). El trabajo del sueño (continuación). En *Obras completas. La interpretación de los sueños (II) y Sobre el sueño (1900-1901)* (Vol. V). Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Freud, S. (1992 [1939]). Moisés y la religión monoteísta. En Obras completas. Moisés y la religión monoteísta, Esquema del psicoanálisis, y otras obras (1937-1939) (Vol. XXIII). Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Freud, S. (1992 [1916]). 10ª conferencia: El simbolismo en el sueño. En *Obras completas. Conferencias de introducción al psicoanálisis (Partes I y II) (1915-1916)* (Vol. XV). Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Freud, S. (1992 [1918]). De la historia de una neurosis infantil (1918 [1914]). En *Obras completas. De la historia de una neurosis infantil («El Hombre de los Lobos») y otras obras (1917-1919)* (Vol. XVII). Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Hafdahl, M., y Florence, K. (2022). *The truth behind Sabrina, Maleficent, Glinda, and more of your favorite fictional witches.* Skyhorse Publishing.

Murnau, F. W. (1922). *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* [Película]. Prana Film.

NASA. (s. f.). *Representación artística de la Vía Láctea* [Fotografía]. Recuperado de https://www.nasa.gov

Reynolds, P. L. (1994). *Marriage in the Western church: The Christianization of marriage during the patristic and early medieval periods*. Brill. (Vigiliae Christianae: Supplements; Vol. 24).

Real Academia Española. (2024a). *Predecir*. En *Diccionario de la lengua española* (23.ª ed.). Recuperado de https://dle.rae.es/predecir

Real Academia Española. (2024b). *Bendecir*. En *Diccionario de la lengua española* (23.ª ed.). Recuperado de https://dle.rae.es/bendecir&

Real Academia Española. (2024c). *Maldición*. En *Diccionario de la lengua española* (23.ª ed.). Recuperado de https://dle.rae.es/maldición

Salomon, N. (2014). *Once upon a dream: From Perrault's Sleeping Beauty to Disney's Maleficent.* Disney Editions.

Van Eyck, J. (c. 1434–1436). *La Anunciación* [Pintura]. Andrew W. Mellon Collection, Washington, D.C.

Walt Disney Company (2008). *Sleeping Beauty* [Película en Blu-ray, Edición Platino del 50 aniversario]. Walt Disney Home Entertainment.

Walt Disney Company. (s.f.). *Disney Sleeping Beauty anniversary*. https://thewaltdisneycompany.com/disney-sleeping-beauty-anniversary/

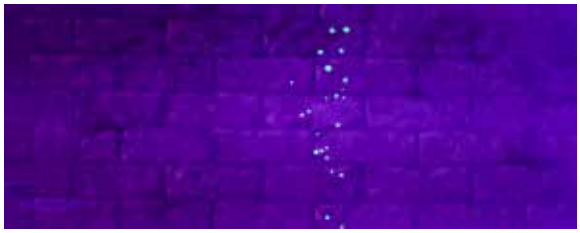
Wiene, R. (1920). *Das Cabinet des Dr. Caligari* [Película]. Decla-Bioscop.

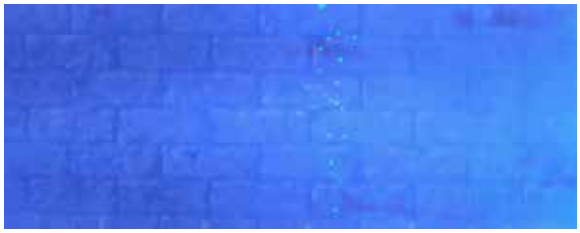
Wiene, R. (1923). *Raskolnikow* [Película]. Rimax Film.

3. DOS CARAS DE LA MATERNIDAD: MALÉFICA Y LAS HADAS BUENAS

3.1. En el fondo: Maléfica

Mientras que los dos primeros dones recayeron sobre la cuna de Aurora (F1-F4), el de Merryweather cubre a todo el conjunto real, incluyendo a los reyes Stephan y Hubert, la reina, Aurora y el pequeño Phillip (F5-F6).









Don de Flora

Don de Fauna

F1-F4

Además, las pequeñas estrellas que figuran el don de Merryweather están acompañadas por un rayo de luz descendente de grandes dimensiones (F5, F6).





F5-F6

En el plano sonoro, la transición entre la escena del don de Merryweather y la que devuelve la acción al castillo se produce mediante el encabalgamiento de la música; mientras que, en el plano visual, a través de un movimiento descendente y un encadenado que conecta el cielo verde grisáceo (F7) con el salón del trono (F8).




F7-F8

El foco de luz tiene un papel clave, pues con su movimiento descendente y el aumento progresivo de su intensidad y diámetro justifica el restablecimiento de la iluminación en la escena. Si congelamos los fotogramas finales de esta transición, se puede distinguir (F9), en el fondo del foco de luz, la silueta de una mujer de grandes dimensiones, ataviada con una falda, detrás del conjunto real (F9).



F9



F10. Boceto a lápiz de la silueta y el conjunto real. Elaboración propia.

Aunque el espectador no lo perciba conscientemente, si se procede al congelado de los fotogramas, podemos comprobar que, cuando el encadenado finaliza, se revela que esta figura es el producto de un efecto de *pareidolia*[1]; se descubren así los objetos que integraban la silueta: un conjunto de telas, escudos y otros adornos (F11).

Sin embargo, al revisar una escena previa (F12), donde se observaba el conjunto decorativo detrás de los tronos, notamos que es otro bien distinto al que encontramos en esta ocasión (F11).



F11

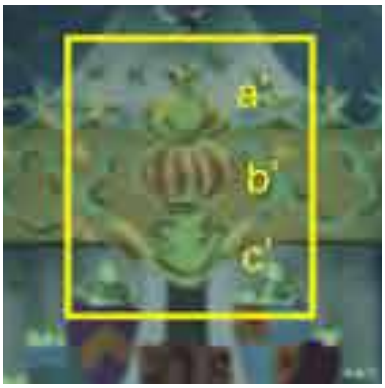
[1] La sensación de encontrar figuras humanas en los objetos.



F12

Este cambio subraya la intención deliberada de hacer que en el fondo aparezca esta figura. ¿A quién puede corresponder dicha figuración? Todo apunta a que se trata de una representación de Maléfica, insinuando así su amenazante presencia, incluso después de haber abandonado la escena.





F13-F14 (Detalles)

Podemos constatar que se trata de su huella mediante el deletreo de los elementos que justifican la presencia de la silueta. Si en escenas anteriores veíamos escudos y adornos dorados (F13), en esta aparecen otros elementos organizados de manera similar (F14).

Así, donde en escenas previas había un banderín dorado (F13.c), ahora aparece algo que se asemeja a la cabeza de un reptil (F14.c'). Precisamente en la escena que sigue, encontraremos una figura que recuerda a este rostro reptiliano: un mascarón de proa[2] con forma de cabeza de dragón, perteneciente a la maqueta

[2] Un mascarón de proa es una figura decorativa situada en la parte frontal de un barco, la proa. Esta figura, típicamente esculpida en madera, tiene forma de ser mitológico, animal, humano o, incluso dios, y servía no sólo como ornamentación sino también como elemento apotropaico.

de un barco[3] (F15) que, probablemente, fue regalado a Aurora con motivo de su nacimiento. Esta figura aparece junto al cofre[4] en el que las hadas decidirán el futuro de Aurora.



F15-F16 (Detalles)

[3] Pensamos que se trata de una naveta. En su tesis doctoral, María Victoria Álvarez Fernaud (2015) define a la naveta como un tipo de recipiente empleado en la liturgia para almacenar el incienso que se quema en el incensario, usualmente con la forma de una pequeña barca. Estos objetos fueron muy populares en la época medieval, convirtiéndose en piezas deseadas con diseños elaborados y creativos. Para nuestro análisis, tendrá especial interés su comentario sobre uno de sus usos: «la nave de orfebrería no sólo había sido un objeto litúrgico sino también una pieza importante en tesoros de reyes y príncipes que incluso presidía sus mesas en ceremonias importantes y se entregaba en intercambios de regalos» (Álvarez Fernaud, 2015: 1-2). Podemos precisar que esta en concreto sería una naveta de banquete, destinada a señalar a aquellas personas más relevantes en la mesa.

[4] En la Figura 17 vemos un dibujo correspondiente a la escena mencionada. En él vemos de forma clara la maqueta del barco. En la Figura 18 se presenta uno de los bocetos de Earle de la escena, en el que no aparece el barco junto a la arqueta. Debió ser añadida entonces con posterioridad, con el fin de incluir una referencia explícita a la presencia latente de Maléfica.



F17 (Detalle). Las hadas se esconden en un relicario. Fuente: Disney (1961).

Cuando la figura de la mujer (F10) se desvanece con el fin del encadenado, en la parte superior donde se encontraba la cabeza, aparece en su lugar algo que parece la cabeza de un dragón (F14.c'). Esta conexión visual vincula directamente a esta figuración con Maléfica, subrayando la amenaza latente que se cierne no sólo sobre Aurora, sino sobre todos los presentes. Es la continuidad del reino lo que está en juego; la presencia de Maléfica y sus efectos permanecerán en el fondo, acechando, hasta que finalmente se cumpla la maldición.

3.2. La quema de ruecas

Este primer segmento narrativo está próximo a finalizar: sólo resta anunciar la prohibición o mandato. El Rey Stefan decreta que todas las ruecas sean quemadas para evitar que alguna pueda herir a Aurora:

Narrador:
But King Stefan,
still fearful of his daughter's life,
did then and there decree
that every spinning wheel in the kingdom

should on that very day be burned.
So it was done[5].

Mediante un encadenado se pasa de la imagen del salón del trono (F19) a la de la quema de ruecas (F20), de manera que, por unos instantes, las ruecas se superponen en el espacio vacío que dejó la partida de Maléfica. Esta decisión plástica subraya la proximidad de la montaña de ruecas al castillo: aunque sabemos que están en el patio, el encadenado sugiere que se encuentran en el centro de la misma estancia, reforzando su conexión con el conflicto central.




F19-F20

Una antorcha es lanzada sobre esta pila de ruecas (F21), iniciando la pira ante la mirada atenta de cientos de personas que, en la oscuridad de la noche, observan el fuego que arde en el patio[6] del castillo.




F21-F22

La elección de la antorcha, un elemento de carácter fálico, para encender el fuego subraya el origen del mandato, que, como señala el narrador, proviene del rey

[5] Traducción propia: Pero el rey Stefan, aún temeroso por la vida de su hija, decretó allí mismo que cada rueca del reino debía ser quemada ese mismo día. Y así se hizo.

[6] Hemos de mencionar también que uno de los elementos comunes entre estos actos sacrificiales es que, en los cuentos, todos ellos se localizan en el mismo lugar: en el patio del castillo. Se trata entonces de un acto público al que se convoca a los presentes a gozar del acto de sacrificio. No se trata de una afrenta personal de la antagonista, sino que funciona como parte de un rito siniestro convocado por ella.

Stephan. La quema de ruecas tiene como objetivo evitar que Aurora se pinche con alguna de ellas; sin embargo, debemos considerar la posibilidad que esta cremación pueda tener, también, cierto sentido ritual.

Al revisar las distintas versiones de los cuentos de la Bella durmiente que preceden a la película (Tabla 1) y que sirvieron a sus creadores como material previo[7], comprobamos cómo el fuego cumple una función sacrificial, convocada por la antagonista y dirigida hacia la protagonista. Sólo en la versión más reciente, la de los hermanos Grimm, la orden de hacer la pira se desvincula de la reina malvada y se atribuye al rey, cambiando así su propósito: ya no se dirige hacia ninguna mujer, sino que recae sobre su equivalente simbólico, las ruecas del reino.

Para comprender mejor el sentido sacrificial de la quema de ruecas en *Sleeping Beauty*, examinemos la función de las hogueras en los cuentos de Basile, Perrault y los hermanos Grimm. La cremación de ruecas es introducida por vez primera en la versión de los hermanos Grimm, donde se menciona:

> *El rey, que deseaba preservar a su querida niña de la desgracia, ordenó que fuesen quemados los husos en todo el reino.*

[7] Hans Bacher, productor de diseño de los estudios de Disney y profesor de Film Design en la Nanyang University, cuenta que cuando Eyvind Earle comenzó a dibujar los bocetos previos de *Sleeping Beauty*, Walt Disney le envió a Europa a recolectar distintos libros de los que tomar referencias: «*When Eyvind Earle needed his reference art books, it was easier for him. Walt Disney, on his several-month-long trip to Europe in the mid-thirties, bought whatever he could find about art and especially illustrated children's books. Joe Grant had given him a list of what to look for. So Disney shipped all those 'treasure' books, illustrated by Kay Nielsen, Gustaf Tenggren, Edmond Dulac, Herman Vogel, Ludwig Richter, Arthur Rackham, Warwick Goble, Gustave Doré, and more, to L.A., where they became the reference for future art directors and production designers*» (Bacher, 2020). No cabe duda que éstos debieron servir igualmente a los guionistas, quienes debieron tomar como referencia las versiones más conocidas del cuento para su trabajo. A pesar de que el guion de la película se parezca notablemente más a la versión de los hermanos Grimm, en los créditos se dice que el guion se basa en la versión de Charles Perrault. No cabe duda entonces de que al menos ambas versiones fueron estudiadas y trabajadas para el guion final.

Tabla 1. Equivalencias estructurales de la presencia del fuego en las distintas versiones del cuento y la película

Versión del cuento	*Quién*	*Verbo*	*Qué*	*Cómo*	*Dónde*
Basile	*La reina*	*Quemar*	*La Bella durmiente - la reina*	*Una gran hoguera*	*Dentro del mismo patio del palacio*
Perrault	*La Ogresa (la reina)*	*Arrojar*	*La Bella durmiente - la Ogresa (reina)*	*Una gran cuba*	*Al medio del patio una gran cuba*
Hermanos Grimm	*El rey*	*Quemar*	*Los husos*	-	-
Disney. Sleeping Beauty (1959)	*El rey*	*Quemar*	*Las ruecas*	*Una gran hoguera*	*Dentro del mismo patio del palacio*

Aunque en los cuentos anteriores a esta versión no se queman ruecas, sí encontramos fuegos equivalentes. En *Sol, Luna y Talía* (Basile) el fuego aparece como una «gran hoguera» destinada a quemar a Talía —la Bella durmiente—:

> *Pero la reina no quería oír excusas y, haciendo prender dentro del mismo patio del palacio una gran hoguera, mandó que la arrojasen dentro.*

Finalmente el rey impide la muerte de la joven en la hoguera y manda arrojar en su lugar a la reina malvada. En la siguiente versión a la de Basile, *La belle au bois dormant* (Perrault) no se menciona la hoguera, pero sí un elemento equivalente: una gran cuba a la que la reina–ogresa quiere empujar a la Bella durmiente.

> *La ogresa [...] a primera hora de la mañana siguiente, ordenó con una voz espantosa que hacía temblar a todo el mundo, que pusieran al medio del patio* una gran cuba haciéndola llenar con sapos, víboras, culebras y serpientes*, para echar en ella a la reina y sus niños, al mayordomo, su mujer y su criado.*

Es importante destacar que en las versiones de Basile y Perrault, antes de que la reina malvada intente acabar con la joven usando el fuego —o la cuba—,

siempre exige su sacrificio en forma de banquete. Sin embargo, nunca logra culminar el festín antropofágico debido a la compasión del cocinero. En *Sol, Luna y Talía*, la reina planea ofrecer cocinados a los hijos de Talía a su marido; mientras que en *La Belle au bois dormant*, es la reina misma la que pide comerse a la joven.

El canibalismo ritual fue practicado en determinadas culturas antiguas con distintos propósitos, entre los cuales estaban la adquisición de determinados poderes espirituales o físicos del animal o persona devorada. González Requena (2018a) ofrece una descripción de los holocaustos vinculada al acto de devoración:

> *[...] el objeto sacrificado en el rito opera no ya como un obsequio entregado en busca de benevolencia, sino, de manera más sencilla y primaria, como un alimento destinado a saciar el hambre violenta del dios.*

La idea del fuego como elemento devorador se hace evidente si comparamos la hoguera de la versión de Basile con la cuba de la versión de Perrault. En el fuego, el elemento devorador no aparece de forma explícita, sino que está simbolizado en la consumición del cuerpo por las llamas; en cambio, la cuba lo presenta de manera clara: las alimañas arrojadas en ella devorarán a cualquiera que caiga dentro.

El deseo de la reina de la versión de Perrault de devorar a la protagonista se manifiesta en su petición de preparar un banquete con el cuerpo de la joven. Sin embargo, gracias a la intervención de la figura paterna se impide que esta pulsión devoradora de la reina se satisfaga. Ante esta frustración, la antagonista pide el sacrificio de la bella: ordena que se la arroje a una hoguera o a una cuba llena de alimañas. En ambas versiones —las de Basile y Perrault— se produce esta sustitución: se pasa de la devoración en forma de banquete a una ejecución violenta a través de las llamas devoradoras o de las hambrientas alimañas.

Más tarde, en la versión de los Grimm, la quema de la joven se reemplaza por la quema de objetos: los husos del reino. Este reemplazo viene dado por la estrecha relación entre las ruecas y las mujeres.

Así, podemos comprobar cómo la quema de ruecas en *Sleeping Beauty*, además de tratar de impedir que Aurora se pinche con el huso de una rueca, funciona como un sacrificio que trata de apaciguar las ansias devoradoras de Maléfica. La acción parece tener utilidad, pues la mantiene contenida durante dieciséis años. El reemplazo del sacrificio de la joven por las ruecas está dirigido a evitar el tabú asociado a la devoración materna.

Si la rueca es un símbolo de la mujer, lo que se ofrece en esa hoguera es, en realidad, una representación de las mujeres del reino. Este sacrificio colectivo para evitar la muerte de la sucesora al trono recuerda a otras leyendas y cuentos en los que se sacrifica a doncellas y jóvenes para evitar la muerte del heredero al trono.

El desplazamiento de la joven a las ruecas del reino supone que el sacrificio no sea personal, sino material (este mismo desplazamiento lo encontramos de alguna manera en la sustitución de los sacrificios humanos por los animales). Se intercambia entonces la muerte de Aurora por la quema de los objetos que simbolizan su destino: ser una mujer. En ese sentido, parece evidente que la maldición de Maléfica parece dirigida a que Aurora no pueda completar su trayecto como mujer: que quede paralizada en la adolescencia. Es decir, la maldición de Maléfica implica que Aurora falle en su primer intento de utilizar la rueca, de completar su tarea simbólica como mujer. Por eso el sacrificio de las ruecas del reino parece destinado a evitar que pueda hilar —concebir— como el resto de mujeres: en suma, que pueda alcanzar la madurez sexual.

3.3. Diosas del tiempo atmosférico

Mediante un encadenado, el plano de las ruecas quemándose da paso a un plano general del patio del castillo (F23). Mediante un corte de plano, se revela que el último se corresponde con la mirada de Flora que, desde el salón del trono, contempla la escena (F24). Donde antes estaba la columna de humo y llamas rojas (F23) se sitúa ahora Flora que, debido al color rojo intenso de su vestido, parece ser

relacionada con esa columna de fuego.




F23-F24

Flora, Fauna y Merryweather se encuentran cerca del lugar donde, en la escena previa, se hallaban los reyes durante el bautizo de Aurora. Las tres toman un té mientras deciden qué hacer para ayudar a la niña. Fauna propone hacer *razonar* a Maléfica para que interrumpa la maldición, diciendo «que no todo en ella puede ser malo»:

Flora:
Reason?

Merryweather:
With Maleficent?

Fauna:
Well, she can't be all bad.

Flora:
Oh, yes, she can.

Las otras hadas rechazan inmediatamente esta posibilidad; nada hay que pueda razonarse con Maléfica, puesto que ninguna ley razonable la atraviesa. De esta manera, se empieza a perfilar su inconmensurable poder; ella es una potencia aleatoria, tal y como lo fueron los dioses —o diosas— originarios:

> *Pues hasta el Dios mosaico, los dioses eran potencias, pero potencias arbitrarias que nada o muy poco tenían que ver con la ley. Por más que, es justo reconocerlo, dioses como Zeus o el egipcio Ra hicieran ciertos esfuerzos por volverse razonables* (González Requena, 2018b).

Maléfica no es una *diosa* razonable; la única razón que conoce es la del sacrificio que ella misma ha reclamado. La posibilidad de un conflicto interior en la malvada se cierra en este punto de la película, logrando que el espectador conozca

desde el principio con precisión las fuerzas en oposición. Se trata, en definitiva, de que pueda diferenciar cuáles son los personajes definidos por la verdad y la ética y cuáles por la aleatoriedad y la maldad.

Merryweather, el hada con una personalidad más combativa, dice que le gustaría convertir a Maléfica en un sapo viejo y gordo: «*I'd like to turn her into a fat, old hop toad*». El hecho de querer convertir a Maléfica en sapo apunta en dos direcciones. La primera, a la relación del sapo con la brujería o demoníaco[8] (Hoyos Sancho, 1952), pero también a su relación con la fertilidad (Venturoli, 2005: 75).

El sapo es uno de los seres vivos relacionados desde la antigüedad con la magia y hechicería; no hay bruja que, en cuentos y películas, no utilice uno para sus encantos y maldiciones[9]. Pero si las brujas y hechiceras están ligadas al sapo no lo están únicamente por su desagradable aspecto, sino porque históricamente éstos se utilizaron para la formulación de compuestos para prevenir el embarazo, interrumpirlo o favorecerlo.

Por otro lado, en las versiones de los cuentos de La Bella durmiente[10], es una rana —que podemos considerar un equivalente del sapo— la que anuncia a la reina que está embarazada[11]. Estos elementos no se contraponen, ya que las brujas y hechiceras fueron tradicionalmente figuras relacionadas con la salud: tanto para

[8] El sapo es uno de los seres vivos que produce mayor aversión o repugnancia. Está asociado al diablo: «el sapo, como todo lo feo, es creación del diablo, al haber creado el Señor todo lo bello del mundo, y por eso el sapo tiene una gran preponderancia en la hechicería».

[9] Los sapos, en la medicina tradicional, han sido utilizados como remedios para todo tipo de enfermedades. Los sortilegios empleados incluyen acciones tales como poner un sapo debajo de la cama, dejarlo suelto por la habitación de un enfermo, colocar sapos secos a modo de collar en un enfermo (Vallejo y González, 2015). En el mismo artículo los autores señalan que los polvos de sapos o ranas han sido utilizados en la antigüedad como remedio para las hemorragias.

[10] Nos referimos a los cuentos de Basile, Perrault y los hermanos Grimm.

[11] Reseñan en su artículo Vallejo y González (2015) uno de los remedios para favorecer la fertilidad: «Si una mujer ingería un poco de orina de este animal en ayunas se evitaba posibles problemas de esterilidad» (Flores Arroyuelo, 2005: 252). Al mismo tiempo, ranas y sapos han sido utilizados en los primeros años del siglo XX como método predictivo del embarazo. El *test de la rana* es una de estas técnicas, consistente en inyectar la orina de una mujer bajo la piel de una rana o sapo hembra. La prueba se considera positiva si la rana desova en 24 horas.

otorgarla, como para quitarla. Sus ungüentos y brebajes podían potenciar la fertilidad de una mujer, pero también, aniquilar la vida.

De convertir a Maléfica en un sapo, las hadas pasan a sugerir transformar a Aurora en una flor:

Flora:
I'll turn her into a flower
Merryweather:
Maleficent?

Flora:
No, no, dear, the princess.

Fauna:
Oh, she'd make a lovely flower.

Flora:
Don't you see? A flower
can't prick its finger.

Merryweather:
It hasn't any.

Fauna:
That's right.

Flora:
She'll be perfectly safe[12].

Esta es la primera de las opciones que propone Flora y que, en parte, termina haciéndose realidad a través del seudónimo que le dan a Aurora: *Rose*. Aunque en un principio consideran la idea de convertir a Aurora en una flor como el camino para evitar la maldición, las hadas descartan pronto esa solución; pues si como menciona Merryweather Aurora fuera una flor, Maléfica podría mandar una helada y matarla:

Merryweather:
Until Maleficent sends a frost

[12] Traducción propia: Flora: La convertiré en una flor. Merryweather: ¿A Maléfica? Flora: No, no, querida, a la princesa. Fauna: Oh, sería una flor encantadora. Flora: ¿No lo ves? Una flor no puede pincharse el dedo. Merryweather: No tiene ninguno. Fauna: Es cierto. Flora: Estará perfectamente a salvo.

Flora:
Yes...
Oh, dear

Fauna:
She always ruins
your nicest flowers

Flora:
You're right[13]

De esta manera, todo apunta a que Flora y Maléfica ejercen funciones relacionadas y a la vez opuestas. Fauna le dice a Flora: «*She always ruins your nicest flowers*». Es decir, que, periódicamente, Maléfica manda heladas o tormentas —como la que trajo consigo al bautizo— que estropean las flores de Flora. Parece entonces que la mayor de las hadas es la responsable de la floración, mientras que Maléfica lo es del tiempo atmosférico negativo.

Si buscamos entre las fuentes mitológicas, los atributos de Flora y Maléfica se asemejan muy estrechamente a los de Démeter. Tanto controlar el tiempo atmosférico como la floración son justamente sus cometidos principales como diosa de la agricultura y la fertilidad. Ambas funciones están harto relacionadas, pues la floración depende en gran medida del tiempo atmosférico. Como el hilado, las tareas de germinar, dar frutos o de crecimiento, están fuertemente asociadas a las tareas de reproducción y gestación femeninas. Los ciclos de floración, por ejemplo, son reflejo de los propios de la mujer.

3.4. Renuncia de las hadas

Hemos visto que Flora, Fauna y Flora se introducen en una arqueta para discutir qué hacer para evitar que la maldición de Maléfica se cumpla. Tras descartar la opción de convertir a la niña en una flor, Flora tiene una idea inspirada

[13] Traducción propia: Merryweather: Hasta que Maléfica envíe una helada. Flora: Sí... Oh, querida. Fauna: Ella siempre arruina tus mejores flores. Flora: Tienes razón.

en las palabras de Fauna[14]: se harán pasar por campesinas (F25, F26) que crían a una niña huérfana en las profundidades del bosque.

Flora:
About the three peasant women raising a foundling child
deep in the forest.

Fauna:
Oh, that's very nice of them.

Merryweather:
Who are they?

Flora:
Turn around[15].




F25-F26

La idea de Flora, sin embargo, implica un gran sacrificio para todas ellas, ya que deben perder sus alas y dejar de utilizar su magia. En otras palabras, tienen que desprenderse de aquello que las distingue de los humanos.

Fauna acepta inmediatamente el encargo, ya que tiene un instinto maternal muy desarrollado. Por el contrario, Merryweather tiene muchas dificultades para abandonar su posición:

Merryweather
You mean live like mortals? For 16 years?

Flora
Uh-huh.

[14] Fauna dice: «*Maleficent doesn't know anything about love, or kindness or the joy of helping others. You know, sometimes I don't think she's really very happy*». Maléfica no sabe nada sobre el amor, la bondad o la alegría de ayudar a los demás. ¿Sabes? A veces pienso que ella no es realmente muy feliz.

[15] Traducción: Flora: Sobre las tres campesinas que crían a un niño expósito en lo profundo del bosque. Fauna: Oh, qué amables son. Merryweather: ¿Quiénes son? Flora: Date la vuelta.

Merryweather
Now, now, we don't know how.
We've never done anything without magic.

Flora
And that's why Maleficent will never suspect.

Merryweather
But who'll wash? And cook?

Fauna
I'll take care of the baby![16]




F27-F28

Merryweather se aferra a su varita (F27, F28), pues no está dispuesta a perderla. Trata de resistirse y, en su huida, Flora aprovecha para quitarle las alas con un golpe de varita (F28). Aunque Fauna también queda impactada por su pérdida (F32), se consuela con la posibilidad de ejercer de madre adoptiva, expresando su preferencia por las tareas relacionadas con el cuidado directo de la niña: «*I'll take care of the baby!*» (F32).




[16] Traducción propia: Merryweather: ¿Vivir como mortales? ¿Durante 16 años? Flora: Ajá. Merryweather: Pero, pero, no sabemos cómo. Nunca hemos hecho nada sin magia. Flora: Y por eso Maléfica nunca sospechará. Merryweather: ¿Pero quién lavará? ¿Y quién cocinará? Fauna: ¡Yo cuidaré del bebé!




F29-F32

La persecución de Flora (F33) culmina cuando Merryweather, decidida a tomar un papel activo, le arrebata las alas (F34), replicando de forma activa lo que antes había experimentado pasivamente[17]. Aprovechando la distracción, Flora no pierde tiempo y le quita la varita a Merryweather, retomando el control de la situación.




F33-F34

Las actitudes de Fauna y Merryweather son bien distintas; representan de cierta forma, dos maneras de afrontar la maternidad. A lo largo de su obra, Freud conceptualizó varios posicionamientos de la mujer en cuanto a su desarrollo femenino. Nos serviremos del concepto de Freud (1933) de *castración* para tratar de entender la dificultad de Merryweather —o la aceptación en el caso de Fauna—:

> *El descubrimiento de su castración es un punto de viraje en el desarrollo de la niña. De ahí parten tres orientaciones del desarrollo: una lleva a la inhibición sexual o a la neurosis; la siguiente, a la alteración del carácter en el sentido de un complejo de masculinidad, y la tercera, en fin, a la feminidad normal* (117).

[17] Freud (1933: 119) dice lo siguiente con respecto a este intercambio de papeles: «No se nos escapa que la niña había deseado un hijo ya antes, en la fase fálica no perturbada; ese era, sin duda alguna, el sentido de su juego con muñecas. Pero ese juego no era propiamente la expresión de su feminidad; servía a la identificación-madre en el propósito de sustituir la pasividad por actividad. Jugaba a la madre, y la muñeca era ella misma; entonces podía hacer con el hijo todo lo que la madre solía hacer con ella».

Flora es demasiado mayor como para ser madre; su rol se asemeja al de una abuela. En cambio, Fauna y Merryweather están, por su apariencia, más próximas a la maternidad. Aunque Fauna es algo mayor, en ella persiste un fuerte deseo de maternidad, quizás porque ésta ha sido deseada y no realizada. Por otro lado, Merryweather que por edad tendría que estar más cercana a la maternidad, no parece compartir este deseo. Así, cada una de las posiciones de las hadas parecen corresponderse con los descritos por Freud: mientras Fauna parece tener una feminidad normativa, Merryweather tiene un carácter típicamente masculino. Ella es la más agresiva de las tres hadas, y no destaca por su dulzura o feminidad. Lo vemos en varias ocasiones hasta este momento de la película:



What does she want here? (00:07:53)



(Grunts in anger) (00:08:11)



You weren't wanted (00:08:16)



I'd like to turn her into a fat, old hop toad (00:11:27)



Well, that would make me happy. (00:11:42)



Well, what won't she expect? She knows everything. (00:12:48)

F35-F40[18]

[18] Traducción propia: F36: ¿Qué está haciendo aquí? (00:07:53) F37: (Gruñe con enojo) (00:08:11) F38: No eres bienvenida. (00:08:16) F39: Me gustaría convertirla en un sapo gordo y viejo. (00:11:27) F40: Bueno, eso a mí me haría feliz. (00:11:42) F41: Bueno, ¿y qué no esperaría ella? Ella lo sabe todo. (00:12:48)

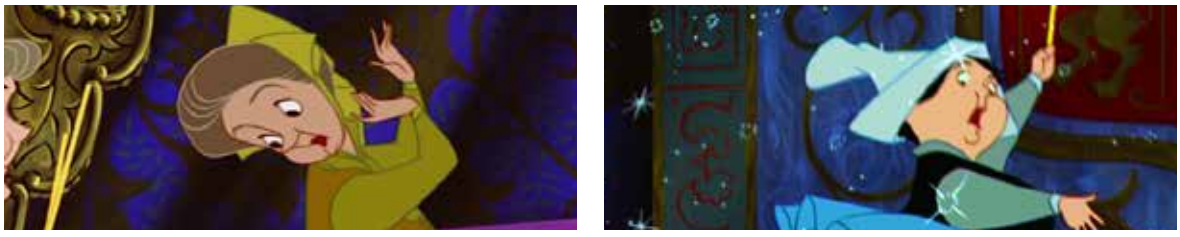
De manera que la distinta caracterización de las hadas dibuja las posiciones femeninas frente a la maternidad. La película ofrece así una constelación de las figuras y deseos asociados a lo femenino. Ello es subrayado por la relación que las hadas mantienen con dos elementos que habremos de considerar fálicos: las varitas y las alas.

La escena prosigue y Flora señala la imposibilidad de emplear magia en la crianza de Aurora. Fauna y Merryweather tienen inicialmente dos actitudes muy distintas ante la renuncia exigida. La primera se resigna y acepta la pérdida de la varita ante la ganancia de la *hija*, mientras que la segunda se resiste a ello.

Las varitas de las hadas aparecen así en la posición de falo imaginario al que deben renunciar para ejercer su función materna. En sustitución de la varita —que podemos entender como metáfora del falo— encontraremos a Aurora asumiendo la posición de hija. Freud (1933) resume la pérdida imaginaria de la mujer en los siguientes términos:

> *[...] la situación femenina sólo se establece cuando el deseo del pene se sustituye por el deseo del hijo, y entonces, siguiendo una antigua equivalencia simbólica, el hijo aparece en lugar del pene [...] la más intensa meta de deseo femenina* (119).

Las hadas no sólo son capaces de renunciar a sus varitas, sino también, cuando llegue el momento, devolverán a la misma Aurora a su padre. Si las varitas ocupaban el valor de falo imaginario, las alas cumplirán uno equivalente. Esta pérdida que sufrirán puede ser considerada como una castración: así parecen reflejarse cuando les son arrebatadas (F41, F42).



F41-F42 (Detalles)

En la película *Maleficent* (2014) las hadas también renuncian a su apariencia física para cuidar a Aurora. Sin embargo, esto no parece afectarles demasiado.



F43-F46. Fotogramas pertenecientes a *Maleficent* (David Strongberg, 2014).

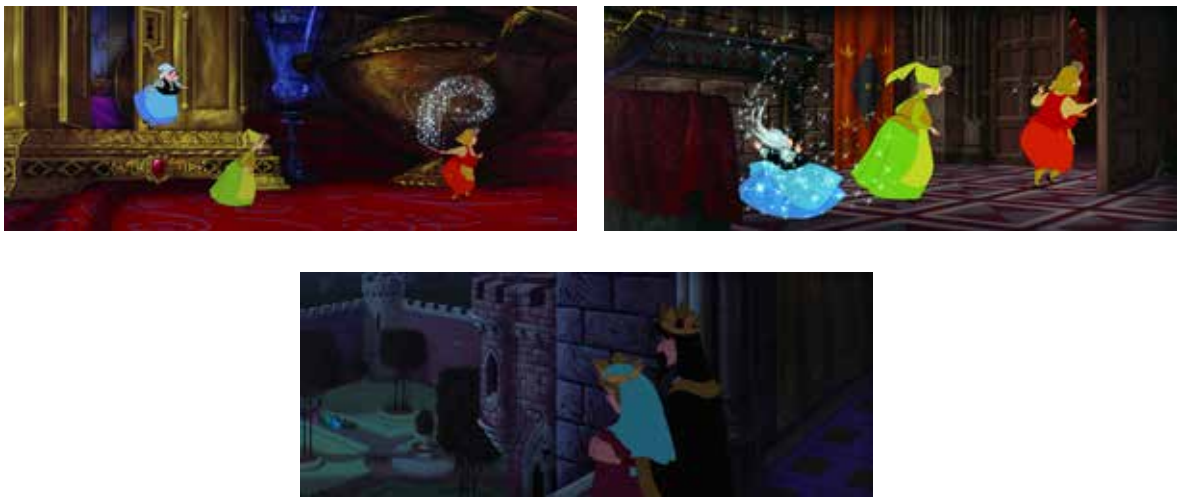
Por el contrario, la amputación que sufre Maléfica será vivida como una castración, un acto de crueldad y de violencia extrema realizado por su ex amante, el rey y padre de Aurora.





F47-F52. Fotogramas pertenecientes a *Maleficent* (David Strongberg, 2014).

La secuencia en que las hadas deciden el futuro de Aurora concluye con un encadenado, en el que se pasa del salón del trono a uno de los balcones del castillo desde el cual los reyes ven la partida de las hadas llevando a su hija Aurora en dirección al bosque.



F53-F55

La voz del narrador aparece por cuarta y penúltima vez para dar cuenta de la tristeza de los reyes ante la pérdida de su hija. Sólo en capítulos posteriores podremos dar cuenta de qué les lleva a dejar en manos de las hadas a su hija, pues todo indica que los peligros que encontrará en el bosque son iguales que los que podría hallar en el castillo. Después de todo, si Aurora es condenada a ser herida por el huso de una rueca a los dieciséis años, ¿no estaría segura en el castillo hasta entonces? Habremos de responder a estas preguntas en el capítulo dedicado a la estancia de Aurora en el bosque.

3.5. Los frutos del bosque

Han pasado dieciséis años y las tres hadas preparan una fiesta el día del cumpleaños de Aurora. Según el narrador, han preparado algo muy especial como sorpresa. El primero de estos regalos es un vestido:



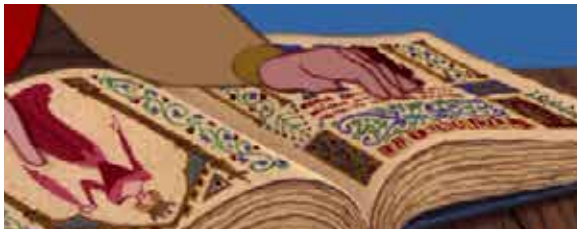

F56-F57

Flora:
Well, how about this one?
This is the one I picked.
Fauna:
Oh, she'll look beautiful in that.
Flora:
Now, I thought a few changes here.
Merryweather:
Uh-huh.

Fauna:
Don't forget a pretty bow[19].

En un libro que muestra el modelo del vestido que Flora hará para Aurora, vemos a la derecha la imagen de una princesa joven —o quizás una reina— con un vestido en tonos rosados. A la izquierda, aparece una página con un título, un texto y cuatro figuras femeninas.

[19] Traducción propia: Flora: Bueno, ¿y qué tal este? Este es el que elegí. Fauna: Oh, estará guapísima con eso. Flora: Pensé en algunos cambios aquí. Merryweather: Ajá. Fauna: No olvides un lazo bonito.

F58-F59 (Detalle)

Flora menciona que el escote del vestido del libro es demasiado descocado para Aurora: «*Yes, and raise the shoulder line*[20]». Mientras lo dice, su dedo recorre la línea de los hombros y se detiene sobre el pañuelo que la joven sujeta en su mano.



F60 (Detalle)

Inmediatamente después de la intervención de Flora acerca del vestido Merryweather pregunta «*Yes, but how are we gonna get her out of the house*[21]?»; a continuación, Aurora aparece bajando por la escalera con un trapo y una escoba en sus manos (F61).




F61-F62

En la imagen del libro consultado por las hadas para hacer el vestido, la princesa aparece sujetando un pañuelo de color rosa. De manera similar, cuando

[20] Traducción propia: Sí, y subir la línea del hombro.
[21] Traducción propia: Sí, pero, ¿cómo la vamos a sacar de la casa?.

Aurora entra en la estancia donde se encuentran las hadas, lleva en su mano un trapo de limpieza de color amarillo claro, lo que además de indicar que está limpiando, puede señalar su disponibilidad como joven casadera[22]. Sin embargo, en la otra mano sostiene una escoba que, además de ser un utensilio de limpieza, es un objeto asociado con brujas y hechiceras. Aunque los dibujantes podrían haber prescindido de la escoba o haber hecho que Aurora llevara una fregona —como la que Merryweather usará más tarde para limpiar—, sin embargo deciden que Aurora sujete una escoba.

Tanto el pañuelo como la escoba subrayan dos aspectos diferentes de Aurora: mientras que el primero muestra su lado más femenino, la segunda refuerza su conexión con las figuras de la bruja o hechicera.

Al ver a Aurora, las hadas se sobresaltan, conscientes de que, en cierto modo, han sido descubiertas. Fingiendo que no sabe lo que pasa, la joven pregunta con picardía qué están haciendo:

Aurora:
Well, *and what are you*
three dears up to?[23]




F63-F64

[22] Especialmente en el pasado, el pañuelo simbolizaba la disponibilidad de la mujer: para la joven casadera, sostener un pañuelo o hacer determinados movimientos con él, estaba relacionado con un interés romántico. La mujer podía dejar caer su pañuelo deliberadamente para que un hombre se lo recogiera, lo cual podía ser considerado como un gesto de invitación o aceptación del cortejo.

[23] Traducción propia: Aurora: Bueno, ¿y en qué andáis vosotras tres, queridas?

Esta primera intervención de Aurora resulta particularmente interesante, ya que establece un vínculo directo con Maléfica, tanto en las palabras elegidas como en la puesta en escena. La estructura de su intervención refleja una construcción similar a la de la primera aparición de Maléfica:

Maléfica:
Well*, quite a glittering*
assemblage, King Stefan[24].

En primer lugar, es relevante señalar que las dos intervenciones comienzan con la misma palabra, «Well[25]*», utilizada con un sentido similar: introducir un comentario irónico*. Además, tanto Maléfica como Aurora aluden a una actividad realizada a sus espaldas por el grupo frente a ellas, de la cual están al tanto. En el caso de Maléfica, su observación recalca que no ha sido invitada, mientras que Aurora utiliza su comentario para dejar claro que sabe que las hadas están ocultándole una sorpresa por su cumpleaños.

En cuanto a la puesta en escena, las similitudes son igualmente notables. Aunque el plano de Maléfica es más abierto (F65), el ángulo del plano es muy similar, mostrando la escena desde un lateral. La silla y el mueble de la casita del leñador enmarcan la imagen tal y como lo hacen los soldados en la otra escena (F66). Además, plásticamente, la escoba que lleva Aurora parece ocupar el lugar del cetro de Maléfica. Esta identificación entre ambas escenas sugiere que la relación entre Aurora y Maléfica es más estrecha de lo que parece.




F65-F66

[24] Traducción propia: Maleficent: Bueno, qué conjunto tan brillante, Rey Stefan.
[25] La palabra *well* se puede traducir como *bueno* o *bien*. En este caso, funciona como interjección que denota sorpresa.

Las hadas titubean sin saber qué decir; finalmente es Merryweather la que resuelve la situación pidiendo a Aurora que vaya al bosque a recoger bayas. Merryweather le quita la escoba a Aurora y, en su lugar, le entrega una cesta para que pueda depositar los frutos que recoja. De esta manera, las hadas empujan —literalmente— a Aurora a ir al bosque (F67).



F67

El sentido simbólico de tal pedido no nos es extraño; si el contenido manifiesto consiste en la distracción de Aurora mientras que ellas preparan sus regalos, el latente apunta hacia un sentido sexual, en el que la visita al bosque de la joven para recoger flores o frutos implica el despertar de la sexualidad. Este sentido está presente en multitud de relatos mitológicos y folklóricos, como por ejemplo el mito del rapto de Perséfone —en el que Hades rapta a Perséfone mientras recoge flores—.

Igualmente, si nos remitimos a la versión del cuento de Basile (1634-1636), este encuentro con la sexualidad aparece muy explícitamente mencionado:

> *Por fin [el rey] llegó a la estancia en la que estaba Talía como encantada, y al verla el rey, creyendo que dormía, la llamó. Pero como no despertaba por mucho que hiciera y gritase, y habiendo quedado encandilado ante sus beldades, la llevo en brazos hasta un lecho y* allí recogió los frutos del amor *[…]*

En el relato, se utiliza la fórmula «recogió los frutos del amor» como metáfora del encuentro sexual entre el rey y la joven. El hecho de que las hadas envíen a Aurora a por frutos subraya su deseo de que ésta deje atrás sus quehaceres con la escoba para, en su lugar, *llenar su cesta de frutos*. La metáfora del hijo como *fruto* —del encuentro sexual— está presente en una de las oraciones más populares

del ámbito católico: «Bendita Tú eres entre todas las mujeres y bendito es el fruto de tu vientre, Jesús». En ésta, el hijo aparece como fruto del vientre; en este sentido poco queda que decir de la cesta: es la figuración de ese vientre de Aurora que, a sus dieciséis años, ya está preparado para concebir un hijo.

3.6. Una fiesta, una tarta y un vestido

Hace dieciséis años, las hadas otorgaron sus dones a Aurora el día de su nacimiento; ahora, le preparan regalos para celebrar su entrada en la madurez sexual. Cuando Aurora abandona la casa, las que ella cree que son sus tías expresan con entusiasmo su emoción por organizar la fiesta:

Merryweather*:*
A real birthday party.

Fauna*:*
With a real birthday cake.

Flora*:*
Yes, and a dress a
princess can be proud of[26]*.*







F68-F70

[26] Traducción propia: Merryweather: Una verdadera fiesta de cumpleaños. Fauna: Con un verdadero pastel de cumpleaños. Flora: Sí, y un vestido del que una princesa pueda estar orgullosa.

Llama la atención el adjetivo escogido para describir la fiesta y la tarta: *real*. Parece como si éstos elementos fueran, por primera vez en la vida de Aurora, realmente verdaderos, con efectos tangibles. No sólo eso, sino que se materializan en forma de objetos reales, hechos a mano y sin magia: un vestido y una tarta que, conjuntamente, participarán de la fiesta de cumpleaños. El vestido, la tarta y la fiesta se presentan como dobles de aquellos dones que Aurora recibió de las hadas en su nacimiento. Si entonces nació como niña, ahora lo hará como mujer. Merryweather y Fauna eligen ese adjetivo para dar cuenta de que, a través del cumpleaños, la verdad por fin será conocida por Aurora. La niñez se deja atrás y se inaugura un tiempo adulto, diferente al infantil.

Tanto el vestido como la tarta forman parte del universo simbólico de las hadas, acompañando a Aurora en su camino hacia la madurez. El vestido confeccionado por Flora permitirá ver las formas de mujer de la joven. Además, no es simplemente un vestido de fiesta, sino que también podría ser considerado un vestido nupcial, ya que será el que Aurora vestirá en el baile con el príncipe Phillip que viene a simbolizar su unión.

Por otro lado, la tarta de cumpleaños pone en escena el rito de soplar las velas, un acto cargado de simbolismo. El rito consiste en pedir un deseo con la esperanza de que se cumpla, siempre y cuando se logren apagar todas las velas de un solo intento. Éste no sólo representa gráficamente el paso del tiempo a través de las velas, sino que también invita a la reflexión sobre el deseo del niño, pues inevitablemente el homenajeado se enfrenta a una pregunta esencial: «¿Qué deseo?».

Tal y como sucede con el vestido, el pastel de cumpleaños también puede ser visto como una tarta nupcial. Una de las características distintivas de las tartas nupciales es que, a diferencia de las tartas de cumpleaños, su estructura tiene varios pisos. Así, el adjetivo *real* utilizado por las hadas para referirse al vestido y a

la tarta, puede referirse a este doble matiz: estos regalos son *reales* (*real*) en tanto que auténticos y verdaderos, pero también, y sobre todo, podrían ser reales en relación a la *boda real* que está por venir. Pues, aunque no llegaremos a verla, estará simbolizada por el baile final.

De forma que cuando Merryweather dice:

*A **real** birthday party*

Su sentido podría apuntar a:

Una fiesta de boda **real** (*A **royal** wedding party*)

Y cuando Fauna dice:

*With a **real** birthday cake*

Se estaría apuntando su sentido de tarta nupcial:

Con una tarta de boda **real** (*With A **royal** wedding cake*)

Lo mismo sucede con el vestido:
*Yes, and a dress a **princess** can be proud of*

En español, las palabras inglesas *real* y *royal* son traducidas en ambos casos por *real*. En inglés, *real* y *royal* tienen significados distintos, aunque comparten una raíz etimológica común (*realis* y *regalis*). La palabra *real* proviene del latín *realis*, que significa «relativo a las cosas» o «auténtico». En el inglés moderno, *real* se utiliza para describir algo que existe de verdad o que es auténtico. Por otro lado, *royal* proviene del latín *regalis*, que significa relativo al rey. En inglés, *royal* se utiliza para describir algo relacionado con la monarquía.

Sin embargo, en español, ambas palabras se traducen por *real*. Esta homonimia parece apuntar a la unión o semejanza existente entre ambas palabras. Esto nos lleva a una interpretación más ajustada a las palabras de las hadas, que

parecen anunciar —espacial y temporalmente— la vuelta de Aurora al castillo con motivo de su futuro casamiento.

Para hacer los regalos, Merryweather sugiere utilizar las varitas mágicas; sin embargo, las otras dos hadas rechazan de inmediato la idea. Usar magia podría poner en peligro a Aurora, informando a Maléfica de su posición. Finalmente, Flora decide que ella se encargará de confeccionar el vestido, mientras que Merryweather preparará la tarta de cumpleaños.

Cada cual comienza con su tarea. Flora comienza a unir varias piezas de tela sobre Merryweather, quien es relegada a hacer de maniquí. Esta absurda situación da lugar a una de las escenas más cómicas de la película. Por un lado, la escasa feminidad de Merryweather hace que su rol como maniquí resulte cómico, mientras que la evidente ineptitud de Flora con la costura intensifica el absurdo de la escena.



F71-F74

Es así como Flora y Merryweather retoman la discusión que habían comenzado cuando consultaron el libro para confeccionar el vestido: Flora insiste en que sea rosa, mientras que Merryweather quiere que sea azul. Esta disputa sobre

el color del vestido persiste a lo largo de la película, desempeñando un papel importante en la trama al que habremos de volver posteriormente.

La torpeza de Fauna es igualmente notable, pues no sólo demuestra su incapacidad para seguir unas reglas básicas de cocina, sino su absoluto desconocimiento del oficio.

Flora continúa con la costura; midiendo la altura desde la barbilla de Merryweather hasta el suelo. Comprueba así lo mucho que ha crecido Aurora (F74). Esta medida despertará la nostalgia de las hadas, que recuerdan con emoción los años pasados con su Briar Rose (F75-F77).



F75-F78

3.7. Suficientemente buenas

En definitiva, lo que se pone en escena en la secuencia son las dificultades de las hadas para desempeñar a la perfección sus funciones como cuidadoras primarias de Aurora, especialmente en aquellas funciones asociadas a la alimentación y el vestido. Al menos, de realizarlas con la destreza esperada, sin ayuda de sus poderes mágicos. Sin embargo, lo que queda claro es su profundo amor hacia la joven y su empeño en que se convierta en una mujer, como lo demuestran sus regalos. A pesar de la tristeza por la inminente separación, las

hadas no tratan de retener a Aurora, sino que con sus nuevos dones la preparan para su nuevo rol. Incluso podríamos decir que, de forma casi literal, la empujan a los brazos del príncipe: ¿acaso no la sacan de empujones de la casa propiciando así el encuentro con él?

Si en las primeras etapas del desarrollo infantil la función de la madre consiste en alimentar y abrigar al niño, tanto de forma literal como metafórica, en las ulteriores —sobre todo en la adolescencia— consiste en procurar que el joven pueda, progresivamente, hacerse cargo de sí mismo. En ese sentido, la buena madre es aquella que hace *suficientemente* bien su trabajo; es decir, aquella que no lo hace a la perfección. Si una madre deposita en el cuidado del hijo todas sus aspiraciones, si se excede en sus funciones, puede dificultar al hijo comenzar su andadura como sujeto separado de ella. En ese sentido, resulta fundamental que la madre sea sólo lo *suficientemente buena*, tal y como describió Winnicott a lo largo de su obra[27].

Así, esta aparente torpeza de las hadas resulta una ventaja, pues la madre perfecta no es la que nunca falla, sino, muy al contrario, aquella que, porque falla, muestra su falta. Ello se debe a que el hijo debe de vivenciar cierta carencia en su madre para descubrir la suya propia y conseguir así un desarrollo individual separado de ella.

Las hadas acertarán una vez más cuando, en la siguiente escena, traten de eludir su propia castración usando sus varitas. Gracias a esta magia, las hadas conseguirán hacer a Aurora un vestido y pastel «dignos de una princesa», pero, al mismo tiempo, su uso imprudente desencadenará una serie de eventos que informarán a Maléfica sobre el paradero de Aurora y los planes de llevarla de vuelta al castillo. De forma que el uso de la magia por parte de las hadas tendrá

[27] Lo haría en *The Child, the Family, and the Outside Worl* (1957). También aborda este concepto en sus ensayos y conferencias recopilados en *Playing and Reality* (1971) y *The Maturational Processes and the Facilitating Environment* (1965).

consecuencias: Maléfica logrará que Aurora se pinche con la rueca y que Phillip acabe en su calabozo. Sin embargo, gracias a este *fallo* de las hadas los eventos se desarrollarán de tal manera que el príncipe podrá emprender también su propio recorrido heroico.

3.8. La llegada de la décimo tercera luna

Cuando Aurora regresa de su encuentro con el príncipe en el bosque, descubre que sus tías le han hecho una tarta y un vestido como regalo de cumpleaños. Ambos han sido realizados con magia, pero como hemos visto cada uno de ellos cuenta con un doble previo descartado y hecho a mano sin ayuda de la magia. Dada la inexperiencia de las hadas en la cocina y en la costura, tanto la tarta como el vestido resultaron totalmente inservibles (F79, F80).




F79-F80

Este par de tartas son bien distintas: mientras la primera se sostiene con dificultad y no parece comestible —le falta ser horneada— (F81), la segunda es estable y tiene buen aspecto (F82).




F81-F82

Para dar cuenta de las diferencias entre las dos tartas es importante referirse al asunto de las velas colocadas sobre cada una de ellas. La cuestión del número de velas no es baladí, como han revelado análisis previos al nuestro[28]. Su relevancia es reafirmada por el propio texto: la única vez que se menciona de forma explícita, Fauna dice que, a pesar de usar magia para hacer la tarta, conservará la tarea del encendido de las velas:

Just do it like it says here in the book.
I'll put on the candles[29].

De manera que cuando Fauna hace la segunda tarta con magia, su participación manual se limita a encender las velas[30]. Si el hada conserva esta tarea es porque uno de los elementos más relevantes del rito del cumpleaños[31] es precisamente soplar las velas.





F83-F84 (Detalles)

Si el número de velas es relevante para el rito, es necesario entonces anotar el número presente en cada una de estas tartas; especialmente porque ninguna de

[28] Esta cuestión ha sido trabajada por González Requena (2020) en su seminario sobre *The Birds (*Hitchcock, 1961): *Las aves de la locura I. La dificultad de lo femenino*.

[29] Traducción propia: Simplemente hazlo como dice aquí en el libro. Yo encenderé las velas.

[30] En este caso *put-on* significa en español encender. No debe confundirse con «poner» las velas.

[31] El origen de la tarta de cumpleaños y el rito de soplar las velas puede estar vinculado a una antigua tradición griega. Según esta, el pastel de cumpleaños era redondo, como la luna llena, y se ofrecía a la diosa Artemisa. Las velas sobre el pastel simbolizaban cada una de las lunas del ciclo, y la tradición consistía en apagarlas con la esperanza de que el humo ascendiera al cielo, hacia la diosa, para que los deseos de quien las soplaba se hicieran realidad.

ellas parece contener el número correcto. A pesar de que Aurora cumple dieciséis años, la primera tiene catorce velas (F83) y la segunda trece (F84). ¿A qué se debe esta desviación?

Si las primeras creaciones de las hadas —el vestido y la tarta hechos a mano— revelan su inexperiencia en las tareas domésticas, sus versiones mágicas demuestran, en contraste, su habilidad con la varita mágica. Tanto el vestido final como la tarta se convierten en objetos dotados de una buena forma. Es destacable que el vestido confeccionado mediante magia encajará a la perfección en el cuerpo de Aurora, como si estuviera hecho a medida para su cuerpo. Considerando que la princesa cumple dieciséis años, sería lógico encontrar ese número de velas en la tarta. De hecho, este detalle se respeta en uno de los bocetos de Eyvind Earle (F85), donde se aprecia un diseño preliminar de la escena en el que la tarta aparece con dieciséis velas distribuidas a lo largo de tres pisos.



F85 (Detalle). Eyvind Earle *Sleeping Beauty Birthday Cake Concept.* Fuente: Disney 2008.

De forma que el número dieciséis se resiste a aparecer en las tartas del film, lo que sugiere que la inexactitud no es accidental. Debido a sus resonancias simbólicas, es posible que el número más adecuado para el relato que nos ocupa sea el trece.

En la versión de *La Bella durmiente* de los hermanos Grimm, son trece las hadas que asisten a bendecir a la princesa[32], siendo la décimo tercera el hada maligna (un claro equivalente de Maléfica). Así, el número trece aparece conectado a la desdicha. Pero, ¿a qué se debe su conexión con la mala suerte?

El número trece tiene una profunda conexión con el calendario lunar, que a lo largo de un año solar abarca aproximadamente trece ciclos lunares completos. Esta relación entre el ciclo lunar y el ciclo menstrual —ambos de unos 28 días— ha favorecido que en muchas culturas se asocie la luna —y su número de ciclos— con la fertilidad y la mujer. En ese sentido, el número trece simboliza la llegada de la madurez sexual, y su representación en la tarta podría indicar que el cumpleaños de Aurora no sólo marca la suma de un año más, sino también la transición a la adultez y su consecuente fertilidad.

La relación entre la llegada de la menstruación y la figura del hada no invitada se encuentra vinculada al simbolismo del número trece[33]. Si la joven no es preparada simbólicamente para esta etapa, la menarquia puede ser percibida por ella como una maldición o algo indeseado. Su irrupción representa el fin de la niñez y, en ausencia de un acompañamiento apropiado, puede experimentarse con angustia.

---

[32] «En el reino vivían trece hadas. Pero como sólo tenía doce platos de oro en los que pudiesen comer, una de ellas tuvo que quedarse en casa. La fiesta se celebró con gran esplendor. Cuando hubo concluido las hadas obsequiaron a la niña con sus dones maravillosos. La primera le dio la bondad; la segunda la belleza; la tercera, la riqueza [...]. Cuando once de ellas habían formulado sus votos, apareció de pronto el hada número trece. Venía dispuesta a vengarse por no haber sido invitada, y, sin saludar a nadie dijo con voz estruendosa: –Cuando cumpla los quince años, la princesa se pinchará con un huso y caerá muerta».

[33] Aunque en *Sleeping Beauty* no aparecen trece hadas, la relación simbólica del número sigue presente. Tenemos a un hada malvada (1), Maléfica, y tres hadas buenas (3), Flora, Fauna y Merryweather. Aunque sumen cuatro, parece ilógico agruparlas de este modo (1-3), ya que hay una clara distinción entre Maléfica y las tres hadas buenas. Esta división nos devuelve al número 13, desglosado en 1 (Maléfica) y 3 (las hadas buenas), lo que conecta nuevamente con las resonancias simbólicas de la historia.

De esta manera, la menarquia se asocia con la intervención repentina e indeseada del hada no invitada. Representa lo inevitable, aquello que irrumpe en el curso natural de la vida y marca tanto el inicio de la madurez como la posibilidad de enfrentar la maternidad.

La elección de no mostrar explícitamente dieciséis velas refuerza cierta dificultad para aceptar que el momento de Aurora ha llegado. Podría objetarse que en el lado opuesto de la tarta podría haber otras tantas, sumando veintiséis en caso de que fuera simétrica, pero lo cierto es que el número que se presenta de manera clara es, sin embargo, el trece. Si el objetivo hubiera sido mostrar veintiséis velas, los dibujantes podrían haber optado por un diseño alternativo, quizás similar al modelo de la primera tarta de Fauna, con un sólo piso.

Curiosamente, Fauna no sigue al pie de la letra la receta de la tarta cuando cocina por primera vez. En lugar de seguir la indicación del libro, ella misma decide hacer una tarta de quince capas (F86).



F86

Fauna*:*
I'm going to make it 15 layers
with pink and blue forget-me-nots[34,35]

Efectivamente tiene quince capas —o quince pisos— la primera tarta hecha por Fauna y sólo cuatro la que hará finalmente ayudada de la magia (F87). Si el hada quiere hacer una tarta de quince pisos, ello se debe a que hasta ese día Aurora tenía

[34] Traducción propia: Fauna: Voy a hacerla de 15 capas con nomeolvides rosas y azules.

[35] Los *forget-me-nots* o *nomeolvides* son unas pequeñas flores con pétalos de color azul celeste (en ocasiones también pueden encontrarse en tonos de rosa o blanco). Las nomeolvides son populares en jardinería y simbolizan el amor y el recuerdo duradero.

quince años. Habremos de considerar este hecho textual para explicar que esos cuatro pisos de la segunda tarta podrían reflejar también una porción de tiempo. ¿Cuál? Con probabilidad, un año: una capa por cada estación del año solar. Podemos sugerir entonces que las velas se distribuyen en los trece ciclos lunares que contiene el año solar.



F87 (Detalle)

Parece, por tanto, que la varita de Fauna no se equivoca al colocar trece velas. La décimo tercera luna —o vela[36]— vendría a representar el momento en el que la maldición se realiza o, lo que parece lo mismo: la llegada de la primera menstruación. Para una niña, el año tiene doce meses, pero con la primera menstruación, su vivencia del tiempo cambia subjetivamente: el ciclo menstrual introduce una nueva medida en su vida. A partir de ese momento, su año no está marcado únicamente por los doce meses del calendario solar, sino también por trece ciclos lunares, correspondientes a sus trece periodos anuales.

En este sentido, la vela número trece —la que habría sido añadida en esta ocasión— simboliza ese mes adicional que marca la transición simbólica en la vida de la niña. De forma que las trece velas en la tarta de Aurora parecen figurar plásticamente ese proceso simbólico: el paso de la niñez a la madurez, el momento en que el cuerpo y la vida de la joven se ven marcados por el inicio de su ciclo reproductivo.

[36] ¿No es por eso por lo que en la tarta hecha a mano queda finalmente únicamente una vela encendida? (F87).

Que la llegada de la menstruación se encarne en la figura del hada no invitada y en la supuesta maldición que trae consigo simboliza la posible angustia que puede desencadenar la maduración sexual: no sólo para la niña, sino también para las figuras femeninas que la rodean.

El paso del tiempo se manifiesta de manera tangible en el cuerpo, manifestándose en forma de sangrado. La película parece ofrecer una representación simbólica de este encuentro con lo real, proponiendo una vía para elaborar la angustia que ello genera.

3.9. El motivo de la disputa: rosa o azul

Cuando Aurora marcha hacia el bosque, la escena continúa mientras las hadas trabajan en sus regalos. Después de unos minutos, la acción se traslada al bosque, allí donde Aurora conocerá al príncipe. Durante la transición entre estas escenas, el plano del bosque (F88) se superpone al de Flora y Merryweather. La diferencia de escala entre ambos planos iguala en tamaño a los enormes árboles centenarios —que parecen secuoyas— con las hadas. Esta superposición resalta la conexión de las hadas con el mundo vegetal y animal del bosque, al mismo tiempo que introduce una diferencia del tamaño entre ellas y Aurora: las hadas son, en este plano, gigantes. Además, plantea que las hadas vigilan metafóricamente los pasos de Aurora, pues sus miradas se alinean directamente con su ubicación en el cuadro (F87).



F88

Para la transición al plano en que Aurora llega al bosque se utiliza la imagen del horroroso vestido que Flora ha hecho para ella (F89), mientras que al regresar a casa, se emplea la imagen del inestable pastel (F92).

De la casa al bosque:





Del bosque a la casa:





F89-F92

De esta manera, la escena en la que Aurora conoce al príncipe, queda enmarcada por los dos absolutos fracasos que son el vestido y el pastel. Los fundidos sugieren que estas escenas —la de las hadas y la de Aurora en el bosque—

ocurren al mismo tiempo, lo que implica que entre la primera y la segunda escena de las hadas sólo haya una pequeña elipsis temporal. Aguardemos un poco más al final de este apartado para dar sentido al hecho de que ambas acciones tengan lugar al mismo tiempo.

Una vez la tarta se derrite y el vestido se desintegra en el cuerpo de Merryweather, se hace evidente que las hadas deben repetir los regalos con magia. El reparto de tareas se organiza de manera similar a la vez anterior: Flora se ocupa de confeccionar el vestido y Fauna de hacer la tarta. Merryweather, relegada a la limpieza de la casa[37], observa con disgusto que el vestido que Flora está haciendo es de color rosa. Entonces, lo cambia de color con un golpe de su varita: «*Make it blue*[38]».




F93-F94

Mientras Merryweather limpia la casa, cambia constantemente la tonalidad del vestido. Esto no agrada a Flora, quien contrarresta sus hechizos volviendo a poner el vestido rosa. La situación escala hasta convertirse en un enfrentamiento directo entre ambas, lanzándose hechizos mutuamente para modificar el color del vestido de la otra según su preferencia (F95,F96).

[37] Esta escena parodia anteriores películas de la corporación en las que se da idéntica situación. De las revisadas (siguiendo el mismo criterio que anteriormente), en cinco de ellas encontramos una escena de estas características: *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937), *Fantasía* (1940), *Cinderella* (1950), *Alice in Wonderland* (1951) y *Peter Pan* (1953).

[38] Vuélvelo azul.




F95-F96

Los disparos de sus hechizos —de color azul y rosa— se vuelven cada vez más agresivos y abundantes; algunos de ellos alcanzan la chimenea central que, al no estar cegada, permite que parte de esa magia salga al exterior.








F97-F102

Esto alerta al cuervo, que toma la explosión mágica como un indicio de la posible presencia de Aurora. Mientras tanto, en el interior de la casa, Flora y Merryweather continúan con su trifulca, que culmina con la reclamación de Flora a Merryweather:

Flora*:*
Now look what you've done!



F103-F107

El resultado es que el vestido para Aurora queda teñido de azul pero con manchas de color rosa, mientras que Flora y Merryweather terminan vestidas de azul y rosa respectivamente. Pero, ¿a dónde apunta esta disputa por la elección cromática del vestido de Aurora?

Para poder dar un sentido a dicha elección, debemos abordar primero el sentido que tienen en la película dichos colores. Parece evidente que uno representa lo masculino —el azul— y otro lo femenino —el rosa—, lo cual explica que Merryweather prefiera el azul y Flora el rosa. Sin embargo, si el azul apunta hacia lo masculino y el rosa hacia lo femenino; ¿cuál es el sentido de dicha elección? ¿Entre qué femenino o masculino se elige?







F108-F110[39]

Para responder a tal pregunta, conviene referirnos a la escena del baile que podríamos considerar nupcial, en la que Flora y Merryweather protagonizarán una disputa idéntica: ambas lanzan sus hechizos sobre el vestido de Aurora para cambiarlo de color (F108-F110). De forma que mientras las hadas discuten, el príncipe y la princesa bailan.



FU 1



FU 2



F111-F113

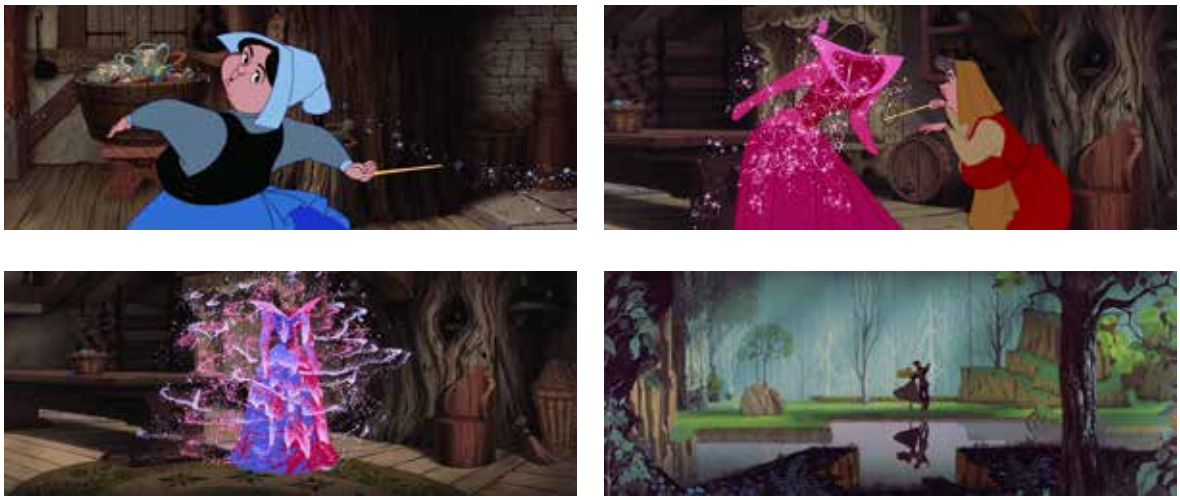
HADAS (I) (00:19:23) F111 | FU 1 | FU 2 | HADAS (II) (00:33:03) F113

Aurora EN EL BOSQUE (00:22:38) F112

Esta conexión nos lleva a considerar que, en la escena que nos ocupa, mientras las hadas discuten en la casa (F114-F116), también Aurora y Phillip podrían

[39] Estos fotogramas pertenecen al final del film, concretamente a la escena en que Phillip y Aurora bailan después de que la princesa haya sido despertada.

estar bailando al mismo tiempo (F117). Es decir, ambas escenas estarían montadas en paralelo. Así lo podrían sugerir los correspondientes fundidos (FU1-FU2).



F114-F117

Si la danza puede ser considerada, simbólicamente, una representación del acto sexual —tema que se desarrollará en capítulos posteriores—, la elección entre lo masculino y lo femenino podría tener dos posibles interpretaciones.

Una posible interpretación de la disputa entre Flora y Merryweather es que, a partir del tono del vestido, cada cual proyecta sus deseos y expectativas sobre Aurora. Mientras Flora parece desear que Aurora adopte un posicionamiento femenino, Merryweather podría preferir que se incline hacia lo masculino.



F117. *Storyboards* de Bill Peet de la secuencia de la confección del vestido. Fuente: Salomon, D. (2014). *Once Upon a Dream: From Perrault's Sleeping Beauty to Disney's Maleficent* (pp. 62-63).

Otra posible interpretación apunta a que cada color simboliza un resultado potencial del futuro encuentro sexual entre Phillip y Aurora; en este sentido, la disputa reflejaría el sexo del hijo que podría nacer de su unión. Aunque ni Phillip ni Aurora mencionan explícitamente la posibilidad de tener descendencia, sus padres lo harán en una escena posterior, subrayando la importancia de la continuidad del reino como tema central. Aunque el film omite el embarazo de la princesa, la idea se encuentra de forma más o menos directa en una escena posterior, en la que los Reyes mencionarán a sus futuros nietos. Además, este asunto se encuentra fe forma explícita en dos versiones del cuento, las de Basile y Perrault, donde la bella que duerme tiene dos hijos que, además, aparecen implicados en la trama.

Referencias

Álvarez Fernaud, M. V. (2015). *La naveta y el barco simbólico. Un viaje desde los orígenes hasta el fin de la Edad Media* (Tesis doctoral, Universidad de Salamanca). Recuperada de https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=155586

Bacher, H. (2020). *Eyvind Earle*. One1more2time3's Weblog. https://one1more2time3.wordpress.com/tag/eyvind-earle/

Flores Arroyuelo, F. J. (2005). *Diccionario de supersticiones y creencias populares*. Madrid: Alianza.

Freud, S. (1991 [1933]). 33ª Conferencia. La feminidad. En O*bras completas. Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis, y Otras obras (1932-1936)* (Vol. XXII). Buenos Aires: Amorrortu Editores.

González Requena, J. (2017). *Edipo III. La tarea del hijo* [Clase magistral]. En Psicoanálisis y Análisis textual (curso 2016/2017). Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de https://gonzalezrequena.com/13-de-la-diosa-al-dios-patriarcal/

González Requena, J. (2018a). *Casablanca. El Edipo canónico I* [Clase magistral]. En Seminario Psicoanálisis y Análisis Textual (curso 2017/2018). Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de https://gonzalezrequena.com/2-el-eje-de-la-ley/

González Requena, J. (2018b). *El eje de la ley* [Clase magistral]. En Seminario Psicoanálisis y Análisis Textual (curso 2017/2018). Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de: https://gonzalezrequena.com/2-el-eje-de-la-ley/

González Requena, J. (2020). *Las aves de la locura I. La dificultad de lo femenino* [Clase magistral]. En Psicoanálisis y Análisis textual (curso 2019/2020). Universidad

Complutense de Madrid. Recuperado de: https://gonzalezrequena.com/textos-en-linea-0-2/textos-en-linea/las-aves-de-la-locura/

Hoyos Sancho, M. (1952). *La brujería y los brujos*. Editorial América.

Salomon, N. (2014). *Once upon a dream. From Perrault's Sleeping Beauty to Disney's Maleficent* [Fotografía]. Disney Editions.

Vallejo, J. R., y González, J. A. (2015). Los anfibios en la medicina popular española, la farmacopea de Plinio y el Dioscórides. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, 22(4), 1283-1319. https://dehesa.unex.es/bitstream/10662/5762/1/S0104-59702015005000010.pdf

Venturoli, S. (2005). Animales de la fertilidad. En *XXVII Convegno Internazionale di Americanistica* (Perugia, 5-8 de mayo de 2005).

Walt Disney. (1961). *La Bella Addormentata nel Bosco, Cenerentola, Biancaneve*. Mondadori.

Walt Disney Company (2008). *Sleeping Beauty* [Película en Blu-ray, Edición Platino del 50 aniversario]. Walt Disney Home Entertainment.

Winnicott, D. W. (1957). *The Child, the Family, and the Outside World*. Penguin.

Winnicott, D. W. (1965). *The Maturational Processes and the Facilitating Environment: Studies in the Theory of Emotional Development*. International Universities Press.

Winnicott, D. W. (1971). *Playing and Reality*. Routledge.

4. MALÉFICA

4.1. Lo ominoso

La transición entre la escena en la que las hadas huyen al bosque (F1) y aquella que presenta el castillo de Maléfica se realiza, una vez más, mediante el recurso del libro. Así, a través de un encadenado, el castillo de Stefan se funde con una página del libro que muestra el mismo paisaje del anterior plano.




F1-F2

Por primera vez, la narración anidada II —el libro— y la narración principal —la historia particular de Aurora— coinciden al presentar el mismo castillo. Si bien esta sincronía también se da en las páginas que muestran el castillo de Maléfica (F5: págs. 13-14), no ocurre lo mismo en las páginas once y doce (F4), que no se corresponden con ninguna escena de la narración principal.



F3. Págs. 9-10



F4. Págs. 11-12



F5. Págs. 13-14

Las páginas nueve y diez (F6) comparten una estructura común con las páginas trece y catorce (F6).





Pág. 9 Pág. 10 Pág. 13 Pág. 14

F6 F7

En ambos pliegos, las páginas pares (10 y 14) presentan un castillo: el de Stefan y el de Maléfica. Las páginas impares (9 y 13), muestran un lugar que se opone a cada castillo: el bosque y el pueblo, respectivamente.

La similitud entre ambos pares de páginas se refuerza mediante los marcos que encuadran las imágenes. Mientras que el pueblo y el bosque están enmarcados por una forma cuadrangular (en amarillo, resaltado por nosotros), los castillos aparecen dentro de un marco con ocho lados (en rosa, también resaltado por nosotros).

Un detalle que debemos anotar es que sólo las páginas correspondientes al dominio de Maléfica, la nueve y la catorce, carecen de texto. En su lugar, están adornadas con dibujos de motivos vegetales (F8-F9). Esta elección de diseño sugiere que los espacios bajo el control de Maléfica no están destinados a ser ceñidos por palabras, como si se resistieran a ser inscritos en un orden simbólico.





F8-F9 (Detalles)

Aunque existe cierto enfrentamiento entre las páginas impares y pares, al mismo tiempo se produce entre ellas cierta continuidad. En el caso de las páginas nueve y diez (F10), el bosque se prolonga internándose en el espacio del castillo, sugiriendo cierta continuidad entre ambos espacios.



F10 (Págs. 9-10)

Lo mismo sucede con las páginas trece y catorce (F11), pues aunque el castillo de Maléfica y el pueblo están físicamente separados, el libro los representa como contiguos, subrayando cierta similitud entre ambos espacios.



F11 (Págs. 13-14)

A partir de la proximidad entre estos pares opuestos, representantes de lo hogareño y de lo amenazador, podemos introducir dos conceptos que nos harán avanzar en el análisis: lo *familiar* y lo *ominoso*.

Aunque el castillo de Stefan debería ser un lugar familiar y acogedor para Aurora, en estas páginas se presenta como un espacio extraño y amenazante. A pesar de haber sido su primer hogar, la joven no conserva ningún recuerdo de él, lo que convierte al castillo en un escenario inquietante, marcado por la inminencia de la maldición que la sumirá en un sueño cercano a la muerte (F14). Las ilustraciones del libro intensifican esta sensación de vulnerabilidad: el oscuro bosque, que se encuentra peligrosamente próximo, parece invadir el espacio del castillo paterno.



F12

Así, la dualidad del hogar queda claramente expuesta: el castillo paterno, lejos de cumplir su función como refugio, se presenta como un lugar extraño y potencialmente peligroso. Esta contradicción encarna una de las definiciones más precisas de lo ominoso.

En su artículo *Lo Ominoso* (1919), Freud analiza el uso de las palabras *heimlich* y *unheimlich*. Describe *heimlich* como aquello «perteneciente a la casa, familiar, doméstico, confiable e íntimo» (Freud, 1919: 222), pero también señala que, en ciertas circunstancias, lo *heimlich* puede transformarse en su opuesto, *unheimlich*, que se traduce al inglés como *haunted* (encantado) o *ghostly* (fantasmal), y suele describir lugares como casas o edificios que causan temor.

Desde la perspectiva de Aurora, el bosque —que podría ser sombrío y peligroso en otros contextos— se presenta como un espacio familiar, luminoso y acogedor. Los animales que lo habitan, aunque no son domésticos en sentido estricto, se comportan de manera encantadora, lo que refuerza su relación con lo *heimlich*.



F13

Sin embargo, en las páginas nueve y diez del libro, este bosque aparentemente tierno se transforma: las sombras proyectadas por sus árboles lo convierten en un lugar oscuro y sospechoso, difícilmente calificable como familiar.

A su vez, el castillo de Maléfica se presenta como un espacio completamente aterrador. Las criaturas que lo habitan contrastan de manera radical con los animales del bosque de Aurora. Mientras que los animales del bosque, domesticados y entrañables, refuerzan la idea de lo *heimlich*, las criaturas de Maléfica representan lo opuesto: hombres que parecen haber sido transformados en bestias salvajes, que reflejan el caos presente en el maléfico castillo.

4.2. Las Montañas Prohibidas

En *Morfología del cuento*, Vladimir Propp (1928) identifica la prohibición como una de las funciones más relevantes del cuento maravilloso y la liga al alejamiento del protagonista. Propp observa que estas dos funciones suelen aparecer de manera consecutiva: aunque generalmente se menciona primero el alejamiento y después la prohibición, realmente es esta última la que impulsa la partida del protagonista.

En *Sleeping Beauty*, el castillo de Maléfica se sitúa en una elevación llamada *The Forbidden Mountains* (Las Montañas Prohibidas). Es el narrador quien menciona este nombre por primera vez (F5), estableciendo de manera implícita una prohibición sobre esas montañas y adoptando así de cierta forma el rol de destinador del relato. Sin embargo, la prohibición suscita una pregunta: ¿por qué se emplea el plural —*montañas*— cuando, aparentemente, se trata de una sola? Un nombre más preciso sería *La Montaña Prohibida*.



F14. Boceto del castillo del Rey Stefan. Fuente: Bacher, H. (2020).

Para entender el sentido de esta prohibición, conviene atender a esta aparente incongruencia. La enunciación del film no parece errónea; por lo tanto, debe haber al menos dos montañas implicadas en la prohibición. Una posible explicación es que otra montaña sea la del castillo de Stefan, que también se alza en una elevación tal y como sucede en el castillo de Maléfica.





F15-F16

Aunque este detalle puede pasar desapercibido, el castillo de Stefan está situado en un nivel más alto que el terreno que lo rodea, como se observa en varias escenas (F17, F19).



F17-F19

El alejamiento de Aurora del castillo paterno y la prohibición de acercarse a Las Montañas Prohibidas establece una conexión simbólica entre ambos espacios. Mientras que la prohibición de ir al castillo de Maléfica parece razonable, la imposibilidad de permanecer en el reino paterno aparece oscurecida.

En el cuento maravilloso, la prohibición implica un alejamiento del lugar de origen; por lo tanto, esta doble prohibición podría sugerir un alejamiento de dos orígenes distintos: tanto el castillo del padre como el castillo ¿de la madre?

Si vinculamos cada castillo a su respectivo dueño, podríamos plantear que esta prohibición responde a una ley que regula el acceso a los cuerpos paterno y materno: tanto al del rey y su esposa como al de Maléfica. De este modo, la prohibición abarca tanto a la figura de la madre buena, localizada en el territorio paterno y subordinada a su autoridad, como a la madre mala, representada por Maléfica, que se sitúa fuera del alcance de la ley paterna, reforzando así su posición transgresora.

Esta ley, que veda el acceso a ambos castillos, puede interpretarse como una metáfora de la función proppiana de la prohibición, que regula los límites y establece la ley de la prohibición del incesto.

La partida de Aurora al bosque la sitúa en un territorio intermedio entre el castillo de Stefan y el de Maléfica. Este espacio liminal, más cercano a Las Montañas Prohibidas que al castillo paterno, refleja una etapa inicial en el desarrollo infantil, donde el niño aún no ha sido plenamente separado de la figura materna.

4.3. Un pecho venenoso

A lo largo de la historia de la humanidad, el cuerpo de la mujer ha sido retratado de mil y una maneras en la historia del arte. A través de metáforas y recursos literarios, los poetas y artistas han tratado de nombrarlo de forma total o parcial: cuerpos celestes como la Luna, el jardín, el libro, el tesoro, el agua, frutas e, incluso, montañas. Teniendo esto en cuenta, es necesario considerar la posibilidad de que las montañas mencionadas sean una metáfora del cuerpo de la mujer. Y de forma más concreta, podemos pensar que las montañas aparecen como metáfora de su pecho. Desde el punto de vista del niño o la niña, el pecho es un objeto prohibido tras el periodo de lactancia, cuya conclusión viene casi siempre acompañada de cierto reproche por parte del *infans*. ¿Por qué no entender entonces estas montañas prohibidas como el pecho de la madre?

El castillo de Maléfica será presentado con un plano contrapicado, que asegura que el espectador pueda ver el tormentoso cielo que se cierne sobre él (F20, F21).




F20-F21

Encima del castillo se extienden nubes verdes y moradas con forma de espiral, que presagian tormenta de forma inminente. Estas espirales recuerdan a las que las hadas crearon al otorgar sus dones a Aurora; sin embargo, lejos de conceder algún don, las de Maléfica están asociadas al mal tiempo[1] y a su mal humor. El narrador menciona que las montañas *truenan* debido a la ira y frustración de Maléfica, estableciendo así una equivalencia entre las tormentosas nubes y las montañas.

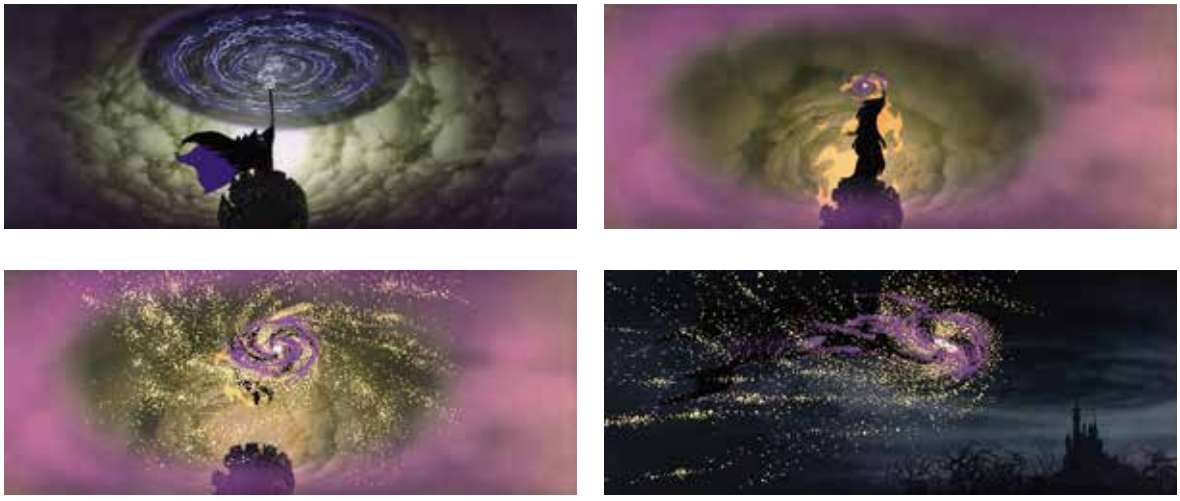
Narrador*:*
For everyone knew that as long as Maleficent's domain,
the Forbidden Mountains,
thundered with her wrath and frustration,
her evil prophecy had not yet been fulfilled[2]*.*

No obstante, resulta insuficiente afirmar que las nubes de tormenta simplemente se corresponden con las montañas. Hacia el final del film, Maléfica comparecerá en forma de nube de tormenta (F22-F25) antes de transformarse en un dragón, subrayando así la conexión entre las nubes de tormenta, la montaña y la propia Maléfica.

De forma que es posible pensar que la prohibición que recae sobre las montañas se refiere igualmente a Maléfica. En este sentido, la montaña donde vive la antagonista puede interpretarse simbólicamente como una representación del pecho materno, peligroso y capaz de envenenar o matar.

[1] Hay varias expresiones en inglés que ligan el mal tiempo al mal humor. Algunas de ellas son: «*To have a black cloud over*» (tener una nube negra encima), «*To be in a stormy mood*» (tener un humor tormentoso), «*To have a cloudy day*» (tener un día nublado), «*to be like a thunderstorm*» (ser como una tormenta de truenos). Cualquiera de ellas podría ser compatible con el estado de Maléfica.

[2] Porque todos sabían que mientras los dominios de Maléfica, Las Montañas Prohibidas, tronaran con su ira y frustración, su malvada profecía aún no se habría cumplido.



F22-F25

La maldad de Maléfica se refleja en otras brujas y mujeres del universo Disney, quienes suelen encarnar una dualidad: por un lado, representan un rol materno[3], y por otro, manifiestan una naturaleza profundamente destructiva. Un ejemplo paradigmático anterior a Maléfica es la Reina Malvada de *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937), el primer largometraje de la franquicia de princesas Disney. La antagonista de la película es la segunda esposa del padre de Snow White, quien, tras quedar viudo, se vuelve a casar. La Reina, por tanto, es la madrastra de Snow White. Esta sustitución de la madre biológica por una madrastra representa la visión más negativa de la figura materna.

Tanto la Reina Malvada como Maléfica pueden ser vistas como figuras maternas que condenan a sus hijas a un sueño eterno. Sin embargo, el método para imponer su maldición difiere en cada caso: mientras la Reina Malvada recurre a una manzana envenenada (F28), Maléfica utiliza una rueca encantada. Ambas encarnan una versión siniestra de la maternidad, donde lo que debería ser protección y cuidado se convierte en amenaza y destrucción.

[3] En *Cinderella* (1950), la malvada será también la madrastra de la protagonista —Lady Tremaine—. La voz de la actriz que la interpreta fue elegida por el propio Walt Disney: Eleanor Audley. Ella también es la actriz que dobló a Maléfica, encontrando por esta vía una identificación absoluta entre Maléfica y la imagen de la madrastra.

Si bien en *Sleeping Beauty* la maldición no se relaciona con la ingesta de un alimento envenenado —tal y como sucede en *Snow White*—, es plausible que el huso contenga algún tipo de ponzoña, dado su común desenlace. Además, ambos relatos comparten el remedio para conseguir retirar la maldición de la princesa: las doncellas despiertan con el primer beso[4] de amor verdadero. Esto sugiere que el antídoto para la maldición materna es la intervención masculina. No obstante, no se trata simplemente de la introducción de lo masculino, sino de la formulación del compromiso a través del beso.

En *Sleeping Beauty*, Fauna prepara dos tartas para Aurora: una tarta *buena* (F26) y una tarta a la que podemos considerar *mala* (F27) —informe, no comestible— (F27). En *Snow White* sólo se ve una tarta, aunque se mencionan dos. La primera es una tarta de grosellas que Snow White prepara a uno de los enanitos (F29), Gruñón, tratando de conseguir su favor. Cuando la joven está a punto de terminar la tarta, la Reina Malvada, disfrazada de vieja, se asoma por la ventana desde fuera de la casa (F32). La vieja menciona entonces una segunda tarta que nunca se llega a ver, pues la bruja sólo la nombra para señalar el error de Snow White al no hacerla de manzana. El espectador sabe que la manzana que la vieja sostiene en la mano está envenenada, sugiriendo que, si Snow White sigue su consejo, podría llegar a envenenar a los enanitos[5].

Además de las coincidencias señaladas anteriormente, hay un aspecto que es ciertamente notable y que nos ayudará a comprender parte de la relación entre ambas películas. Se trata de la reacción de ambas protagonistas ante la emergencia de la bruja.

[4] Debemos subrayar que tanto el beso como el envenenamiento comparten un carácter oral que debe ser anotado.

[5] Un detalle como este no debe pasar desapercibido para el analista, ya que los eventos en los cuentos suelen ser reversibles: quien es envenenado podría envenenar a otros. Esta idea se aborda en la teoría de Melanie Klein (1946), que vincula el temor infantil a ser envenenado con el impulso inconsciente de envenenar al objeto materno.

Cuando Snow White está a punto de terminar su tarta de grosellas, la Reina Malvada aparece por la ventana disfrazada de vieja (F31), lo que le provoca un tremendo susto (F29). Esta reacción recuerda al gesto de Aurora al ver el vestido y la tarta (F30). La sorpresa de ambas muchachas en un contexto muy similar nos hace plantearnos si la reacción de Aurora se debe únicamente a la visión del vestido y la tarta o, si además, está relacionada con la presencia del cuervo en la ventana.

Tabla 1. Alimentos en *Sleeping Beauty* y *Snow White and the Seven Dwarfs*

Personaje	Alimento positivo	Alimento negativo
Maléfica	-	-
Fauna	tarta buena  F26	tarta mala  F27
Aurora	-	-
Reina Malvada	-	manzana/tarta envenenada  F28
Snow White	tarta de grosellas  F29	-

La similitud entre el plano de la vieja en *Snow White* y el del cuervo en *Sleeping Beauty* es notable: el encuadre, la angulación, el carácter indeseable del personaje antagónico, su vestimenta negra y hasta la prominente forma de su nariz (F32-F33) coinciden. Esto sugiere que, además de los regalos, lo que sobresalta a Aurora es la presencia de algo ominoso: la presencia de Maléfica a través del cuervo.

Si esto fuera así, el orden temporal de los planos se habría invertido: en vez de suceder en orden cronológico, primero la aparición del cuervo (F33) y después la sorpresa de Aurora (F31), realmente podrían haber sucedido en sentido contrario, tal y como ocurre con Snow White.

Fotogramas de
Snow White and the Seven Dwarfs





Fotogramas
de *Sleeping Beauty*





F30-F33

La coincidencia entre el personaje de la Reina Malvada y Maléfica es notable, pues ambas encarnan la parte negativa de la madre, una versión venenosa y destructiva. En el campo de la subjetividad esta figura se asocia con la madre devoradora, un arquetipo perteneciente al universo emocional del niño pequeño, en el que las pulsiones de devorar y ser devorado son comunes. No es sorprendente

entonces que estas representaciones maternas aparezcan con frecuencia en los cuentos y sus adaptaciones cinematográficas.

La aparición de estos materiales violentos está vinculada a los sentimientos ambivalentes en toda relación maternofilial, tanto los de naturaleza tierna como los de hostil-agresiva (Freud, 1930: 111). En el «período preedípico se descubre, referida a la madre, la angustia de ser asesinado o envenenado» (Freud, 1933: 111). Esta idea no llega a la vida anímica del niño sin más, según Freud, su origen radica en uno de los reproches más tempranos en su desarrollo: aquel en el que se acusa a la madre de proporcionar «poca leche [...] lo cual [se traduce] como falta de amor» (113).

La relación entre el destete y el envenenamiento es evidente para Freud (1933): «veneno es el alimento que a uno le hace mal» (114). La repetición de esta recriminación de forma transhistórica y transcultural, propone Freud, apunta a que «el ansia del niño por su primer alimento es lisa y llanamente insaciable, [pues no llega a consolarse nunca] de la pérdida del pecho materno» (113).

Melanie Klein (1946) también aborda el asunto, sugiriendo que existe una escisión fundamental de la madre (objeto) que da lugar a la ambivalencia descrita por Freud:

> *[...] las relaciones de objeto existen desde el comienzo de la vida, siendo el primer objeto el pecho de la madre, el que es escindido en un pecho bueno (gratificador) y un pecho malo (frustrador), conduciendo esta escisión a una separación entre amor y odio* (11).

Así, el niño asume dos imágenes de la madre: una buena y otra mala, representadas por el *pecho bueno* y el *pecho malo*. Klein argumenta que la angustia de devoración y envenenamiento surgen del propio temor del *infans* de devorar o envenenar el pecho; más tarde, estos miedos se proyectan sobre la figura materna y vuelven sobre el niño:

> [...] *los ataques fantaseados dirigidos contra el objeto son fundamentalmente influidos por la voracidad, el temor a la voracidad del objeto, debido a la proyección, constituye*

> *un elemento esencial de la ansiedad persecutoria: el pecho malo devorará al bebé con la misma voracidad con que él desea devorarlo* (Klein, 1946: 73).

De esta manera, la división de la madre entre buena y mala tiene su origen en el devenir pulsional del niño antes de constituirse como sujeto, no de la maldad o bondad de la madre como tal.

La maldad de estas figuras maternas se refleja a menudo en sus nombres: *the Evil Queen*[6] (*Snow White*), *the Queen of Hearts*[7] (*Alice in Wonderland*) o *Maleficent*[8] (*Sleeping Beauty*). Todas ellas aparecen asociadas al mal, lo demoníaco o lo monstruoso. El nombre de Maléfica sugiere su vinculación con el pecho malo del que habla Klein (1946): ella es representación de ese pecho del cual no se puede obtener ningún alimento bueno, sólo veneno. Lo mismo sucede con la tarta fallida o la montaña prohibida. Todos estos elementos relacionados con lo materno o el alimento son representantes o prolongaciones de ese pecho malo de naturaleza estéril o improductiva.

Pechos malos



(Detalle)



Pechos buenos



(Detalle)



(Detalle)

[6] La Reina Malvada.

[7] La Reina de Corazones. Con la mención al corazón, se hace explícita la confrontación entre el amor y el odio.

[8] Maléfica.





(Detalle)

F34- F39

La absoluta planicie del pecho de Maléfica da cuenta de su escasez como ente nutricio (F34), y contrasta notablemente con los bustos de las hadas y de la misma reina, cuya voluptuosidad da cuenta su capacidad nutricia (F35, F37). Las dos tartas que aparecen en la película reflejan esta misma dualidad: la primera tarta está totalmente aplastada y no parece comestible (F38), mientras que la segunda aparece como un postre apetecible y estable (F39). Si el príncipe lanza su espada al pecho de Maléfica —justo donde se supone que está su corazón— (F36), parece sugerir que su ataque está dirigido a acabar con ese pecho malo.

4.4. Belleza *versus* fealdad

Hay, sin embargo, una diferencia radical entre Maléfica (F41) y la Reina (F39) *disfrazada* de vieja (F40): el rostro y el aspecto físico de la primera es notablemente más atractivo que el de la segunda. Este fue uno de los objetivos del equipo de dibujantes al que le fue encargado el diseño del personaje de Maléfica:

> *The early sketches for Maleficent depicted a hag-like witch, however it was later decided that her final design should be more elegant; as it better suited Earle's backgrounds. The principal animator for Maleficent, Marc Davis, decided to make Maleficent a powerful fairy rather than an old crone that had been described in the original source material*[9] (Untitled Art Gallery, s. f.).

En el caso de *Snow White*, la Reina Malvada adquiere una doble apariencia: una versión *pseudo-positiva*, que podríamos decir es bella (F42) y otra netamente

[9] Los primeros bocetos de Maléfica la representaban como una vieja con apariencia de bruja, sin embargo, más tarde se decidió que su diseño final debía ser más elegante; ya que se adaptaba mejor a los fondos de Earle. El animador principal de Maléfica, Marc Davis, decidió hacer de Maléfica un hada poderosa en lugar de una vieja bruja como se describía en el material original.

negativa o fea (F41). *Snow White* comienza con la pregunta de la Reina Malvada dirige al mago del espejo:

Reina Malvada:
Magic Mirror on the wall,
who is the fairest one of all[10]*?*



F40



F41 (Detalle)



F42

El desarrollo posterior de la trama vendrá determinado por la respuesta del espejo: la reina ya no es la más hermosa del reino, ya que su hijastra, Snow White, se ha convertido en una mujer y la supera en belleza:

Espejo:
Famed is thy beauty, Majesty.
But hold, a lovely maid I see.

[10] Traducción propia: Espejo mágico en la pared, ¿quién es la más bella de todas?

Rags cannot hide her gentle grace.
Alas, she is more fair than thee. [...]
Lips red as the rose.
Hair black as ebony.
Skin white as snow.

Reina Malvada*:*
Snow White!"[11]

Al inicio del film, se plantea la sucesión de la Reina Malvada por Snow White, como el nuevo objeto deseable. La madrastra, incapaz de aceptar la pérdida de su belleza debido a su incipiente vejez y, sobre todo, a su maldad, encuentra esta realidad insoportable. Su rechazo es tan extremo que intentará eliminar a la joven para mantener su lugar como la más bella del reino.

En *Sleeping Beauty*, Maléfica también adopta dos formas. La mayor parte del tiempo es la estilizada hada de la oscuridad que hemos visto al comienzo del relato; sin embargo, hacia el final del film, se transformará en una dragona monstruosa. Es importante señalar que la apariencia habitual de Maléfica constituye un eslabón intermedio entre las dos versiones de la Reina Malvada de *Snow White*. Aunque Maléfica es, en cierto modo, bella, su imagen también resulta inquietante; su rostro afilado y verde y su imponente presencia proyectan una amenaza constante.

A pesar de todo ello, su aspecto seductor y petulante ha sido muy atractivo para los espectadores de la película, haciendo que, desde entonces, Maléfica haya tenido sus adeptos. Esto se refleja directamente en la elección de la actriz para hacer la película *live-action Maleficent* (2014): Angelina Jolie, considerada una de las más atractivas y seductoras mujeres de este siglo.

[11] Traducción propia: Espejo: Famosa es vuestra belleza, Majestad. Pero espera, veo una doncella encantadora. Los harapos no pueden ocultar su gentil gracia. Ay, ella es más bella que tú. Labios rojos como la rosa. Cabello negro como el ébano. Piel blanca como la nieve. Reina Malvada: ¡Snow White!

A pesar de su aspecto amenazante[12], encontramos cierta belleza en sus afiladas facciones que son, en cierto sentido, similares a las de la Maléfica de 1959. La caracterización de Angelina Jolie para las sesiones de grabación no impide encontrarla atractiva, especialmente para el espectador adulto. Su poder de seducción está relacionado con la tendencia a la romantización de los villanos que Disney ha fomentado en la última década y que parece continuar.



F43. Fotografía de *Maleficent* (2014).

Lo mismo sucede en el *remake* de *Cinderella* de 2015, en el que la antagonista —la madrastra de Cenicienta— es interpretada por Cate Blanchet. Tanto Jolie como Blanchet son actrices de fuerte temperamento, y sus rasgos, lejos de ser delicados y femeninos, subrayan su perfil temperamental y dual. En cierto sentido, ambas encarnan a mujeres fálicas: autosuficientes, viudas o solitarias, y profundamente egoístas. Su maldad surge de su incapacidad para renunciar al goce que obtienen al someter a sus hijos.

[12] La actriz que actuó en el papel de la pequeña Aurora (con unos tres años de edad) fue la propia hija de Angelina Jolie, puesto que según la propia Jolie —convertida en actriz y productora— no había ningún niño que no saliera corriendo ante su presencia: «Fue algo natural porque no queríamos que ella estuviera en una película, no queríamos presionar a nuestros hijos para que fueran actores, pero había algunos niños pequeños que venían al *set* y cada vez que me veían gritaban. Uno de los niños pequeños dijo: 'Mamá, dile a la bruja mala que deje de hablarme'. Entonces, realmente [...] no pudimos elegir a alguien que fuera amoroso con un monstruo, pero Vivienne es así: una niña que se aferra a su madre sin importar lo que esté haciendo. Por eso no se inmutó cuando yo era muy mala o incluso cuando mi personaje le dice: 'No me gustan los niños, vete' y ella simplemente sonríe y piensa que es genial» (On Demand Entertainment, 2024).



F44. Fotografía de *Cinderella* (2015)

La belleza o fealdad de estas brujas y madrastras en los cuentos —y relatos derivadas de ellos— parece atribuible a la distinción entre pecho bueno y pecho malo que presentamos anteriormente. Jesús González Requena, en su artículo *El origen de la belleza: la imago primordial* (2024), sugiere que la percepción de belleza —la buena forma definida por la Gestalt— depende en gran medida del rostro materno. Los hallazgos de René Spitz, que muestran cómo los bebés miran a los ojos de sus madres mientras maman, parecen confirmarlo.

Como explica González Requena (2024), «el rostro de la madre da forma visual a esa imago [primordial] y, por ello, parece inapropiado referirse a ella como imago del seno materno» (32). Algo de esta índole sucede en *Sleeping Beauty*: si la figura materna se descompone en dos objetos, uno bueno y uno malo, es lógico que aquel asociado al pecho bueno sea representado con un rostro bello, mientras el correspondiente al pecho malo posea uno feo.

En el caso de Maléfica, encontramos que algo de ese brillo materno es derivado hacia ella. Lo vemos en distintos planos, en los que se fuerza una delicada representación de su rostro ausente de imperfecciones, pues no incluye arrugas, verrugas, rojeces u otros signos propios de la vejez o la fealdad. Basta ver uno de los primeros planos en el que se presenta a Maléfica (F45) para dar cuenta del empeño de representarla como una mujer bella: con el *fondo en flou, es decir,* ligeramente

desenfocado —en contraposición a los contraplanos del resto (F46)—, se contribuye a destacar mejor su figura. Podríamos definir la representación que se hace de ella tal y como González Requena (2020) describe la figuración de Melanie, protagonista de *The Birds* (Hitchcock, 1960):

> *[...] se han reforzado los parámetros fotográficos que apuntan a configurarla como una buena gestalt, como una imago bien cerrada, pulida y completa y, por eso, capaz de cautivarnos en el campo del deseo* (González Requena, 2020).




F45-F46

Este fenómeno de embellecer a personajes malvados ha cobrado especial relevancia en los relatos *postclásicos*. En esta película de Disney, observamos una puesta en escena que incorpora elementos manieristas, evidente en la caracterización de Maléfica: un personaje que oscila entre lo bello y lo amenazante. Debido a esta ambigua representación, el espectador puede identificarse o proyectarse en Maléfica. González Requena (2024) analiza estos fenómenos señalando:

> *[...] podría Freud haberse detenido aquí a señalar la relación más profunda que late entre esos dos mecanismos, el del enamoramiento y el de la proyección: pues si en el primero el yo se confunde con su objeto de amor, en el segundo el yo se confunde con el objeto de amor expulsado y transmutado en objeto de odio* (25).




F47-F48

Así, entre el enamoramiento y la proyección, Maléfica encarna ese caos que el niño percibe entre el pecho bueno y el pecho malo: cuando el pecho bueno se retira, deja un vacío de angustia, la ausencia total de figura. En contraposición, las hadas buenas —junto con la madre de Aurora— representan el lado protector y positivo, ofreciendo refugio frente a Maléfica. Esto se refuerza en el diálogo de las hadas:

De manera que las hadas buenas —además de la madre de Aurora— constituyen ese reverso bueno que proporciona a Aurora protección frente a Maléfica —representante de todo lo malo—, de ese fondo amenazante. Recordemos una vez más las palabras de las hadas referidas a la antagonista:

Fauna:
Well, she can't be all bad.

Flora:
Oh, yes, she can.

La distinción entre la madre buena y la madre mala se plasma en la dicotomía entre estas figuras positivas y negativas. Mientras las hadas buenas ofrecen amparo y seguridad, Maléfica personifica el poder destructivo de una madre omnipotente en ausencia de una figura paterna que limite su poder.

4.5. Búsqueda

Toda la secuencia de la presentación del castillo de Maléfica pone de manifiesto su desesperación por encontrar a Aurora antes de que la maldición se cumpla. Curiosamente, parece ser la primera vez que Maléfica exige explicaciones a sus lacayos sobre la búsqueda, a pesar de que, aparentemente, han estado buscándola durante muchos años.

En la escena, Maléfica expresa su incredulidad ante la incompetencia de sus súbditos después de casi dieciséis años de búsqueda fallida:

Maléfica:
It's incredible!
Sixteen years, and
not a trace of her!
She couldn't have
vanished into thin air!
Are you sure you
searched everywhere?

Goon:
Yes, yes, everywhere. We all did.

Goons:
Yes, yes.
(ALL BABBLING)

Maléfica:
And what about the town? The forest? The mountains?

Goon*:*
We searched mountains, forests...
And houses and...
Let me see. And all the cradles[13]*.*

Al oír esto, Maléfica comprende, entre risas histéricas, que, durante todo este tiempo, sus súbditos han estado buscando a un bebé, cuando Aurora ya es una adolescente:

Maléfica:
Cradle?

Goon:
(LAUGHS) *Yep, yep.*
Every cradle.

Maléfica:
Cradle!
Did you hear that, my pet?
All these years they've been looking for a baby.
(hysterical laughter)
(laughing) (all laughing)

[13] Traducción propia: Maléfica: ¡Es increíble! ¡Dieciséis años y ni rastro de ella! ¡No pudo haberse desvanecido en el aire! ¿Estás seguro de que buscaron en todas partes? Goon: Sí, sí, en todas partes. Todos lo hicimos. Goons: Sí, sí. (todos murmurando). Maléfica: ¿Y qué hay del pueblo? ¿El bosque? ¿Las montañas? Goon: Buscamos en montañas, bosques... Y casas y... Déjame ver. Y en todas las cunas.

Fools!
Idiots! Imbecils! [14]

Al descubrir el error, Maléfica monta en cólera, lanzando conjuros eléctricos contra sus esbirros y expulsandolos de la escena. Se queda sola en su trono, acompañada solo por su cuervo, mientras reflexiona con aflicción sobre la incompetencia de sus secuaces (F49).



F49

La escena da cuenta de la escasa inteligencia de los ayudantes de Maléfica; pero, ¿qué son exactamente estos esbirros? Los *Goons*[15] —así se les denomina en distintas fuentes como los subtítulos del film— son unos torpes ayudantes que parecen habitar junto a Maléfica. Son una mezcla de animales y hombres; van vestidos como soldados, y su aspecto grotesco queda mitigado por sus acciones caricaturescas.



F50

[14] Traducción propia: Maléfica: ¿Cuna?; Goon: (ríe) Sí, sí. En todas las cunas; Maléfica: ¡Cuna! ¿Escuchaste eso, mi mascota? Todos estos años han estado buscando un bebé. (risa histérica) (ríen) (todos ríen) Maléfica: ¡Tontos! ¡Idiotas! ¡Imbéciles!

[15] La traducción de *goon* es matón o esbirro. También hace referencia a una persona estúpida, tonta o torpe.

La referencia mitológica que nos ayuda a entender la presencia de estas criaturas es Circe, la hechicera de la mitología griega que transformaba a los hombres que llegaban a sus dominios en animales:

> *Circe toca a los invitados con una varita y los transforma en animales diversos: cerdos, leones, perros... cada uno, dícese, según la tendencia profunda de su carácter y su naturaleza* (Grimal, 1951: 107).

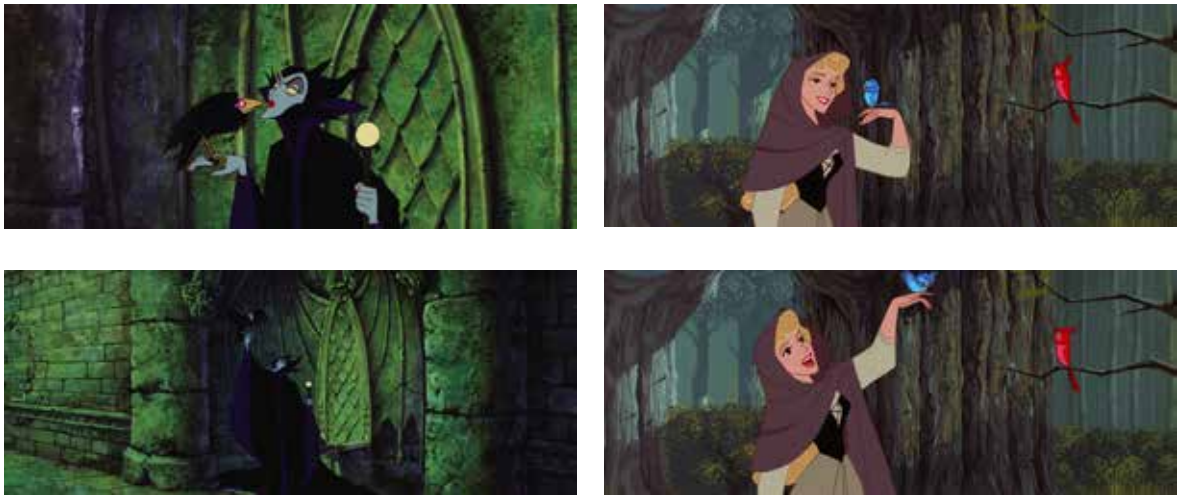
De forma que las alimañas que habitan el castillo de Maléfica son, muy probablemente, hombres transformados en animales. Estas criaturas han perdido prácticamente la capacidad del lenguaje: reflejan la aleatoriedad presente en el castillo de Maléfica y muestran la degradación de lo masculino en el territorio de Las Montañas Prohibidas.

Aunque Maléfica no vive en una isla como Circe, su castillo es un lugar aislado y de difícil acceso, rodeado por una barrera natural que refuerza su separación con el resto del mundo. Así, Maléfica comparte con Circe su carácter devorador: ella es la figuración de una diosa materna oscura, capaz de engendrar vida sin la intervención de lo masculino[16].

4.6. Un agujero psíquico

Después de descargar su tormenta de emociones —en sentido literal y figurado— sobre sus esbirros, Maléfica queda acompañada únicamente por su cuervo. Lo sostiene en su mano mientras le encomienda una tarea: salir a buscar a Aurora (F51-F53). Poco después, encontraremos un plano del todo similar en el que Aurora sujetará también un pájaro azul de tamaño considerablemente inferior (F52-F54).

[16] En todas las mitologías encontramos a diosas de este tipo. Algunos ejemplos de la mitología griega son Gaia, Hera, Nix o Hécate. Otros más lejanos son Parvati (mitología hindú), Nüwa (mitología china) y Pachamama (mitología andina).



F51-F54

El gesto de ambas es casi idéntico: levantan su mano hacia un pájaro, lo toman, lo acercan a su rostro y solicitan su ayuda en cierta búsqueda. Al observar la puesta en escena de ambos planos, a pesar de la diferencia de escala, podemos comprobar cómo estos personajes son presentados en forma de espejo: el plano de Maléfica es el reverso siniestro de Aurora. Así, en el plano narrativo, tanto Maléfica como Aurora se sirven de sus pájaros para encontrar a alguien: mientras Maléfica busca a Aurora, Aurora busca al príncipe con el que sueña.

Tras el mandato de buscar a Aurora, Diablo alza el vuelo y sale por un agujero situado en uno de los puntos más altos del castillo. Mediante un *travelling,* seguimos parte de su recorrido, vislumbrando desde el umbral de ese agujero, el oscuro camino hasta el bosque donde se esconde Aurora.





F55-F57

Es necesario destacar que la apertura (F55, F57) en el castillo de Maléfica tiene una forma similar a la de un corazón, un símbolo que se repite en la propia figura de Maléfica. Su rostro está enmarcado por una barbilla afilada y dos cuernos cubiertos por un turbante, que, en conjunto, forman la figura de un corazón (F58). Este símbolo apareció ya en su silueta cuando, inundada de ira, levantó los brazos, creando de nuevo la forma icónica de un corazón (F59).




F58-F59

La reiterada aparición de esta forma en el cuerpo de Maléfica y su castillo subraya la íntima relación entre ambos. El castillo, presentado como una casa[17] en ruinas, refleja la degradación de la propia Maléfica. La notable apertura en lo más alto de su hogar sugiere la naturaleza amorosa del conflicto que la atormenta. Si interpretamos literalmente el enunciado visual (F55), éste parece sugerir que Maléfica está tan rota como lo está su castillo, y que ese roto se encuentra en su

[17] Como hemos señalado en capítulos previos, desde un punto de vista psicoanalítico podemos relacionar las casas —y sus habitaciones— con sus habitantes —tanto más si son propietarios—; la aparición de cualquier casa u hogar debe ser cuidadosamente revisada pues es susceptible de servir de aproximación al personaje que las habita o posee, pues como en el sueño, estas contienen resonancias de aquellos personajes que encontramos en ellas.

psiquismo (la parte más alta del castillo equivaldría a su cabeza). Este agujero es una herida abierta que da origen a su desesperada búsqueda.

El agujero psíquico de Maléfica puede interpretarse como un vacío ligado a Aurora. Y es que aunque Maléfica no sepa nada sobre el amor[18], lo cierto es que la relación de madre siniestra que mantiene con Aurora se hace evidente a lo largo del film, por más que su búsqueda esté ligada a acabar con ella.

4.7. Diosa buscadora

Contamos con suficientes indicios para afirmar que existe una relación entre los pares de Aurora-Maléfica y Perséfone-Deméter. Hallamos una nueva senda para afirmarlo en uno de los epítetos de Deméter: la buscadora. En el mito del rapto de Perséfone, Deméter emprende una búsqueda incansable para recuperar a su hija, raptada por Hades, dios del Inframundo. Para ello, Deméter se disfraza de anciana para pasar desapercibida entre los mortales, ocultando su naturaleza divina:

> *Se desgarró su vestido y se mesó los cabellos,*
> *Y un negro velo de luto se puso sobre los hombros.*
> *Como un ave de presa la buscó por todas partes*

Esta descripción recuerda a la apariencia de Maléfica, quien también viste un atuendo negro que parece desgarrado, y cuyo cabello permanece oculto en un turbante que también esconde sus cuernos. Si Deméter es descrita como un ave de presa, debemos recordar que su equivalente en Maléfica es el cuervo, cuyas alas servirán a Maléfica para encontrar la casita en la que Aurora está escondida.

Deméter adopta el aspecto de una anciana, pero cuando es descubierta recobra su verdadero aspecto, volviendo a asumir su apariencia divina, irradiando una luz cegadora:

[18] Así lo dice Fauna: «Maleficent doesn't know anything about love, or kindness or the joy of helping others».

Y al decir estas palabras mudó de aspecto la diosa.
Se quitó la vejez y volvió a ser hermosa,
Una luz cegadora de su cuerpo salía.

La luz que emana el cuerpo de Deméter nos recuerda a la forma en la que Maléfica aparece en varias ocasiones del film, rodeada de una potente luz verde que tiñe con su luz la escena.

Maléfica y Deméter no sólo comparten atributos visuales y físicos, sino que también tienen reacciones similares frente a la desaparición de Aurora y Perséfone. De la misma forma que Maléfica expresa aflicción y furia por no encontrar a Aurora, Deméter también responde con ira al secuestro de su hija, llegando a castigar a los humanos de forma cruel:

Hades de oscuro cabello, soberano de los muertos,
El padre Zeus te ordena que dejes libre a Perséfone
Y que vuelva con su madre para que cese su odio,
Pues ya tiene planeado aniquilar a los hombres.
Y ha ocultado la semilla, para que no hagan ofrendas.
Y alejada del Olimpo alimenta su rencor.

Como Maléfica, Deméter reacciona de forma egoísta y destructiva; en su caso amenaza la supervivencia de los hombres negándoles el alimento. Incluso en los detalles más pequeños, como la referencia de las hadas a los poderes de Maléfica que «siempre arruina tus flores más bonitas», encontramos eco de la influencia de Deméter en su condición de diosa de la fertilidad de la tierra.

Ambas figuras encarnan el arquetipo de la *madre devoradora*, que trata de impedir la separación y maduración de la hija, utilizando su poder para eludir la ruptura de ese vínculo primario.

4.8. Una criatura voladora

En *Sleeping Beauty*, las criaturas voladoras tienen un papel fundamental en la construcción visual y simbólica del film, especialmente en lo que respecta a la

caracterización de Maléfica. Desde su primera aparición se establece una asociación entre ella y lo volátil, pues aunque Maléfica no se deja ver inmediatamente, se manifiesta a través de un viento huracanado proveniente de la parte alta del castillo. Las miradas de los personajes presentes en la escena se dirigen hacia arriba (F62, F63), casi como si Maléfica pudiera haber llegado volando en una escoba o transformada en alguna criatura voladora (F61). Esto no es para nada descabellado teniendo en cuenta que, efectivamente, Maléfica comparece al final del film transformada en dragón.



F60-F63

A pesar de que finalmente se presenta en el suelo, la forma que Maléfica adopta para *aparecerse* la emparenta con un animal volador: el murciélago[19]. Tanto en su aparición (F64), como en su partida (F65), su capa negra y sus movimientos evocan el contorno de un murciélago, el único mamífero volador.

[19] Que Maléfica se asemeja a un murciélago está documentado por el testimonio de los diseñadores del personaje, quienes declararon tal referencia. Marc Davis comentó: «Me senté y revisé mucho material que tenía, incluido un libro de pinturas religiosas checoslovacas. Había una figura con un manto rojo y negro en la espalda que parecía llamas y pensé que sería genial usarla. La idea del collar la tomé en parte de un murciélago y los cuernos parecían de diablo» (The Walt Disney Family Museum, 2018).



F64-F67

La relación entre Maléfica y el murciélago, un animal muy presente en el género de terror, se manifiesta también en la figuración de su maldición, en la que aparecen diversas criaturas infernales y el murciélago ocupa un lugar central (F64). Esta conexión subraya el carácter siniestro y amenazante de Maléfica, que, al igual que el murciélago, está relacionada con el mal y la oscuridad. El vínculo del murciélago con lo demoníaco ha sido plasmado en diversas representaciones artísticas y mitológicas a lo largo de la historia del arte.

La obra de Francisco de Goya ofrece múltiples representaciones en las que el murciélago se asocia a la locura, la oscuridad, el mal y a la mujer. En la célebre pieza *El sueño de la razón produce monstruos* (F69), Goya simboliza el poder destructivo de la irracionalidad a través de múltiples animales voladores que atosigan al soñante. En *La Guerra*, Goya retrata a una mujer cubierta con un manto, armada con espada y escudo, volando sobre un murciélago gigante. Esta escena recuerda a escenas de brujería presentes en otras series como *Los Caprichos* y *Los Desastres*, donde lo irracional se asocia a lo maligno y amenazante (Matilla Rodríguez, 2017: 49).



F68. *La guerra* [grabado]. Fuente: Goya y Lucientes, F. (1810-1814). Museo Nacional del Prado.



F69. *El sueño de la razón produce monstruos*. [grabado] Fuente: Fuente: Goya y Lucientes, F. (1799). Museo Nacional del Prado.

En los siguientes bocetos de Maléfica (F70, F71), realizados antes de llegar a su versión final, podemos comprobar hasta qué punto este murciélago del que veníamos hablando, se encuentra presente en su figura.





F70-F71. Bocetos de Maléfica. Fuente: Disney (2008).

Si bien las alas de murciélago son reemplazadas finalmente por un más discreto cuello perteneciente a su capa, conviene tomar en serio la semejanza de

Maléfica con las pinturas goyescas para aprehender la maléfica presencia de la antagonista.

La bruja de Goya empuña una espada y un escudo —está guerreando según el título de la obra—, lo que resalta su carácter fálico y bélico. Sin embargo, en lugar de volar sobre una escoba, lo hace sobre un murciélago que, curiosamente, en lugar de hocico, presenta un pico. Este detalle acentúa la naturaleza aviar de la criatura, pese a que el murciélago es un mamífero. La relación entre aves y murciélagos se establece a partir de su capacidad para volar, lo que las convierte en criaturas potencialmente persecutorias, capaces de *verlo todo* desde el cielo.

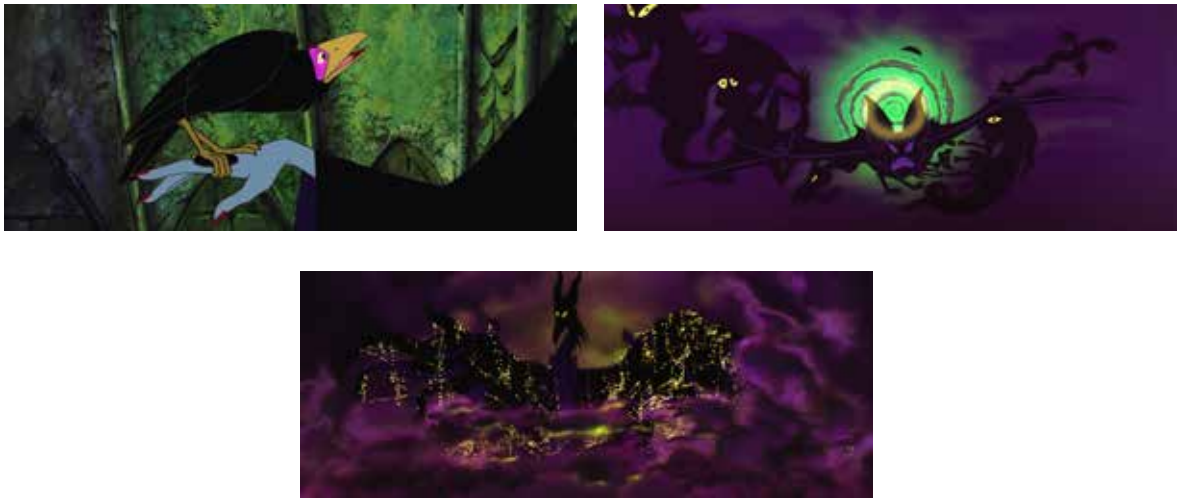
En el dibujo de Goya, la cabeza del murciélago se encuentra debajo del vientre de la bruja, advirtiendo de la potencial peligrosidad de su sexo. De forma que, además de la espada, el principal arma de esta bruja es el pico que el murciélago deja entreabierto. Basta con buscar en el diccionario la palabra *pájaro*, como sugiere González Requena (2020) en su seminario sobre *The Birds*, para constatar que una de sus acepciones subraya su conexión con la conexión visual que sugerimos:

> *4. m. coloq. pene.*
> *Sin.: pene, falo, miembro, verga1, pinga, pito1, polla.*

Pensamos que es eso justamente lo que pone en escena Goya: la completud imaginaria de esta bruja dotada de un gran falo, representado por el murciélago y su pico.

De manera similar, en *Sleeping Beauty*, Maléfica también incorpora un aspecto fálico a través de su estrecha asociación con criaturas como el cuervo, el murciélago y el dragón. Estas criaturas no sólo refuerzan su carácter siniestro y amenazante, sino que también la vinculan con una diosa materna fálica asociada a un poder destructivo. Mientras que en *La Guerra* de Goya, la bruja aparece montada sobre un murciélago-ave, en *Sleeping Beauty* Maléfica adopta directamente una

forma semejante al final del film, transformándose en un dragón cuya boca, plagada de afilados dientes, simboliza una potencial amenaza de muerte.



F72-F74

4.9. Un pájaro de mal agüero

El dicho popular que asocia la mala suerte con la aparición de un pájaro de mal agüero resulta particularmente apropiado para describir la irrupción de Maléfica. La expresión *ser un pájaro de mal agüero* se emplea para describir a aquellas personas que acostumbran a predecir o anunciar desgracias futuras, un rasgo que define a Maléfica desde el comienzo del film.

Para comprender mejor la metáfora del pájaro de mal agüero, es útil explorar los animales que históricamente han estado asociados con la mala suerte en distintas culturas. Animales como el gato negro, el cuervo, el murciélago, el búho, la lechuza, la serpiente y el perro negro han sido vinculados a malos presagios y desgracias. *Sleeping Beauty* ofrece una buena representación de estos animales: además del cuervo que acompaña a Maléfica, también aparecen un búho, varios murciélagos y serpientes, que refuerzan la atmósfera ominosa que rodea a la antagonista.

Si anteriormente señalamos la semejanza entre Aurora y Maléfica por su afinidad con los pájaros, conviene recordar que la joven Princesa también tiene una estrecha relación con el búho. Este detalle merece especial atención, ya que, desde el punto de vista del folklore, el búho está tradicionalmente asociado con la muerte y la desgracia, lo que lo convierte también en un pájaro ligado al mal agüero.




F75 -F76 (Detalles)

El canto del búho y la lechuza han sido tradicionalmente considerados como un presagio de muerte o enfermedad. En culturas como la náhuatl, la lechuza y el búho eran vistos como mensajeros del dios Mictlantecuhtli —Señor del Inframundo— y su canto era anunciaba muerte o enfermedad inminente, especialmente si sonaban varias veces cerca del hogar:

> *El canto del búho era considerado de muy mal agüero, ya estuviera sobre la casa o en un árbol cercano, era aviso de enfermedad y muerte, de aniquilación de la casa y de la familia que en ella habitaba. Entre los náhuas la lechuza, al igual que el búho, era ave de mal agüero y mensajera de Mictlantecuhtli Señor del Inframundo. Cuando se le oía chillar significaba que alguien había de morir o enfermar, especialmente si lo hacía dos o tres veces sobre el techo de la casa* (Charro, 1997: 76)

Aunque el búho de *Sleeping Beauty* parece absolutamente inofensivo y totalmente amigable, el mal agüero asociado a su canto[20] no puede ser ignorado. A pesar de su presencia aparentemente inofensiva, resulta inquietante si consideramos su simbolismo tradicional y el hecho de que la muerte provisional

[20] Es notable cómo la figura del búho se asimila a la de la bruja y su carácter devorador de criaturas inocentes: «Ovidio, en sus Fastos también [...] relaciona [la lechuza] con la brujería. Cuenta que en los tiempos antiguos de Roma, se creía que las lechuzas se transformaban en brujas y que entraban por las ventanas de la guardería mientras que los niños pequeños estaban durmiendo, chupaban su sangre cuando estaban en sus cunas» (Charro, 1997). Esta imagen de la bruja transformada en lechuza, que se desliza por la ventana para llevar a cabo su malvado acto, evoca la escena de *Sleeping Beauty* en la que el cuervo acecha la ventana de la casita de Aurora.

—el sueño de Aurora— ocurrirá poco después de su canto.

Este búho no sólo trae presagios oscuros, sino que también ocupa el lugar del príncipe como pareja de baile de Aurora. Después de que los animalitos roben la ropa de Phillip —las botas, la capa y el sombrero—, el búho se disfrazará con su atuendo, sustituyendo al príncipe justo antes del primer baile entre los jóvenes. La similitud visual entre el búho y Phillip está cuidadosamente diseñada: el plumaje del búho reproduce los colores del vestuario del príncipe, mientras que su posición en el plano anticipa la que Phillip ocupará al situarse junto a Aurora (F77, F78).

Pero, ¿a qué se debe esta identificación entre el búho y Phillip? Esta asociación puede interpretarse en el marco del mito de Perséfone, donde Phillip asume el papel de Hades y el búho el de su mensajero. Así, los atributos del búho —como su capacidad para moverse entre diferentes reinos y su conexión con lo nocturno y lo oculto— se transfieren al príncipe, subrayando su vínculo con Hades.



F77 (Detalle)-F78

En cualquier caso, mientras el búho asume el lugar del galán en posición de seducir a Aurora, el cuervo actúa, sin embargo, como un doble de Maléfica; no hay romanticismo entre ambos, sólo subrogación. En este sentido, la relación de Aurora y Maléfica con respecto al *partener* aviar dibujan dos posiciones netamente diferenciadas: la femenina de Aurora y la materna fálica de Maléfica.

La relación entre los pájaros de Aurora y Maléfica resulta clave para comprender la dinámica de deseo en *Sleeping Beauty*. El momento en el que el príncipe aparte al búho para ocupar su lugar en el baile (F79), desplazará a su rival

imaginario, tomando su lugar como legítimo amante de Aurora. De manera similar, cuando Merryweather convierta en piedra al cuervo de Maléfica (F80) en la escena en la que las hadas rescaten a Phillip, acabará de forma parcial con el falo imaginario de Maléfica, debilitando su poder.



F79-F80

Previamente hemos mencionado que una forma de referirse al pene —en español— es con el nombre «pájaro» o «pajarito». La eliminación o sustitución de cada uno de estos dos pájaros supone, para Aurora y Maléfica, la pérdida de esos objetos imaginarios con los que cada cual contaba.

Para Aurora, la sustitución del búho por Phillip marcará el inicio de su relación con el príncipe, quien desde entonces tomará el lugar del amante. Para Maléfica, en cambio, la pérdida del cuervo será más radical. La posición de Maléfica es la de la madre fálica: es la imagen de la madre preedípica que aún conserva su falo. Cuando finalmente su pájaro sea convertido en piedra y el príncipe escape de su castillo, Maléfica no tendrá más remedio que convertirse ella misma en un dragón.

Las ecuaciones de semejanza entre los distintos personajes quedan así:

Mujer	Animal / Falo	Saca de la escena	Reemplazo
Aurora	Búho / pajarito azul	Phillip	Phillip
Maléfica	Cuervo	Merryweather	Maléfica-Dragón

Referencias

Bacher, H. (2020, junio). *Eyvind Earle* [Fotografía]. *One1more2time3's Weblog*. Recuperado de https://one1more2time3.wordpress.com/tag/eyvind-earle/

Charro Gorgojo, M. A. (1997). Lechuzas y búhos: ¿Aves de mal agüero? *Revista de Folklore*, (195). Obra Social y Cultural de Caja España. Valladolid.

Freud. S. (1992 [1919]). Lo ominoso (1919). En *Obras completas. «De la historia de una neurosis infantil» (Caso del «Hombre de los lobos»), y Otras obras (1917-1919)* (Vol. XVII). Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Freud, S. (1991 [1930]). El malestar en la cultura (1930 [1929]). En *Obras completas. El provenir de una ilusión, El malestar en la cultura, y Otras obras (1927-1931) (*Vol. XXI). Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Freud, S. (1991 [1933]). 33ª Conferencia. La feminidad. En O*bras completas. Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis, y Otras obras (1932-1936)* (Vol. XXII). Buenos Aires: Amorrortu Editores.

González Requena, J. (2020). *Las aves de la locura I. La dificultad de lo femenino* [Clase magistral]. En Psicoanálisis y Análisis textual (curso 2019-2020). Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de Psicoanálisis y Análisis textual, Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de https://gonzalezrequena.com/textos-en-linea-0-2/textos-en-linea/las-aves-de-la-locura/

González Requena, J. (2024). El origen de la belleza: la imago primordial. *Comunicación y Hombre, 20*, 23-38. https://doi.org/10.32466/eufv-cyh.2024.20.798.23-38

Goya y Lucientes, F. (1810-1814). *La guerra* [Grabado]. Museo Nacional del Prado.

Goya y Lucientes, F. (1799). *El sueño de la razón produce monstruos* [Grabado]. Museo Nacional del Prado.

Grimal, P. (1989[1951]). *Diccionario de mitología griega y romana*. Buenos Aires: Paidós

Klein, M. (2008 [1946]). *Obras completas. Melanie Klein (Volumen 3). Envidia y gratitud y otros trabajos*. Buenos Aires: Paidós.

Matilla Rodríguez, J. M. (2017). *Ligereza y atrevimiento. Dibujos de Goya*. Santander: Fundación Botín

On Demand Entertainment. (2024). *Angelina Jolie talks about her daughter starring alongside her in Maleficent* [Video]. YouTube. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=36jrm4IGwHM

Propp, V. (1972 [1928]). *Morfología del cuento*. Akal.

Untitled Art Gallery. (s. f.). *Original production animation cel of Maleficent and Diablo from "Sleeping Beauty" (1959)*. Recuperado el [2024], de https://www.untitledartgallery.com/post/original-production-animation-cel-of-maleficent-and-diablo-from-sleeping-beauty-1959

Walt Disney Company (2008). *Sleeping Beauty* [Película en Blu-ray, Edición Platino del 50 aniversario]. Walt Disney Home Entertainment.

Walt Disney Family Museum. (2018). *Marc Davis: Style & compromise in Sleeping Beauty*. The Walt Disney Family Museum. Recuperado de https://www.waltdisney.org/blog/marc-davis-style-compromise-sleeping-beauty

5. EL ENCUENTRO EN EL BOSQUE: AURORA Y PHILLIP

5.1. Izquierda y derecha

Detrás de unos frondosos árboles (F1) se encuentra la casita del leñador, donde Aurora vive junto a quienes ella cree que son sus tías (F2, F3).





F1-F3

Cuando las hadas dejaron el castillo de Stefan con Aurora en brazos, una fractura en el suelo (F6) marcaba la separación del territorio paterno con el bosque que lleva al territorio materno, el castillo de Maléfica.




F4-F5

Este esquema se repite en la casita del leñador, donde una grieta por la que fluye un riachuelo (F2) delimita dos espacios: a la derecha, el territorio paterno, donde se ubica la casita y, a la izquierda, el bosque que lleva al dominio de Maléfica.

Hemos comprobado cómo, durante el film, no sólo se asocia la derecha al padre y la izquierda a la madre, sino que la derecha también coincide con lo masculino y la izquierda con lo femenino[1]. Veamos distintos ejemplos en los que los pares femenino–masculino y materno–paterno siguen el esquema izquierda–derecha.

En la escena en la que Maléfica llegó al salón del trono para maldecir a Aurora, la malvada se situó a la izquierda, mientras que las figuras paternas quedaron situadas a la derecha. También: lo malvado quedó a la izquierda, y lo bondadoso a la derecha.



F6

Más adelante, cuando Aurora se dirija al bosque, emprenderá su camino dejando la casa a la derecha, siguiendo como dirección la izquierda.



F7

[1] En diversas escenas del film que ilustran el trayecto entre ambos castillos, se sugiere que, para llegar al castillo de Maléfica, es necesario tomar el camino hacia la izquierda, una dirección que, en términos narrativos, se asocia con el pasado. Por el contrario, dirigirse al castillo de Stefan implica tomar el camino hacia la derecha, vinculado simbólicamente con el futuro. Esta representación espacial parece reflejar la relación entre la madre, el pasado o la prehistoria, y el padre, como figura asociada al futuro proyectado. Además, es importante destacar que la izquierda, en distintas tradiciones, se vincula con lo inconsciente, lo prohibido o lo ominoso, mientras que la derecha se asocia con lo consciente, lo correcto y lo virtuoso. Estas asociaciones refuerzan la carga simbólica de la posición de ambos castillos en el espacio.

Sin embargo, cuando Aurora regrese del bosque hacia la casita del leñador, de aquel precipicio desde donde verá el castillo paterno, volverá a ir de derecha a izquierda.



F8

Aún así, cuando quiera entrar en la casita, Aurora se dirigirá a la derecha, pues, como mencionamos ya, la cabaña del leñador está ligada a lo paterno.



F9

Del mismo modo que, cuando Maléfica llegue al castillo de Stefan, su movimiento en el plano describirá una trayectoria de izquierda a derecha



F10

Esta distribución espacial se refleja también en las posiciones de los personajes. Durante el beso, el príncipe se situará a la derecha y la princesa a la izquierda, una disposición que se repetirá también más adelante.



F11

Es importante mencionar que para analizar la posición de dos personajes, no sólo consideramos su ubicación a la derecha o a la izquierda en el cuadro, como ocurre en el fotograma del beso de despertar (F11), sino que también observamos la relación espacial entre los personajes; es decir, qué lugar ocupa uno con respecto al otro cuando miran en una misma dirección: lo masculino a la derecha de lo femenino (F12-F13).





F12-F13

Lo que parece claro es que el lugar asociado a lo masculino es la derecha, mientras que la izquierda corresponde a lo femenino. Esto se confirmará en distintos momentos del film, que también parecen ilustrar otro par de opuestos: pasivo-activo. Un ejemplo significativo es el rey Hubert, quien tiende a situarse a la izquierda cuando está acompañado por otro hombre. Esto será especialmente evidente en la escena en la que ambos reyes esperan la llegada de Aurora, donde casi todo el tiempo veremos a Hubert a la izquierda y a Stephan a la derecha.



F14

Sin embargo, cuando Hubert ataque a Stefan, la posición de ambos cambiará: Hubert, portador de la espada que simboliza lo activo, se situará a la derecha, mientras que Stefan, con el escudo que representa lo pasivo, ocupará la izquierda.




F15-F16

En la escena que sigue al brindis entre los reyes, veremos la llegada de Phillip al castillo de Stefan. Hubert lo recibirá ubicado a la derecha.




F17-F18

No obstante, cuando Phillip empiece a bailar con su padre, girarán sobre sí mismos, y ello dejará a Hubert nuevamente a la izquierda del cuadro. Permanecerá en ese mismo lugar durante la conversación en la que intentará convencer a Phillip de casarse con Aurora.



F19-F22

A pesar de sus esfuerzos, Phillip rechazará el mandato paterno, lo que provocará en Hubert una indignación tal que estará a punto de arrojar su corona al suelo. Antes de que lo haga, Phillip la recogerá y se la colocará de nuevo en un aparente gesto simbólico. Ello devolverá al rey a la posición que le correspondería, la derecha, mientras Phillip permanecerá unos instantes en la parte izquierda del cuadro.



F23-F24

No obstante, esta posición será efímera para Hubert, quien, tras la partida de su hijo, volverá a quedar relegado a la modesta izquierda, mientras lo persigue desesperadamente en un intento por impedir su fuga.




F25-F26

Lo mismo sucede en el caso de la escena final, en la que el príncipe se situará a la derecha y la princesa a la izquierda. En este caso, el par de opuestos no se define como pasivo–activo, sino como femenino–masculino, reflejando una etapa psicosexual más avanzada y consolidada que la representada por el par pasivo–activo.




F27-F28

5.2. La casita del leñador

Algunos aspectos de la casa parecen reflejar características de la propia Aurora. El tejado, por ejemplo, está cubierto por paja amarilla de un tono muy similar al color de su pelo. Además, la casita comparte ciertos elementos con los castillos del rey Stefan y de Maléfica, lo que refuerza su conexión simbólica con las figuras parentales.

Una particularidad destacable de la casita es la mezcla en sus materiales de construcción: piedra, madera, paja... Pero, sobre todo, conviene resaltar que toda la edificación parece estar integrada —o, si se prefiere, enraizada— en un gran árbol (F8). Este árbol, con su sólido tronco y profundas raíces, podría entenderse como una metáfora paterna, en línea con la interpretación de González Requena (2020):

[...] pues el árbol, de tronco y grandes raíces, lugar donde enraizarse y cobijarse: no deja de ser una apropiada metáfora paterna .



F29

Sin embargo, el simbolismo de la casita no se limita únicamente a lo paterno. También es posible establecer un vínculo con una figura materna, o más específicamente, con una diosa de la naturaleza, similar a los casos analizados por González Requena en *True Detective* o *The Birds*[2]. Este nexo sugiere que la casita podría funcionar como un espacio híbrido, que integra las dimensiones paternas y maternas en un mismo lugar.



F30. Fotograma perteneciente a la serie *True Detective* (Nic Pizzolatto, 1x01)



F31. Fotograma perteneciente a la película *The Birds (Hitchcock, 1963)*

Estos árboles (F30, F31) recuerdan al que está en la base de la casita del leñador; ambos son frondosos y tan grandes que superan el tamaño de una casa

[2] Consultar seminarios: González Requena, J. (2015-2017). *True Detective I: el padre 2011/2012*. Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de https://gonzalezrequena.com/textos-en-linea-0-2/true-detective-2/; González Requena, J. (2015-2017). True Detective II: la diosa 2012/2013. Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de https://gonzalezrequena.com/textos-en-linea-0-2/true-detective-2/; González Requena, J. (2020-2021). Las aves de la locura II. El territorio de la madre ("En el muelle de la bahía" y "La casa de Lydia"). Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de https://gonzalezrequena.com/2-en-el-muelle-de-la-bahia/

común, hasta el punto de que apenas se puede ver la parte superior de sus copas[3], que quedan recortadas por el encuadre. La ubicación de estos tres árboles (F8, F9, F10) es precisa: en medio de la naturaleza y alejados de la civilización.

La conexión entre la casa y el árbol se manifiesta de manera evidente tanto en el exterior como en el interior de este hogar (F32-F34). La casa parece está integrada en la naturaleza y sustentada, literalmente, por los troncos y las raíces de este imponente árbol, que actúa como un eje estructural del refugio.



F32-F34[4]

[3] El recorte que hace el encuadre del árbol puede ser interpretado como una metáfora de la castración. Este tema también aparece en el caso analizado por Freud en 1914 [1918], *De la historia de una neurosis infantil*, conocido como *El Hombre de los lobos*. En este caso, el paciente dibujó una escena que vio en su sueño: desde la ventana —lo que hacía de marco, de encuadre— veía un árbol en el que había lobos blancos. La copa de este árbol estaba cortada, lo cual puede ser visto como la amenaza de castración a la que se estaba enfrentando el paciente.

[4] Este fotograma pertenece a la escena en la que Aurora llora después de saber por las hadas que no podrá volver a ver al joven que ha conocido en el bosque, justo antes de iniciar su camino de vuelta al castillo paterno.

Que el hogar esté en un árbol no deja de ser, por oposición a una construcción situada en un lugar urbanizado —del que se espera sea socializado, civilizado—, el reflejo de una cultura tribal o primitiva que, por definición, se opone al acto cultural que es edificar y urbanizar.

En el interior, la madera predomina sobre el resto de los materiales, lo cual no sorprende al recordar que, como menciona Flora, la casita perteneció a un leñador. Sin duda, el tan notable oficio del propietario debe ser tomado en consideración, pues nos ayuda a profundizar en nuestro análisis. Conocer el oficio del anterior propietario resulta fundamental para el análisis, ya que parece que este leñador no sólo se dedicó a obtener madera del bosque, sino que parece haber sido también un carpintero habilidoso. Esto lo demuestran los numerosos muebles y utensilios de madera presentes en la casa: mesas, sillas, bancos, camas, cubos, estantes, repisas, cajones...

La referencia al leñador como figura paterna cobra fuerza cuando lo asociamos con la imagen del carpintero, una figura recurrente en las narrativas de Disney. Un ejemplo claro es *Pinocchio* (1940), donde Geppetto es un carpintero que no sólo crea objetos de madera, sino que también aspira a ser padre. Esta película, a su vez, remite a uno de los más antiguos y reconocidos carpinteros de la tradición occidental: San José, el padre terrenal de Jesús.

De este modo, el leñador de *Sleeping Beauty* puede interpretarse como una representación simbólica de la función paterna: un protector y sustentador que, aunque ausente en la narración, sigue proporcionando cobijo a Aurora y a las hadas, quienes actúan como sus madres adoptivas.

No obstante, el hecho de que la casa pertenezca a un leñador y no a un carpintero responde a la naturaleza misma del entorno: es una vivienda ubicada en el corazón del bosque, un espacio ciertamente salvaje. Vivir allí implica la necesidad de abrirse paso entre los imponentes árboles que la rodean, tarea que requiere una

notable fuerza física. Sin embargo, esto no excluye que el leñador sea también un habilidoso carpintero: además de talar los enormes árboles del bosque con vigor, demuestra también la destreza necesaria para trabajar la madera con delicadeza, logrando piezas finamente elaboradas.

Una prueba más de la presencia del padre en la casa del bosque, que se suma a las evidencias previamente señaladas, es el notable contraste que se produce con el castillo de Maléfica, donde la ausencia de muebles es total. A diferencia de la casita, en la que la madera trabajada adquiere protagonismo, los pocos elementos decorativos o de mobiliario allí están hechos de piedra. Se da una ausencia absoluta de un padre o carpintero que se tome la tarea de cortar y dar forma a la madera. En este espacio, este material sólo aparece en su estado más rudimentario, más primitivo, reducido a materia prima destinada a alimentar el fuego (F35-F37).



F35-F37

De manera similar, en *Maleficent* (2014) se refleja la capacidad del hada para relacionarse con la madera, pero esta vez en su forma viva, es decir, en forma de planta. La Maléfica de 2014 se vincula con la madera desde su papel de diosa de la naturaleza; ya sea curando ramas partidas (F38-F43), comandando a sus guardianes hechos de raíces (F41) o haciendo crecer un seto de espinos alrededor de su territorio (F42, F43).



F38-F43

Si en la versión del año cincuenta y nueve Maléfica carece de estos poderes, es probablemente porque resulta imprescindible mantener su apariencia fría y mortecina, ligada más bien a la inanimada piedra de su castillo que a la cálida madera. No parece casual que su relación con este material se dé a través del fuego: la madera aparece en calidad de leña, vinculada a chimeneas y a los fuegos que atraviesan toda la película.

Por tanto, en la casita del leñador confluyen dos vertientes; una paterna ligada a la construcción y a la domesticación de los elementos naturales, cuyo ejemplo más concreto es el de los muebles que contiene. Y otra materna, relacionada con la naturaleza en su faceta más salvaje, presidida por una diosa materna.

La casita también representa una figuración de la maternidad amorosa y nutricia, vinculada a la madera a través de sus espacios para cocinar. esta vertiente

maternal está en continua tensión con otra dimensión de lo materno, una más ambivalente, donde lo doméstico —aparentemente inofensivo[5]— puede transformarse en un instrumento de amenaza o castigo. Elementos como el caldero, el horno y la chimenea, diseñados para calentar el hogar y preparar alimentos, poseen un doble potencial: nutrir y proteger, pero también, si se usan mal, abrasar o envenenar.

5.3. El Bosque materno

Antes de adentrarnos en el análisis de la escena que introduce por primera vez la casita del leñador, regresaremos al plano que la antecede. A través de un encadenado, el paisaje oscuro y afilado que rodea el castillo de Maléfica (F44) se funde con un plano de unas hojas lobuladas que podrían ser de parra (F45). Contrariamente a lo que podría esperarse, este paisaje también tiene un matiz oscuro y afilado. Así, los dos planos que integran el encadenado (F44, F45) presentan una continuidad plástica: los colores y las formas de los paisajes plantean cierta conexión entre estos los espacios del castillo de Maléfica y la casita del leñador.



F44-F45

[5] En los cuentos, estos inofensivos elementos destinados al cocinado de los alimentos pueden volverse contra los protagonistas —habitualmente niños—; uno de los más conocidos con este tema es el de Hansel y Gretel, dos hermanos abandonados en el bosque por sus padres debido a la falta de recursos para alimentarlos. El padre es, precisamente, un bondadoso leñador que los abandona debido a la insistencia de la madre. Los niños encuentran una casa hecha de dulces, cuya dueña —una bruja malvada— planea engordarlos para luego comérselos. Ésta los alimenta con deliciosos manjares mientras mantiene a Hansel en una jaula. Gretel engaña a la bruja y la empuja al horno que quería utilizar para cocinar al niño, revelando así la potencial peligrosidad del aparato doméstico.

Esta representación del bosque donde se encuentra la casita del leñador está lejos de transmitir la apacibilidad que cabría esperar del refugio de Aurora. A medida que nos adentramos en el bosque, el emplazamiento del escondite de Aurora se revela con mayor detalle. La superficie rugosa de los troncos recuerda a la presente en los muros del castillo de Maléfica, y los tonos azules, morados y verdes en sus gamas más oscuras, replican la paleta cromática del territorio del hada malvada. Además, la densa vegetación que prolifera en el bosque genera sombras que intensifican un sentimiento ominoso, conectando este espacio con una atmósfera de inquietud más que de resguardo.

El universo en el que tiene lugar *La Bella durmiente* se divide en cinco espacios diferenciados. Maléfica distingue los tres primeros en el diálogo con sus alimañas: el pueblo (que alude a la pequeña villa junto al castillo de Stefan), el bosque y las montañas (que sin duda hacen referencia a las cercanías de su propio castillo). No menciona, sin embargo, el cuarto y quinto espacio, los castillos de Stefan y Maléfica, pues sabe con seguridad que la joven no se encuentra en ninguno de ellos.

El bosque aparece como un lugar de extensión vagamente definida[6], situado entre las Montañas Prohibidas y el castillo de Stefan. Se trata de un espacio fronterizo en el que Aurora crece oculta de la mirada de extraños, familiares y de la propia Maléfica. Resulta llamativo que, estando el bosque tan cerca de las Montañas Prohibidas, Maléfica no se haya ocupado personalmente de ir a buscarla allí; ello se debe a que por mucho que trate de encontrarla, el tiempo para que la maldición suceda debe completarse. En distintos dibujos preparatorios, el bosque aparece como un lugar ciertamente oscuro, lo que no sólo da cuenta de su capacidad para ocultar a Aurora, sino de su potencial carácter ominoso debido a su cercanía con el territorio de Maléfica.

[6] En *Las Raíces históricas del cuento,* Propp (1946) explica que en los cuentos de hadas «el bosque no se describe nunca con más detalles. Es densísimo, oscuro, misterioso, un poco convencional, no del todo verosímil» (Propp, 1946: 77).







F46-F48. Bocetos preliminares de Eyvind Earle. Fuente: Bacher (2024).

En los cuentos maravillosos, el bosque es un lugar que circunda al otro mundo; en otras palabras, el camino para llegar al *país de los muertos* pasa por el bosque (Propp, 1946: 76-77). ¿No es acaso el bosque la puerta de acceso al castillo de Maléfica? Ello convierte a este castillo en una suerte de inframundo, donde podemos encontrar a *las fuerzas del mal* tal y como Maléfica las nombra.

Por otro lado, los cuentos también reflejan «la reminiscencia del bosque, como lugar donde se celebraba el rito» (Propp, 1946: 78). La relación entre la muerte y el rito está determinada por la muerte simbólica que supone la iniciación. No nos alejamos en absoluto del texto si consideramos la estancia de Aurora en el bosque hasta los dieciséis años como un rito de paso.

5.4. El pájaro azul

Mientras las hadas se dedican a preparar los regalos para Aurora, ella se dirige a las profundidades del bosque (F49). Entona una melodía para advertir a sus particulares amigos de su llegada. Un pajarito azul (F50) responde a su llamado imitando las mismas notas, abandonando la rama en la que está para ir a su encuentro.




F49-F50

No es la primera vez que un pájaro azul que galantea a la princesa aparece en el film. Ya nos hemos referido a ello en el segundo capítulo, al analizar la escena de los dones otorgados a Aurora. En esa ocasión, mientras ella permanecía en su torre, un ruiseñor —teñido de azul, como el resto de la imagen— se acercaba a visitarla (F51).

The Nightingale's her troubadour,
Bringing his sweet serenade to her door[7].



F51 (Detalle)

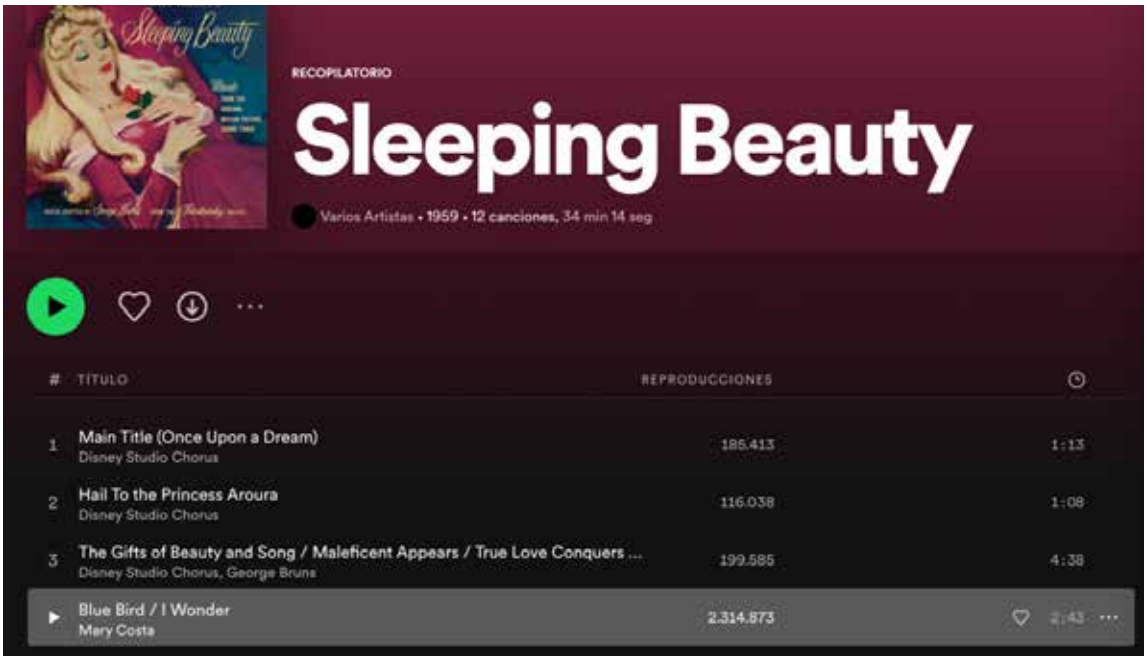
Conviene precisar que en ninguna de las versiones del cuento de *La Bella durmiente* encontramos un pájaro que cante o visite a la joven. Antes bien, este motivo aparece en el ballet de Tchaikovsky[8] titulado *La Bella durmiente*, donde se introducen personajes provenientes de otros cuentos. Entre ellos, figura *L'Oiseau bleu* (1697), en español *El Pájaro Azul*, un relato escrito por Madame d'Aulnoy, autora

[7] Traducción propia: El ruiseñor es su trovador. Trayendo su dulce serenata a su puerta.

[8] El título original del ballet de *La Bella Durmiente* de Tchaikovsky en ruso es *Спящая красавица* (*Spyashchaya krasavitsa*). Este ballet se estrenó el 15 de enero de 1890 en el Teatro Mariinsky de San Petersburgo, Rusia.

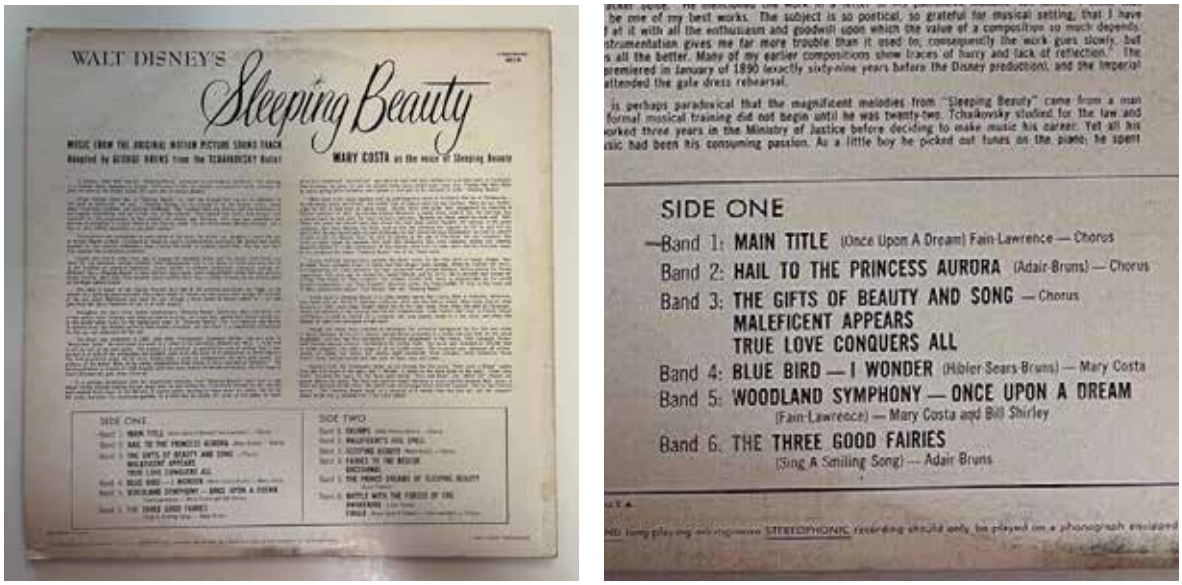
francesa que vivió entre 1651 y 1705, conocida por adaptar cuentos al gusto de los salones franceses.

Hemos encontrado un dato adicional que refuerza la conexión entre *Sleeping Beauty* y *El Pájaro Azul*. El título de la banda sonora que acompaña este fragmento, incluido en el disco con las canciones de la película, es *El pájaro azul / I Wonder* (F52-F54).



F52. Captura de pantalla de Spotify del disco recopilatorio de *Sleeping Beauty.*

Parece algo exagerado que este pequeño personaje, a primera vista, sin una función específica en la trama, de nombre a la canción. Esto nos sugiere que el pájaro azul de *Sleeping Beauty* bien podría ser un vestigio de aquel personaje del ballet de Tchaikovsky y que, a su vez, tiene su origen en el cuento de D'Aulnoy, *El pájaro azul*.



F53-F54 (Detalle). *Walt Disney's Sleeping Beauty, Music From the Original Motion Picture Sound Track* [Disco de vinilo]. Fuente: Disneyland Records (1964).

Para averiguar en qué consiste la función de este pajarito en el film, acudiremos al relato original de d'Aulnoy, del cual ofrecemos, a continuación, un breve resumen:

> *El Pájaro Azul* es un cuento de hadas que narra la historia de un rey poderoso que, después de quedar viudo, se casa con una dama cuyo marido también ha fallecido recientemente. El rey tiene una sola hija, pero al casarse adquiere una segunda adoptiva. La primera es Florina, hermosa y bondadosa, y la segunda es Truchona, caprichosa, egoísta y fea. La nueva reina y Truchona sienten celos de Florina.
>
> Un día, el rey decide casar a sus hijas y anuncia la llegada del apuesto rey Encantador. La reina planea casar a Truchona con él, pero el rey Encantador se enamora de Florina debido a su belleza. La reina y Truchona logran que el rey encierre a Florina la encierre en una torre.
>
> La reina intenta conquistar al rey Encantador para su hija, enviándole regalos, pero él los rechaza cuando descubre que provienen de Truchona. La reina le informa que Florina está encerrada hasta que Truchona se case. Con la ayuda de una dama de Florina, el rey Encantador trata de encontrarse con ella en la ventana de la torre en la que está encerrada; sin embargo, la reina le hace creer que Truchona es Florina.
>
> El rey Encantador visita a Truchona y a su hada madrina, Susio, pero finalmente descubre el engaño y se niega a casarse con Truchona. Como castigo, Susio lo convierte en un pájaro azul por siete años.
>
> El rey Encantador, convertido en Pájaro Azul, visita a Florina en su torre y le regala joyas durante dos años.

> Cuando el rey, el padre de Florina, muere, los habitantes del reino reconocen a su hija como su soberana. Mientras Truchona huye al castillo de Susio, Florina busca al rey Encantador. Cuando después de pasar distintas pruebas Florina llega al castillo de Enctantador, ésta descubre que ha recuperado su forma humana, pues éste ha prometido pensar si se casará con Truchona.
>
> Gracias a la ayuda de un hada buena, Florina utiliza cuatro huevos mágicos que le permiten comunicarse con Encantador. Finalmente, el rey Encantador y Florina se reencuentran, se casan y son felices.

Una primera semejanza del cuento de D'Aulnoy con *Sleeping Beauty* es la conexión que se establece entre pájaro y hombre. La cercanía de Aurora con los pájaros es especialmente notable; tanto es así que, como mencionamos previamente, la imagen de Aurora sosteniendo un pájaro será bastante recurrente en el film.



F55-F58

Por ejemplo, en la escena en la que Fauna entrega su don, se mostró una representación fantasmal de Aurora sosteniendo un ruiseñor[9] en la mano. Se dijo

[9] El pájaro escogido para el sueño crepuscular del don de Fauna (F51) es el ruiseñor (*nightingale)*. Ello se debe a una de las particularidades del ruiseñor macho: su vistoso canto que, a diferencia de la mayor parte de pájaros, aparece bien entrada la noche —o al amanecer—. Que este pájaro cante durante las horas en las no hay sol acentúa el carácter crepuscular de la escenas en las que aparece. Hemos de mencionar además que el ruiseñor es una especie migratoria que pasa los meses más fríos en el centro de África y vuelve para reproducirse a Europa. Ambas características unen al príncipe con el ruiseñor, pues como éste, Phillip sale de su casa para casarse y canta para llamar la atención de la princesa. Bien es cierto que la escena en la que el príncipe canta no es nocturna; sin embargo, sí lo es su acto final: el beso con el que despierta a Aurora.

entonces que este pájaro era su trovador —en sintonía con el pájaro azul de D'Aulnoy—, pues le canta serenatas junto a su ventana[10]. Más adelante, durante su paseo por el bosque, Aurora sostendrá distintos pájaros (F55-F58), lo que le une de forma constante a la figura del ave. En todas estas escenas, encontramos en el pájaro una alusión al príncipe. Nada tan claro como acudir a la escena en la que Aurora baila con el búho disfrazado de príncipe, donde se viene a materializar de forma muy evidente la relación entre ave y hombre (F58).

5.5. Relatos en espejo

En *El pájaro azul*, el rey que quiere desposar a la verdadera princesa es convertido en un pájaro con corona[11] a causa de un maleficio. Se señala como culpable a la segunda mujer del rey —y, por tanto, madrastra de la princesa—, que está empeñada en casar primero a la hija biológica de su anterior matrimonio. Si comparamos el argumento de la película con el cuento, encontramos muchos puntos comunes (Tabla 1).

Como se puede comprobar, un relato es el reverso del otro. Mientras que en *La Bella durmiente* la princesa es la maldita, en *El pájaro azul* lo es el rey. Si Aurora seduce al príncipe Phillip cantando —es el canto de ella lo que le empuja a buscarla—, será el pájaro azul quien cante para la princesa Florina. Los paralelismos son abundantes y muy interesantes para el análisis del relato que nos ocupa. A continuación pondremos en diálogo varios de los ejemplos en los que la trama coincide en forma de espejo.

[10] El texto en realidad menciona una puerta. No obstante, vemos a Aurora sentada en el alféizar de lo que es realmente una ventana. ¿Acaso la puerta no es metáfora de su apertura en su condición de mujer deseante? En suma, de su apertura al encuentro sexual.

[11] La corona aparece aquí como fiel referente a Tereo.

Tabla 1. Comparativa estructural del argumento de *Sleeping Beauty* y *El pájaro azul*[12]

La Bella durmiente	*El pájaro azul*
1 - El príncipe acude al reino vecino para casarse con Aurora	1- El rey acude al reino para buscar esposa: se enamora de la princesa Florina
2 - El príncipe, seducido por el canto de Aurora —que entonces piensa que es solo una campesina—, acude en su búsqueda	5- Convertido en pájaro, el joven rey canta por las noches para enamorar a la princesa Florina
3- El príncipe rechaza casarse con la princesa que su padre le había destinado. Prefiere mucho más a la campesina —que es en realidad la misma princesa— que acaba de conocer	3- El rey rechaza casarse con Truchona, la hermanastra de Florina.
4- La maldición de Maléfica se cumple: la princesa se pincha con la rueca y se duerme.	4- El hada madrina de la hermanastra de Florina maldice al rey y le convierte en pájaro.
5- Maléfica intenta evitar que el príncipe encuentre a Aurora	2- La reina no quiere que Florina se case con el rey
6- Maléfica encierra al príncipe en las mazmorras de su castillo	6- La reina encierra a Florina en una torre
7- El príncipe consigue escapar con la ayuda de las hadas, superando innumerables obstáculos hasta llegar al castillo de Aurora	7- La princesa consigue escapar de la torre tras la muerte de su padre, gracias a sus súbditos. Ayudada por la hermana del hada madrina de Truchona, consigue superar las pruebas que encuentra hasta llegar al reino del rey encantador
8- El príncipe lucha contra Maléfica y la derrota	Unidos el amigo mago del rey y el hada buena convierten a Truchona en una cerda
9- El príncipe entra al castillo y encuentra a Aurora dormida	9- La princesa Florina entra disfrazada al castillo y se da cuenta de que el rey toma somníferos todas las noches —él no le puede escuchar aun estando cerca—
10- El príncipe consigue que Aurora despierte besándola y se casan	10- Florina consigue que el rey no tome sus somníferos —que no duerma— y le confiesa su identidad y amor. El rey descubre la verdad y se casan

Por ejemplo, en *Sleeping Beauty*, el príncipe es encarcelado en las mazmorras, ubicadas en la parte subterránea del castillo de Maléfica, mientras que, en el cuento de Madame d'Aulnoy, la princesa es aislada durante años en una torre,

[12] Los elementos que presentan una estructura opuesta están resaltados en azul, mientras que aquellos que comparten similitudes estructurales se encuentran destacados en amarillo.

situada en la parte más alta del castillo paterno. Esta oposición funciona como un espejo complementario: ambos protagonistas están encerrados, pero mientras uno ocupa un espacio interno y subterráneo, la otra permanece en uno externo y elevado.

El sentido de la inversión parece clara: en *Sleeping Beauty,* el sujeto masculino queda confinado en una suerte de útero materno (F59), mientras que Aurora está atrapada en el espacio del padre, simbolizado por la altura de la torre (F60), metáfora del falo paterno.



F59-F60

Si en *Sleeping Beauty* es el príncipe el que acudirá en rescate de la princesa dormida y la despierta; en *El Pájaro azul* es la princesa la que acude al reino del rey y consigue de nuevo su amor.

También se producen coincidencias entre ambos relatos en lo que respecta al tema del sueño. Mientras que la tarea de Phillip consiste en despertar a la princesa de su letargo, en el cuento de Madame d'Aulnoy, la tarea de Florina resulta similar: debe asegurarse de que el rey no duerma durante toda la noche, evitando que su mayordomo le administre su habitual somnífero.

Así, los trayectos de estos dos pares de personajes transcurren de forma paralela y cada relato parece servir como modelo para definir la masculinidad o la feminidad de sus protagonistas. Ambos relatos presentan una alternancia entre actividades pasivas y activas. En *Sleeping Beauty*, Aurora muestra una gran actividad al comienzo del relato al movilizar el deseo del príncipe, mientras que en *El Pájaro*

Azul, el rey Encantador hace lo propio con Florina, dedicándose a cantarle y agasajarla durante dos años. Aurora expresa sus anhelos a través de su canto, del mismo modo que el rey Encantador utiliza su voz para cautivar a Florina.

Sin embargo, más adelante, se produce una inversión en ambas historias. No es el rey Encantador quien busca a Florina, sino que es ella quien acude a su reino, en un movimiento paralelo al de Phillip en *Sleeping Beauty*, quien se dirige al reino de Aurora. La inversión también se extiende al tema del sueño: en *El Pájaro Azul*, el rey Encantador toma somníferos cada noche para quedarse completamente dormido, y la tarea de Florina es impedir que el príncipe se pasivice, asegurándose de que permanezca despierto. Por otro lado, en *Sleeping Beauty*, la tarea de Phillip consiste precisamente en conseguir despertar a Aurora de su letargo para sacarla de su pasividad.

5.6. El príncipe (pájaro) azul

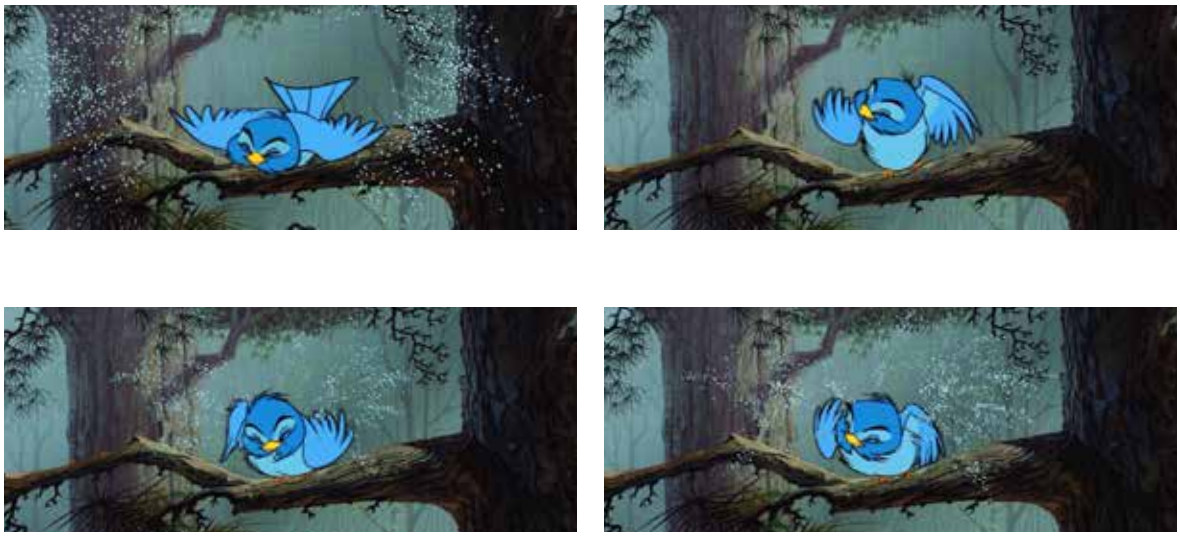
En *El pájaro azul* no se especifica la especie de ave en la que es convertido el rey; sin embargo, el hecho de que sólo visite a la princesa durante la noche y que su canto únicamente se escuche después de la puesta del sol, lo vincula al mundo de las aves nocturnas. Este detalle es una referencia al erotismo de dicho personaje, pues la visita nocturna del pájaro azul debe ser vista como una que habla implícitamente del encuentro sexual entre los amantes.

Aunque el texto no lo indica explícitamente, podríamos pensar que el rey transformado en pájaro es un ruiseñor, dada la asociación cultural de esta ave con el canto melodioso y romántico. Precisamente en *Sleeping Beauty*, el pájaro que aparece como parte del don otorgado por Flora es explícitamente un ruiseñor.

De forma que podemos decir que tanto en la película como en el ballet de *La Bella durmiente* se produce la inserción de este personaje proveniente del cuento de *El pájaro azul*. Pero, ¿cuál es el sentido de la incursión de este personaje en el relato

de *Sleeping Beauty*? Veamos cómo se desarrolla la escena en la que el pájaro azul del bosque es presentado.

Cuando Aurora se adentra en el bosque, entona una melodía que parece despertar al pajarito. La primera vez que lo vemos (F61), este pájaro tiene los ojos cerrados mientras se sacude y bate las alas, como si acabara de despertar. Es habitual que, al despertar, los pájaros se estiren, arreglen sus plumas y, en muchos casos, canten como parte de su ritual matutino. Las chispas de color azul que salen de su cuerpo parecen indicar justamente que acaba de despertar.



F61-F64 (Detalles)

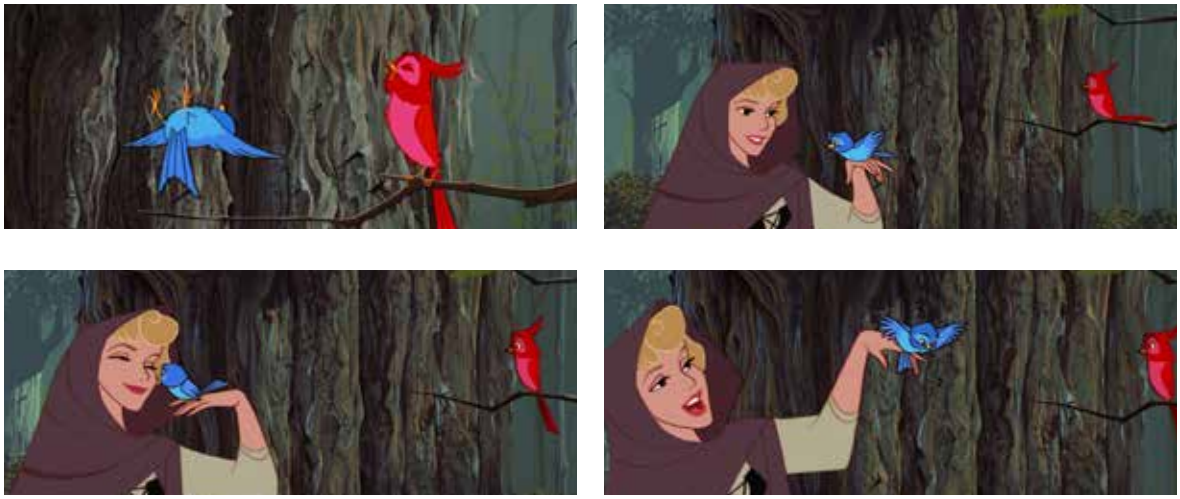
El pajarito azul, atraído por el canto de Aurora, trata de localizar el origen de esa voz y, al encontrarlo, aterriza cerca de ella, posándose sobre una fina rama de un pequeño árbol. Poco después, un segundo pájaro se posa en una rama situada por encima del primero: se trata de un pajarito rojo que sigue al azul. Por los eventos posteriores, podemos deducir que este pájaro rojo es una hembra enamorada del pajarito azul.

Al ver el dueto entre Aurora y el pájaro azul, la celosa pajarita trata de acercarse un poco más al macho, posándose en la misma rama (F65). No cabe duda

de que la pajarita roja está persiguiendo al pajarito azul. Sin embargo, este brusco acercamiento de la hembra provoca la caída del macho de la rama (F66).



F65 (Detalle)



F66-F69 (Detalles)

La actitud de Aurora con el pajarito azul es del todo seductora. Después de que el pajarito se caiga de la rama, ella lo toma en su mano (F67) y lo acerca a su cara para que éste pueda darle un *piquito* —un besito— en la mejilla (F68). Mientras tanto, la pajarita roja con cresta —metáfora de una corona— contempla la escena con cierta preocupación. Finalmente, Aurora despide al pajarito azul con un movimiento de mano, invitándole a volar (F69).

Parece que estamos ante la figuración de tres de los personajes principales de *El pájaro azul*: Encantador —el pájaro azul—, Florina —Aurora— y Truchona —la

pajarita roja—. La introducción de estos dos pajaritos, ajenos a las versiones del cuento, parecen confirmarlo.

La asimilación del pájaro azul al príncipe Phillip es tan clara que este pajarito prefigura las acciones futuras del príncipe. Su forma de presentación es muy similar:

1- El príncipe y el pájaro azul escuchan el canto de la princesa (F70, F71), quedando enamorados, casi hipnotizados por su voz (F71, F73):



F70-F73

2- Deciden acudir en su búsqueda a toda prisa (F74, F75):



F74-F75

3- Por querer acercarse al canto de la mujer demasiado rápido sufren una caída, se desestabilizan (F76, F77):




F76-F77 (Detalles)

4- Ante el primer contacto, la princesa queda algo sorprendida (F78, F79):




F78-F79 (Detalles)

5- Finalmente, el movimiento de acercamiento de la princesa —dirige en su mano al pájaro hacia sí o se acerca al príncipe— posibilita un posible beso (F80, F81):




F80-F81

5.7. El canto de la princesa

Después de dejarse besar por el pajarito, Aurora continúa cantando mientras se dirige a recoger frutos. El comportamiento de los animales del bosque sugiere que la joven está realizando un llamado para despertarlos de su letargo. Los pajaritos azul y rojo actúan como mensajeros, alertando al resto de los animales sobre la presencia de la joven y sacándolos de su estado de sueño. La pajarita lidera

la iniciativa: despierta a los conejos tirando de sus orejas (F82), desenrolla la cola de la ardilla (F83) y saca al búho de su árbol (F84).

Este despertar no sólo refleja la cara más amable del bosque, marcada por la llegada de la primavera, cuando los animales emergen de su hibernación, sino que también simboliza el despertar erótico de Aurora, coincidente con la celebración de su decimosexto cumpleaños.




F82-F83

Aurora continúa su ejercicio de vocalización, pues no hay propiamente una letra en esta canción. La joven solfea sin nombrar las notas, utilizando siempre la letra a. Conviene recordar que vocalizar consiste en «ejecutar los ejercicios de vocalización para acostumbrarse a vencer las dificultades del canto» (Real Academia Española, 2024a). Esto es sustantivo para el análisis, puesto que representa muy bien lo que se encuentra haciendo Aurora en el bosque. Por una parte, Aurora se encuentra practicando, con el pajarito azul y el búho, el encuentro con el príncipe.

Sólo entonces intervendrán las palabras y la compleja melodía del amor que, por ahora, sólo ensaya. Con sus compañeros animales, Aurora no puede sino practicar, puesto que las palabras cargadas de sentido sólo podrán ser utilizadas cuando haya un príncipe pueda recibirlas.

La melodía que entona Aurora posee un matiz hipnótico, casi como un canto de sirena diseñado para seducir a quien lo escucha. Este efecto se refleja en el búho, que al despertar cae suavemente sobre la cesta que Aurora coloca sobre su cabeza (F84). Este personaje, con atributos claramente antropomórficos, muestra una

expresión que sugiere enamoramiento. Despertado de su sueño por la voz de Aurora, participa junto a ella en la entonación de la melodía, respondiendo al encanto de la joven.

Lejos de mostrar timidez, Aurora se muestra confiada y seductora: con caídas de ojos y sutiles acercamientos, utiliza su carisma para encandilar a los animalitos del bosque.




F84-F85

Y sucede que, no lejos de allí, un joven príncipe atraviesa el bosque. Podemos decir que *anda un poco despistado*; pues si bien Aurora tiene claro su destino —aquel barranco desde donde contemplar la vista del castillo de Stefan—, él no sabe que va en dirección contraria a su destino.








F86-F90

A lo largo de la primera parte de la secuencia en la que Aurora pasea por el bosque, la joven avanza de izquierda a derecha (F86-F88), dirigiéndose decididamente hacia la vista del castillo de Stefan (F89,F90).Sin embargo, en la escena del puente, donde ambos coinciden por primera vez en un mismo plano (F70), el príncipe, que debería dirigirse también hacia el castillo de Stefan, cabalga en dirección contraria a la de Aurora y a su destino.



F91

Podría decirse entonces que el príncipe está algo desorientado; más aún cuando escucha la voz de Aurora y trata de encontrarla, pues se dirige hacia todas las direcciones sin guía alguna (F92-F94). Aurora, sin embargo, ha vivido durante dieciséis años en el bosque, por lo que sabe perfectamente el camino.





F92-F94

Mediante un sutil efecto sonoro se revela que el *hechizo* de la princesa, es decir, su canto, ha logrado cautivar al príncipe. En ese instante, Phillip pasa de una zona de sombra a una soleada[13], lo que visualmente acentúa su descubrimiento (F92).

La voz de Aurora posee una cualidad profundamente seductora, un magnetismo que el príncipe no puede ignorar. Impulsado por la necesidad de encontrar la fuente del canto, ofrece a su caballo —su motor y compañero de travesía— una recompensa en forma de avena y zanahorias como incentivo para buscarla.

Sin embargo, aunque la voz de Aurora no es suficiente para guiar al príncipe en su búsqueda, sí logra despertarlo, pues a partir de entonces Phillip define con claridad su objetivo. El canto de Aurora actúa como un primer despertar para el joven príncipe, ya que es lo que lo impulsa a ponerse en movimiento. Seducido por la melodía, Phillip parte al galope en busca del origen de esa voz, acompañado por una banda sonora que subraya su carácter heroico.

[13] Podemos decir que *su rostro se ilumina*.

Sin embargo, la velocidad con la que avanza junto a su caballo les hace caer en un río (F95). Este percance sirve como excusa para que Phillip se despoje de parte de su vestimenta: la capa, el sombrero y las botas, que coloca a secar antes de continuar su camino.




F95-F96

Cuando Phillip se desviste, anticipa un gesto de Aurora antes de comenzar su baile con el búho, cuando también se desprenderá de su chal[14]. Esta equivalencia sugiere que, antes del encuentro erótico simbolizado por el baile, ambos jóvenes experimentan una forma de desnudez: abandonan sus capas más externas como preparación al encuentro. Esta pérdida de ropas puede ser vista como un rito de paso que marca la transición a la madurez, en la que deben abandonarse las prendas infantiles y vestir unas propiamente adultas.

Además, no puede desdeñarse que el acto de desnudarse, despojarse de las prendas que cubren el cuerpo, está asociado al encuentro sexual, como una condición para que los cuerpos se encuentren.

Ambas interpretaciones refuerzan la idea de que la transición a la adultez queda simbolizada por un tipo de desnudez, que asegura que en el baile —representación simbólica del encuentro sexual— los movimientos se desarrollen con fluidez, libres de las capas más externas de la ropa que, de otro modo, podrían entorpecer la danza.

[14] Esta situación se volverá a repetir más adelante cuando Aurora se reúna con Maléfica: perderá su capa de una forma del todo sensual antes de dirigirse hacia la rueca. Habremos de volver sobre ello en capítulos posteriores.

5.8. I wonder

Mediante un encadenado (F96), pasamos de la imagen del príncipe en el agua (F95) a una de Aurora recogiendo frutos del bosque (F97). Es en este momento cuando por fin la melodía de la joven se acompaña de palabras por medio de la interacción con dos pajaritos.




F97-F98

Esta pareja de pájaros, colocada de espaldas al espectador, se hace arrumacos con gestos tiernos (F97). Poco después, uno de ellos abandona la rama y, sin demora, el otro lo sigue, posándose ambos sobre una nueva rama, esta vez más cercana a Aurora. Es en ese momento cuando la joven comienza a entonar su canción *I Wonder* (F98).

I wonder	***Me pregunto***
I wonder, I wonder	*Me pregunto, me pregunto*
I wonder why each little bird has someone	*Me pregunto por qué cada pajarito tiene a alguien.*
To sing to, sweet things to	*Para cantarle cosas dulces,*
A gay little love melody	*Una pequeña melodía alegre de amor*
I wonder, I wonder	*Me pregunto, me pregunto*
If my heart keeps singing,	*Si mi corazón sigue cantando,*
will my song go winging	*¿volará mi canción*
To someone who'll find me	*A alguien que me encuentre*
And bring back a love song to me	*Y me envíe de vuelta una canción de amor?*

El encuentro con el par de pajaritos amantes hace que Aurora confiese su pregunta que es, a la vez, su deseo: ¿habrá alguien capaz de encontrarla y amarla?




F99-F100

Mientras canta, Aurora se acerca al acantilado que separa el bosque del castillo. Por el valle discurre un río que subraya la diferencia y distancia entre ambos lugares. Su paseo se dirige en todo momento hacia el emplazamiento desde el cual se divisa el castillo de Stefan, pues una vez llega hasta la vista, termina su canción y emprende de nuevo el camino de vuelta.

¿Qué hay, pues, para ella en aquel lugar? Sin duda, la contemplación de lo que para ella es una interrogación. Un saber oculto y que, sin embargo, late en su interior. Quizá piense que aquel hombre destinado a encontrarla, vive en ese castillo, pues ella misma lo dice: ella espera a un príncipe (F101).

Aurora:
I fooled them. I have met someone.

Búho:
Who? Who? Who?

Aurora:
Oh... A prince[15].



F101

[15] Traducción propia: Aurora: Los engañé. He conocido a alguien. Búho: ¿Quién? ¿Quién? ¿Quién? Aurora: Oh... A un príncipe.

5.9. La pregunta por el ser

Todavía faltan unos minutos para que el príncipe que Aurora espera haga su aparición. Después de ver un plano subjetivo de Aurora, que muestra el castillo de su padre, la joven se da la vuelta para volver sobre sus pasos. Casi podríamos decir que, mientras mira hacia el castillo, *ve los toros desde la barrera*, pues se apoya por detrás de la rama del árbol (F102) como si estuviera detrás del burladero.

Aurora suspira (F102) y se vuelve en dirección al bosque. Su lamento se refiere al motivo por el cual ella piensa que no ha conocido todavía a ese príncipe que la ame: sus tías todavía la tratan como a una niña. Su queja es la típica adolescente, que se dirige generalmente a los padres; *¿por qué, si ya soy adulto, me tratáis como a un niño?* Esa es la demanda de Aurora, su deseo: ser reconocida como una adulta y ser deseada como una mujer. Esta protesta surge en un momento clave: tras la visión lejana del castillo. Parece que la enunciación del film propone que la queja sobre la falta de identidad es el verdadero motivo por el que Aurora hace su demanda. Son dos veces las que Aurora deja el árbol molesta o asustada (F102, F103).




F102-F103

En ambas escenas, la duda de Aurora aparece con el castillo como testigo. Ello apunta a la falta de verdad sobre su identidad, pues la joven desconoce incluso que su verdadero nombre es Aurora.

Sin embargo, Aurora, lejos de resignarse, demuestra ser una joven astuta y perspicaz. A diferencia del retrato tradicional que se ha hecho de ella en la

literatura, esta versión del personaje muestra que posee numerosos recursos simbólicos para afirmarse como una mujer tanto deseante como deseada.



F104-F105 (Detalles)

Búho:
Who?

Aurora:
Aunt Flora and Fauna
and Merryweather.
They never want me to meet anyone.
But you know something?
I fooled them. I have met someone[16].

Lo vemos en su expresión (F104-F105): desafiando la prohibición de sus tías de no hablar con desconocidos, Aurora ha conocido a alguien y no muestra el menor rastro de arrepentimiento. Por el contrario, lo que la entristece es que este encuentro haya sido únicamente un sueño:

Búho:
Who? Who? Who?

Aurora:
Oh... A prince.
Well, he's tall and handsome and...
And so romantic.
Oh, we walk together,
and talk together.
And just before we say goodbye,
he takes me in his arms, and then...
I wake up.
[all the animals sigh][17]

[16] Traducción propia: Búho: ¿Quién?; Aurora: Tía Flora y Fauna y Primavera. Nunca quieren que conozca a nadie. ¿Pero sabes una cosa? Los engañé. He conocido a alguien.

[17] Traducción propia: Búho: ¿Quién? ¿Quién? ¿Quién?; Aurora: Oh... Un príncipe. Bueno, él es alto y apuesto y... y tan romántico. Oh, caminamos juntos, y hablamos. Y justo antes de decir adiós, me toma en sus brazos y luego... me despierto. [Todos los animales suspiran].

En esta formación onírica, Aurora conoce a un príncipe alto, guapo y romántico con el que pasea y habla, tal como hacen los enamorados. Justamente antes de despedirse, él la coge entre sus brazos y… ella se despierta. Pero, ¿por qué la toma entre sus brazos? Aurora no lo dice pero, sin duda, si la abraza al despedirse es, muy probablemente, para darle un beso. Sin embargo, antes de que pueda dárselo, Aurora siempre despierta de su sueño. Y si lo hace es porque debe esperar para que ese beso llegue a producirse, así sea únicamente un sueño.

Tan relevante será el beso del príncipe que podrá despertarla de un sueño eterno. Aunque ella dice, «me coge entre sus brazos y… me despierto», no termina de formularlo: «me coge entre sus brazos y [justo antes que me bese], me despierto». La ausencia del beso parece responder a una falta de simbolización. Se despierta del sueño debido a su imposibilidad de figurar el beso. ¿O se despierta porque el príncipe le da el beso?[18]

Aurora guarda, en cualquier caso, la esperanza de que su sueño se haga realidad. Y falta ya muy poco para que la princesa conozca a *su* príncipe, puesto que los animalitos que la acompañan, emocionados por su triste historia, atraen sin quererlo al joven que le está destinado a Aurora.

5.10. Un príncipe imaginario

Phillip se ha quitado la capa, el sombrero y las botas, pues, como habíamos mencionado anteriormente, se ha mojado y debe secar su ropa. Como hemos mencionado anteriormente, podemos considerar esta pérdida como parte de un rito de paso. En distintas culturas, quitarse o sustituir una o varias prendas simbolizan, dentro del rito, la transición del niño al adulto.

[18] ¿Cuándo el sueño es capaz de despertar al soñante? Cuando el inconsciente formula una imagen carente del disfraz onírico necesario para que el sujeto continúe durmiendo sin interrupciones. En este sentido, el despertar de Aurora podría explicarse por su incapacidad de recibir el beso que tanto anhela. Al fin y al cabo, será sólo cuando alcance la madurez cuando Aurora estará preparada para ser besada por un príncipe.

La ardilla que acompaña a Aurora ve, desde lo alto del árbol en el que se encuentra, la capa y el sombrero de Phillip (F106). Rápidamente avisa a algunos de sus compañeros (F107), que la acompañan a tomar prestadas las prendas.




F106-F107

Mientras tanto, Phillip habla de la voz que tanto desea encontrar y especula sobre si esta melodía podría ser fruto de su imaginación o pertenecer a algún ser sobrenatural:

Phillip:
You know Samson,
there was something strange about that voice.
Too beautiful to be real.
Maybe it was a mysterious being,
a wood sprite or...[19]

Mientras el príncipe habla, su caballo Samson ve el inesperado robo y le previene con un relincho. Se muestra, en un plano subjetivo de Phillip, la acelerada huida de los animales con sus prendas que, de alguna manera, configuran una suerte de príncipe fantasmal. Y decimos que es fantasmal porque, en su fuga, la capa del príncipe toma prácticamente la forma de un fantasma. Es más, el diálogo del príncipe unos instantes antes parece anticipar la irrupción de este fantasma: «quizás es un ser misterioso, un espíritu del bosque o...». De forma manifiesta el film pone en marcha cierta parodia de la situación: si la princesa es una aparición —según dice el mismo Phillip—, ahí va entonces su equivalente, su príncipe fantasmal —vale decir, imaginario— con el que ella sueña cada noche.

[19] Traducción propia: Phillip: Sabes, Samson, había algo extraño en esa voz. Demasiado hermosa para ser real. Quizás era un ser misterioso, un espíritu del bosque o...




F108-F109

Entre unos cuantos animales arman una suerte de príncipe: dos conejos en las botas, el búho y la ardilla en la cabeza y torso, y los dos pajaritos —el azul y el rojo— que, animosamente, mueven la capa (F110).




Aurora:
Why? It's my dream prince

Aurora:
You know?
I'm really not supposed to talk to strangers[20]

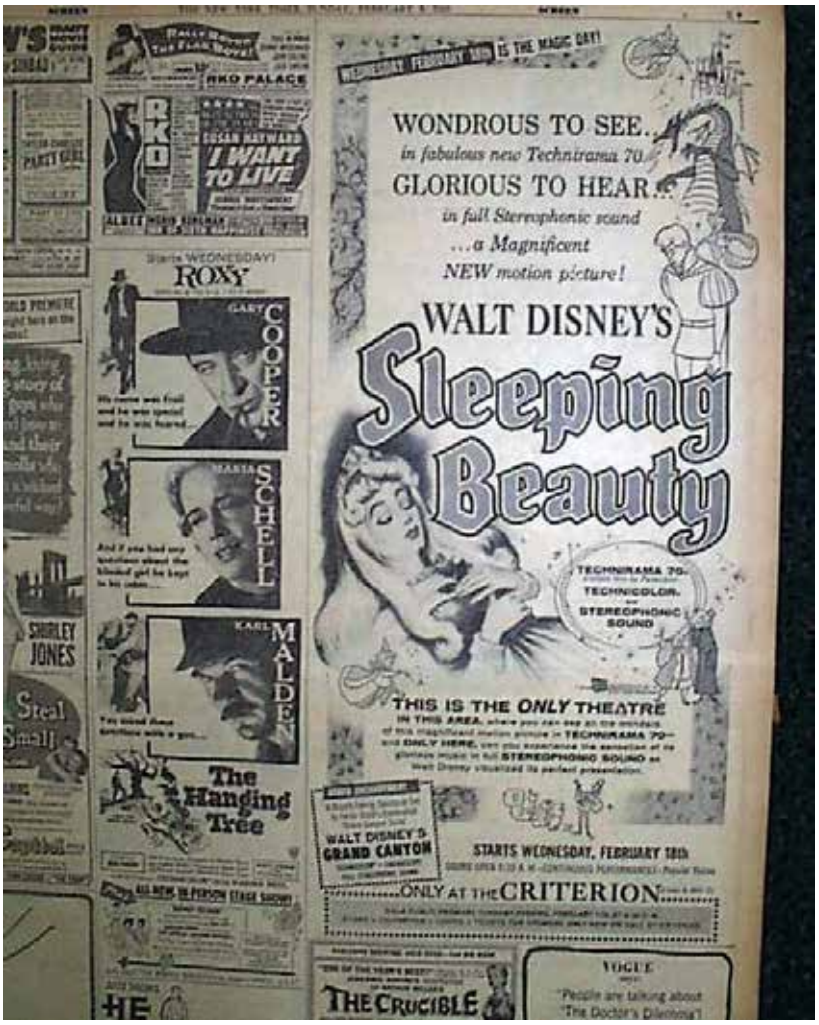
F110-F111

Entonces el «príncipe de los sueños de Aurora» —su amante soñado— entra en escena. Aurora acepta encantada la pantomima que los animales le proponen y bromea abiertamente sobre la ley que le prohíbe hablar con extraños (F111).

Aurora dice: «Realmente se supone que no debería hablar con extraños» en vez de: «No se me permite hablar con extraños». Admite así que, a pesar de conocer la prohibición que le impide hablar con desconocidos, piensa hablar y bailar con este príncipe improvisado. De nuevo, nada de timidez o ingenuidad en Aurora, sino más bien picardía en su acto transgresor.

[20] Traducción propia: Aurora: ¿Pero cómo? Es mi príncipe soñado. Aurora: ¿Sabes? En realidad, se supone que no debo hablar con extraños.

Pronto comenzará a cantar la canción más emblemática de la película y, probablemente, una de las más famosas melodías hechas por Disney[21]: *Once Upon a Dream*.



F112. Cartel publicitario del estreno de La bella durmiente en EE. UU. Fuente: Fuente: The New York Times (1959, February 8).

Aurora comienza a bailar y a cantar al búho y, sin saberlo, a Phillip. La letra, que probablemente ha inventado ella misma, refuerza la idea de que ellos ya se conocían.

[21] La producción musical de la película fue uno de sus principales atractivos. En los carteles promocionales de la época podía leerse: «*A Magnificent NEW Motion Picture from Walt Disney Wondrous to See! Glorious to Hear! The Glorious music of Tchaikovsky and five delightful song hits. "*Once Upon A Dream" [...]" Traducción propia: Una magnífica NUEVA película de Walt Disney. ¡Maravillosa de ver! ¡Gloriosa de escuchar! La gloriosa música de Tchaikovsky y cinco deliciosos éxitos musicales [...] (F92).




F113-F114

De esta manera, la advertencia de las tías es desoída: puesto que ya le conocía —de un sueño—, Aurora se permite bailar con este príncipe.

Por cómo baila con el búho, sabemos que la princesa conoce los códigos de la seducción. Dicho de otra manera, ella es capaz de seducir sin ruborizarse, a diferencia del pobre búho —su improvisado *partener*—, que parece abrumado por la cercanía de Aurora (F115, F116). Se hace visible que la joven quiere algo que el búho no se atreve a hacer: que la bese. Las demandas de Aurora se manifiestan explícitamente en su canción, que enuncia de manera clara y directa su deseo:

Aurora:
But if I know you
I know what you'll do
You'll love me at once
The way you did once upon a dream



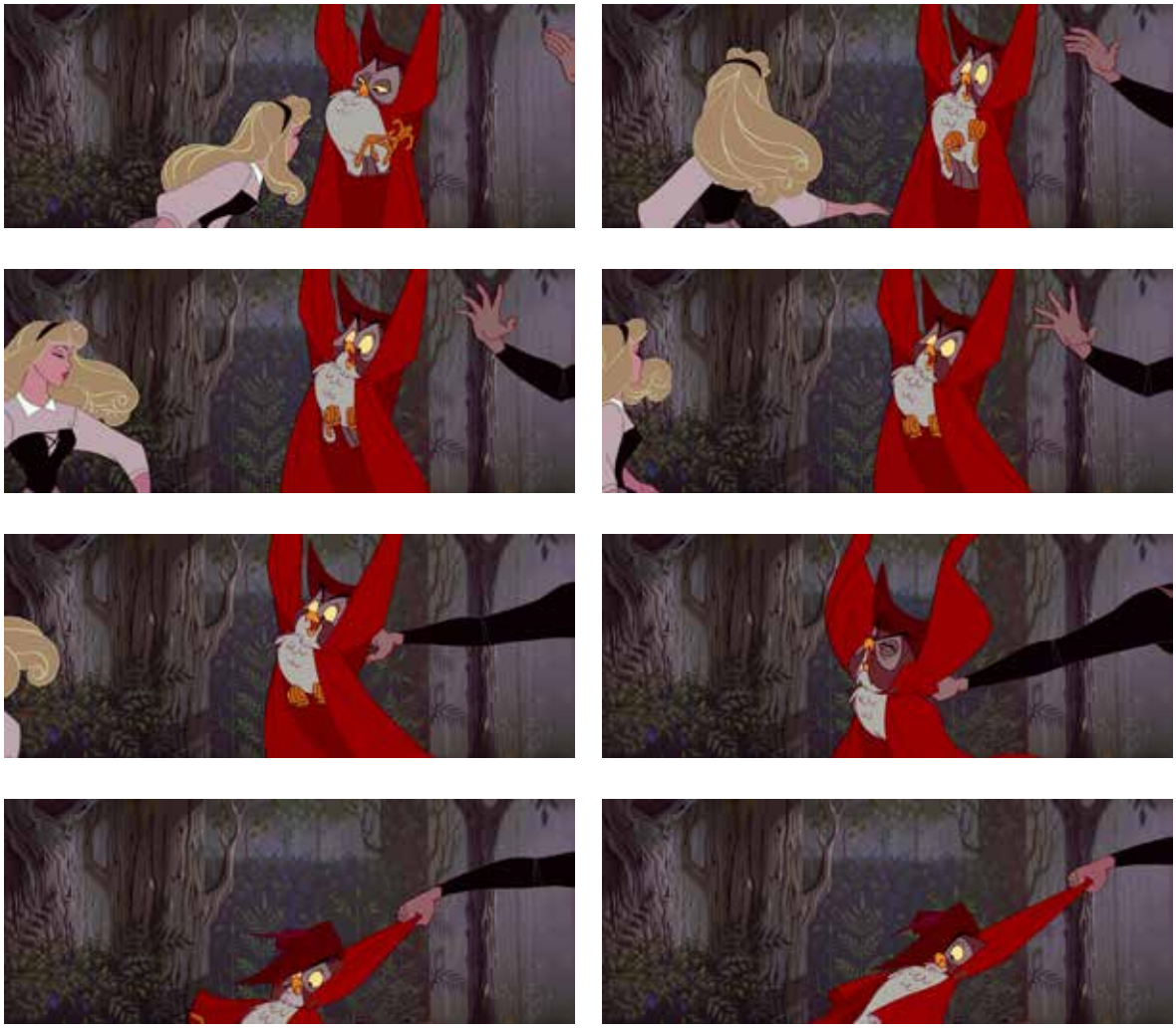

F115-F116 (Detalles)

Tanto para el búho como para el príncipe, que la contempla escondido detrás de unos arbustos, el deseo de Aurora se hace bien visible: no es otro que ser amada.

5.11. Un sueño hecho realidad

La llegada del príncipe simboliza la materialización del deseo de Aurora, un deseo que, a su vez, toma la forma de la realización de su sueño, entendido como una figuración onírica. De este modo, el sueño se convierte en realidad: el príncipe la encuentra. Si no *él* —podría pensar ella—, otro que bien podría ser el indicado. Sin embargo, es claro que este es el indicado, ya que no es otro que el príncipe que le estaba destinado.

La mano del príncipe entra en el cuadro para sacar de escena al falso príncipe (F117-F124).





F117-F127

Llama particularmente la atención la composición elegida para sacar al búho de escena; un brazo —que el espectador ya sabe que es del príncipe— se introduce en el cuadro y arranca al búho del lugar de amante, dejando totalmente el plano vacío de figura (F127). Esta forma de representar la partida del búho parece subrayar que Phillip no es percibido por Aurora; el hecho de que únicamente se muestre su brazo implica una exclusión parcial de su figura, que permanece desapercibida para ella en ese momento.

Por otro lado, si previamente habíamos caracterizado al búho como una suerte de prótesis de la joven, casi como un amigo imaginario, su desaparición repentina del plano puede ser vivida con cierta impresión. La expresión del búho en ese momento sugiere la violencia de ser desplazado del lugar que había ocupado de forma ilegítima y que, en realidad, le correspondía a Phillip. El acto del príncipe recuerda a otras escenas en la que otros personajes son desplazados de su lugar, caen. Nos referimos a dos escenas: una en la que Merryweather fue despojada de sus alas, y otra que está por llegar, en la que Merryweather convertirá en piedra al cuervo de Maléfica.





Detalle



F128-F130

Se ejemplifica de esta manera que el príncipe viene a ocupar su lugar con cierta violencia: reemplaza al falso príncipe y recupera el que es su lugar legítimo.

Un plano general muestra a Aurora girando sobre sí misma mientras canta y baila sola (F131); la joven mantiene los ojos cerrados todo el tiempo, lo que le impide notar que Phillip ha reemplazado al búho como su pareja de baile.

El príncipe ha entrado por la parte derecha de la imagen, tomando a Aurora por los brazos (F132), mientras ella sigue sin ser consciente de su presencia.




F131-F132

Aurora sigue cantando:

Aurora:
You'll love me at once

Sin embargo, su solo se convierte, en este momento, en un dueto. El príncipe canta junto a ella la última frase que oiremos de la canción:

Aurora y Phillip:
The way you did once upon a dream

Pasarán unos instantes antes de que Aurora asuma que el príncipe con el que bailaba —el búho— parece haberse *transformado* en un hombre real. Tan sorprendida queda, que su canto cesa al pronunciar la palabra *you* (tú).






F133-F136

El plano se cierra progresivamente sobre el rostro de Aurora, resaltando su sorpresa (F133-F136), quien parece haberse dado cuenta de que el búho no pudo haber sido quien le tomó las manos y cantó junto a ella. El asombro de los

animalitos se hace igualmente presente a través de un *zoom* (F137, F138), que subraya su reacción ante la inesperada llegada de Phillip.




F137-F138

La mirada de Aurora coincide por un momento en un mismo eje con la del espectador (F139), al que se convoca a identificarse *en* ella[22].



F139 (Detalle)

Parece como si, por un momento, Aurora saliera de sí misma mientras piensa en el conocido dicho «cuidado con lo que deseas, porque puede hacerse realidad»; idea que ya había expresado, aunque de forma distinta, en una escena anterior: «*But they say if you dream a thing more than once, it's sure to come true*[23]». Mientras tanto, Phillip se disculpa amablemente por haberla asustado.

Phillip:
I'm awfully sorry, I didn't mean to frighten you[24]

[22] La representación de personajes que miran a cámara se ha tratado en la comunicación «De la mirada frontal en las cerámicas griegas a la mirada a cámara» presentada por Eva Hernández-Martínez en el XI Congreso Internacional de Análisis textual Trama y Fondo «Los dioses del vino», celebrado el 8 de octubre de 2020 en La Universidad de La Rioja.

[23] Traducción propia: Pero dicen que si sueñas algo más de una vez, es seguro que se hará realidad.

[24] Traducción propia: Phillip: Lo siento mucho, no quería asustarte.

Aurora evidencia cierta preocupación y sorpresa, pero en absoluto miedo. Más bien, su expresión sugiere que se siente descubierta en una situación embarazosa. Es decir, su reacción no parece derivar tanto de haber incumplido el mandato de sus tías, sino de la impresión ante el cumplimiento de su deseo. Aurora responde a Phillip sin terminar su frase:

Aurora:
Oh, it... Wasn't that. It's just that you're...



F140

«Es solo que tú eres...» ¿Un extraño? No pensamos que sea eso lo que tiene en mente Aurora. Precisamente ella ha desoído en repetidas ocasiones el mandato de no hablar con desconocidos. Más bien, pensamos que la frase completa de Aurora sería algo así como: «Es sólo que tú eres un hombre» o, más específicamente, «Es solo que tú eres mi príncipe».

Aurora no está asustada, sino sólo sorprendida de que su deseo se haya cumplido: un príncipe ha aparecido en mitad del bosque, la ha descubierto en su danza de seducción y ha ocupado el lugar del amante que ella reclamaba. La joven se ha acercado tanto a su deseo que se queda un tanto paralizada al comienzo. Pero no tardará en recomponerse.

El príncipe parece no entender lo que verdaderamente le sucede a Aurora y se atreve a completar su frase:

Phillip:
A stranger?

Aurora*:*
Mmm-hmm...[25]

Podemos escuchar dos interjecciones de Aurora: *Mmm* y *hmm*. La primera de ellas expresa duda. La segunda consiste en una respuesta —algo— positiva. Lo propio de las interjecciones es manifestar impresiones y verbalizar sentimientos, lo que deriva en que el *Mmm-hmm* de Aurora no sea interpretable completamente. La joven bien podría haber dicho directamente sí o no, pero utiliza ambas interjecciones para no tener que responder con una palabra que revele por completo sus verdaderos sentimientos.

En lugar de ver la expresión facial de Aurora durante su «*Mmm-hmm*» encontramos un plano de los animales contemplando la escena (F141), lo cual acentúa la intención de la propia enunciación del film: invisibilizar la respuesta real de Aurora que podríamos haber visto, por ejemplo, en su rostro.



F141

Con la imagen de los animales contemplando asombrados la escena, Phillip enseguida añade que en realidad ya se conocían:

Phillip
But don't you remember? We've met before

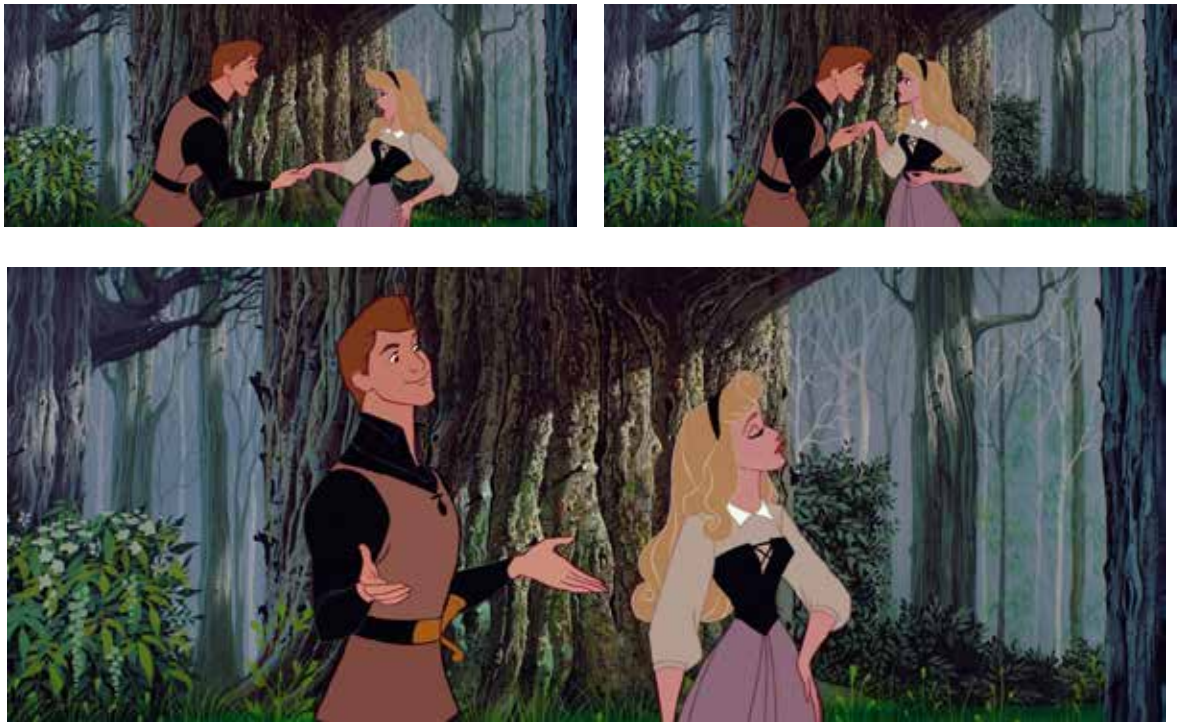
Aurora
We...we have?

Phillip
Well, of course, you said so yourself[26]

[25] Traducción propia: Aurora: Oh, no... No era eso. Es solo que tú eres... Phillip: ¿Un extraño? Aurora: Mmm-hmm...

[26] Traducción propia: Phillip: Pero, ¿no lo recuerdas? Nos hemos conocido antes; Aurora: ¿Lo hemos hecho? Phillip: Por supuesto, tú misma lo dijiste. Érase una vez en un sueño.

Ella duda, en parte, desconcertada porque él participe de su mentira; pero hacen falta sólo unos instantes para que la escena se transforme por completo, pasando de una Aurora que trata de alejarse del príncipe (F142) a un acercamiento sólo propio de dos amantes (F143).



F142-F144

El príncipe se suma al juego de Aurora; sin embargo, la joven se muestra ofendida (F144). En parte, porque se siente avergonzada de haber sido sorprendida expresando tan nítidamente su deseo. No obstante, esta máscara de orgullo no tardará mucho tiempo en desaparecer.

La joven se aleja unos metros del príncipe para conseguir que él la siga. Aurora se esconde detrás de un árbol, no sin antes comprobar que él no ceja en su empeño (F145). Aurora se gira por el lado contrario al que viene el príncipe para verle sin ser vista por él (F146).





F145-F147

Aurora aún muestra cierta reticencia a dejarse tocar por el príncipe (F147), pero pronto él logrará ganarse su favor. Le bastará con repetir las mismas palabras que ella misma había empleado para que su mirada hacia él cambie definitivamente. No podría ser otro, que el verso que alude a la mirada y al brillo en sus ojos:

Phillip:
I know you,
That look in your eyes is so familiar a gleam

Una vez pronunciadas estas palabras Aurora le mira cariñosamente, ya completamente enamorada (F148-F151).




(Detalle)




(Detalle)

F148-F151

5.12. El brillo en los ojos

En su canción, Aurora menciona un detalle llamativo al referirse al príncipe: el brillo en sus ojos le resulta muy familiar. Esta afirmación resulta desconcertante, pues el príncipe, al igual que la figura de su sueño, es, casi, un desconocido.

Sin embargo, es posible argumentar que Aurora podría recordar al pequeño príncipe en el día de su nacimiento, cuando se acercó a su cuna para ofrecerle un cofrecillo como regalo. Sin embargo, si esto fuera así, no recordaría precisamente el brillo en la mirada de Phillip, sino más bien una expresión llena de dudas sobre su deseabilidad como su futura prometida (F152).




F152-F153 (Detalles)

Ha de referirse, entonces, a otra mirada, ¿pero a cuál? El enunciado dice específicamente: «*The gleam in your eyes is so familiar a gleam*[27]». La canción utiliza el adjetivo *familiar* para referirse a algo conocido. Sin embargo, conviene leer dicho adjetivo al pie de la letra. El brillo no sería sólo algo ya conocido, sino que

[27] Traducción propia: El brillo de tus ojos es un brillo tan familiar.

provendría del entorno familiar, de un familiar. Así, este brillo podría conectarse a aquellas que podrían considerarse su familia más inmediata: las hadas.

Si esto es así, el brillo al que se refiere Aurora sería, en realidad, el mismo que emanaba de las amorosas miradas de las hadas (F153) cuando la conocieron, un resplandor que, incluso, se manifestó como destellos en sus vestidos. De manera que podemos colegir que el brillo que ve Aurora en los ojos del príncipe, y que le lleva a reconocerlo, es un desplazamiento de esos amorosos ojos en los que Aurora se vió reflejada al nacer.

Para explicar este fenómeno, debemos referirnos al asunto del enamoramiento que, a su vez, nos lleva a la primera infancia. La experiencia del enamoramiento está estrechamente ligada a esa figura humana que, ante un fondo angustioso —que podemos concretar en sensaciones de displacer y estímulos carentes de sentido, llenos de caos—, aparece con cierta asiduidad para proveer al niño de cuidados y, a la que podemos llamar, como propone González Requena (2024), imago primordial. Cuando el niño aprende a distinguir, con la ayuda de sus aparatos perceptivos, la figura del fondo[28], esta figura emerge como el paradigma de todo placer.

Este periodo coincide con el momento en el que el niño se alimenta del pecho materno. Como supo ver el especialista en clínica infantil René Spitz, la mirada y el acto de mamar poseen una fuerte conexión. Para Spitz (1958), en la gran mayoría de los casos, el infante criado al pecho mira fijamente al rostro de la madre sin cesar durante todo el acto de mamar y sin apartar la vista hasta que queda

[28] Al respecto Spitz (1958: 23) dice: «durante el primer año, la madre, la pareja humana del niño [la madre], es la que sirve de intérprete de toda percepción, de toda acción y de todo conocimiento. Lo hemos demostrado en lo que respecta a la percepción visual, porque cuando el niño sigue con los ojos cada uno de los movimientos de la madre, cuando consigue aislar y establecer, con ayuda de su rostro, una Gestalt-señal, le debe a ella el haber llegado a separar, de entre las cosas caóticas y sin significación que le rodean, un elemento que se hará cada vez más significativo».

dormido (F134). Parece obvio pensar entonces que la madre promedio devuelve esa mirada de forma equivalente —o, incluso, con mayor intensidad— al niño.



F154. Niño mamando del pecho. Fuente: www.gonzalezrequena.com

Así, cuando el niño mama, el fondo se desvanece; y la figura que aparece entonces ante el niño es el rostro de la *imago primordial*, al que queda ligado su pulsión. El niño configura un yo-placer fuera de sí, que ubica en esa *imago* materna, donde se ve y en la que se identifica (González Requena, 2021a).

El enamoramiento reedita, mucho tiempo después, una situación similar, en la que el yo, tal y como sucede con el niño de pecho, se desdibuja en el amante:

> *En la cima del enamoramiento amenazan desvanecerse los límites entre el yo y el objeto. Contrariando todos los testimonios de los sentidos, el enamorado asevera que yo y tú son uno, y está dispuesto a comportarse como si así fuera* (Freud, 1930: 65).

Eso es justamente lo que le sucede al niño: la mirada de la madre le devuelve una imagen completa de sí mismo, constituido como un yo-placer. Es así que la reedición de la relación del niño con la *imago* primordial hace que en el enamorado se desvanezcan «los límites que le separan de su objeto de amor, sintiéndose fundido, confundido con él. Es decir: totalmente identificado con, en, él» (González Requena, 2021a).

Así, tanto la madre —como el amante— actúan como un espejo narcisista en el cual el yo ve reflejada su propia deseabilidad. La dinámica del enamoramiento consiste entonces en reeditar esa imago primordial:

> *Y la imago primordial, como saben, es lo que se rememora inconscientemente en el enamoramiento. Él la ve [a la imago primordial] en ella. ¿Y ella? Ella la ve [a la imago primordial] en ella misma a través de la mirada de él* (González Requena, 2018).

Esta *imago primordial*, aunque inicialmente asociada al pecho y al acto de mamar —momento clave en el cual se configura—, encuentra su definición más concreta y acabada en «el rostro de la madre». Sin embargo, su forma más precisa y completa reside en el iris del ojo materno, según señala González Requena (2019).

Los ojos, como objetos privilegiados en la percepción humana, tienen la capacidad de reflejar un brillo que asegura y posibilita la experiencia del amor, dado que son el primer espejo en el que el niño encuentra una imagen deseable de sí mismo.

5.13. Alucinar y soñar

La canción de Aurora continúa abundando en la idea de la visión; en este caso, de la alucinación.

Aurora:
And I know it's true,
that visions are seldom what they seem

Todo lo que Aurora dice haber soñado, bien lo habría podido alucinar. Las visiones pueden ser producto de la fantasía, «creaciones de la fantasía o imaginación, que no tienen realidad y se toman como verdaderas» (Real Academia Española, 2024b).

González Requena (2021b) explica la alucinación en relación a la fantasía: «la alucinación supone un paso más allá [de la fantasía]: la fantasía se impone como una certeza incuestionable hasta el punto de ser percibida, para el que la experimenta, como la realidad misma». ¿No es acaso lo que plantea en breves momentos el príncipe?

Phillip:
But don't you remember? We've met before.

Aurora:
We…We have?

Phillip:
Of course, you said so yourself.
Once upon a dream



F155

Para comprender mejor lo relativo a la alucinación conviene referirnos de nuevo a las vivencias del recién nacido. La alucinación es uno de los principales mecanismos del niño para superar el caos en el que vive al nacer. Lo habíamos anticipado: la visión de la madre causa en el niño mociones intensas —y de forma especial placenteras—, entre las cuales una de las más apasionadas es mamar de su pecho. Es así que, cuando una de las mayores fuentes de displacer inunda al niño —el hambre—, este repite un movimiento reflejo de succión. Pero no lo realiza exclusivamente de forma mecánica, sino que al reproducirlo, alucina simultáneamente la presencia de su madre y del pezón a través del que se alimenta. ¿No se parece a eso que le sucede a Aurora?

La alucinación —el ensueño— se impone en toda la escena del baile. Aquí, la palabra *sueño* cobra un doble significado, según lo define el Diccionario de la lengua española: por un lado, como «sucesos o imágenes que se representan en la fantasía de alguien mientras duerme», y por otro, como «proyecto, deseo, esperanza sin probabilidad de realizarse». En este contexto, el sueño de Aurora, entendido primero como formación onírica, se materializa cuando es encontrada por un príncipe que se enamora de ella al instante. Sin embargo, esta secuencia también remite a la segunda acepción del término: lo que ocurre no sólo refleja el contenido

de su fantasía, sino que es también la realización de su deseo más profundo y anhelado.

Aurora dice en su canción que el encuentro con este príncipe bien podría ser un sueño, una visión. Uno más de los muchos sueños diurnos que tiene. En los sueños diurnos, muy frecuentes en el adolescente, la fantasía culmina habitualmente con un beso. La segunda vez que Aurora menciona en su canción la idea de visión, dice que «raramente las visiones son todo lo que parecen». Es decir, Aurora entiende que sus sueños son sólo eso, fantasías que no tienen lugar en la realidad.

Aurora:
Yet I know it's true,
that visions are seldom all[29] *they seem*

Sin embargo, sucede, que este sueño se ha hecho realidad: un príncipe dispuesto a amarla ha aparecido. El enunciado anterior rima a la perfección con la cara del príncipe que, al ver la escena de Aurora bailando, había quedado primero impactado y más tarde encantado: como si hubiera visto una maravillosa visión.




F156-F157

5.14. El baile

Volvamos a la escena en la que Phillip y Aurora bailan por primera vez. Aurora expresa su convencimiento de que este joven y su mirada le resultan

[29] A lo largo de la canción hay dos versiones de este verso: «*Yet I know it's true, that visions are seldom all they seem*» (Sin embargo, sé que es verdad que las visiones rara vez son todo lo que parecen) y «*And I know it's true, that visions are seldom what they seem*» (Y sé que es verdad, que las visiones rara vez son lo que parecen).

familiares, una idea explícita en los versos de su canción. Phillip refuerza esta sensación al continuar cantando la misma melodía que ella había iniciado.

La voz de Phillip es rápidamente reemplazada por un coro extradiegético: el canto cede el paso al lenguaje corporal del baile, donde el movimiento de la pareja toma el relevo como forma principal de expresión emocional y narrativa.



F158-F160

Esta no será la única ocasión en que la pareja baile al compás de esta canción, pues el final del film presentará una versión nupcial de esta misma danza.

Gracias a un plano general en el que el paisaje toma una especial relevancia, el espectador es testigo de la gran complementariedad entre los bailarines: se mueven con tal soltura que parece que lo hubieran ensayado previamente. En el caso del príncipe, que sepa bailar tiene sentido; es propio de alguien de su rango asistir a ciertos encuentros sociales en los que el baile es uno de sus principales entretenimientos y formas de cortejo. No es tan evidente en el caso de la princesa, que desde su nacimiento ha permanecido alejada del castillo y de sus costumbres sociales.

PRÍNCIPE	**PRÍNCIPE**
I know you	*Te conozco*
I walked with you once upon a dream	*Caminé contigo una vez en un sueño*
I know you	*Te conozco*
That look in your eyes is so familiar a gleam	*Esa mirada en tus ojos es un brillo tan familiar*
CORO	**CORO**
And I know it's true, that visions are seldom what they seem	*Y sé que es verdad,* ***que las visiones rara vez son lo que parecen***
But if I know you	*Pero si te conozco*
I know what you'll do	*Sé lo que harás*
You'll love me at once	*Me amarás de una vez*
The way you did once upon a dream	*Como lo hiciste una vez en un sueño*
–	–
But if I know you	*Pero si te conozco*
I know what you do	*se lo que haces*
You love me at once	*Me amas a la vez*
The way you did once upon a dream	*Como lo hiciste una vez en un sueño*
I know you	*Te conozco*
I walked with you once upon a dream	*Caminé contigo una vez en un sueño*
Aurora Y Phillip	**Aurora Y Phillip**
I know you	*Te conozco*
That gleam in your eyes is so familiar a gleam	*Ese brillo en tus ojos es un brillo tan familiar*
Yet I know it's true that visions are seldom all they seem	*Y sé que es verdad* ***que las visiones rara vez son todo lo que parecen***
X2 (1ª Aurora, 2ºAurora y el príncipe)	**X2 (1ª Aurora, 2ºAurora y el príncipe)**
But if I know you	*Pero si te conozco*
I know what you'll do	*Sé lo que harás*
You'll love me at once	*Me amarás de una vez*
The way you did once upon a dream	*Como lo hiciste una vez en un sueño*

5.15. El bosque durmiente

El tipo de luz y el paraje donde baila la pareja tiene tintes oníricos; ello queda subrayado también a través de la banda sonora, pues un coro extradiegético —casi celestial— toma el relevo del príncipe y canta un fragmento de la canción que antes cantaban Phillip y Aurora, *Once upon a dream* (*Érase en un sueño*). El mismo título de la canción insiste en lo que de sueño tiene la escena, y la letra del fragmento escogido no hace sino confirmarlo:

And I know it's true,
That visions are seldom all they seem

But if I know you
I know what you'll do
You'll love me at once
The way you did once upon a dream

La dicotomía entre realidad y sueño está muy presente (F161), pues a pesar de que Phillip no es un príncipe imaginario —fantástico—, la atmósfera es, más que nunca, la propia de un sueño. A ello coadyuva el paraje escogido por Aurora para bailar con Phillip: un claro situado junto al agua que podríamos decir «es de ensueño». La escala de plano, un plano general, en el que los amantes ocupan sólo una pequeña porción de la imagen, contribuye a esta sensación de irrealidad. Nada tendrá que ver con los planos posteriores en los que se retrata a la pareja casi como si el espectador estuviera ahí, junto a esos animales subidos a la rama, observándolos bailar (F162).




F161-F162

La presencia del agua subraya dos aspectos fundamentales de la escena: por un lado, el carácter inconsciente o de irrealidad, y por otro, la dimensión del enamoramiento. El reflejo que se produce en el lago genera un desdoblamiento de la pareja. Este desdoblamiento se vincula directamente al enamoramiento imaginario, donde cada sujeto ve en el otro una proyección idealizada de sí mismo, cuestión que toca de lleno el narcisismo de los personajes[30].

[30] El mito de Narciso, narrado por Ovidio en las *Metamorfosis*, ilustra cómo el enamoramiento tiene un fuerte componente imaginario, al basarse en la proyección de la propia imagen en el otro. Narciso se enamora de su reflejo en el agua, al confundirlo con un otro ideal, mostrando cómo el deseo puede quedar atrapado en la identificación con la imagen propia. Este fenómeno es el mismo que identificamos en las relaciones humanas, donde el narcisismo se vincula al reconocimiento de sí mismo en el otro deseado.

Esta escena, al mismo tiempo, nos recuerda a la pintura *Tánec na břehu*[31] (Edvard Munch, 1900) (F163), en la que dos mujeres bailan en una orilla. El tipo de plano, la composición enmarcada por los árboles e, incluso, la forma de la orilla son similares a la imagen de *Sleeping Beauty* (F164).

En la pintura de Munch, una pareja de mujeres danzantes, vestidas de amarillo y de blanco, es acechada por dos figuras sombrías y de aspecto mortecino vestidas de negro. A la derecha de la composición, una quinta figura vestida de rojo se presenta agazapada, alineada con el resto pero al mismo tiempo separada de ambos grupos (F165). Según el sitio web de la Galería Nacional de Praga, esta figura roja «simboliza la época de la fuerza erótica»[32]. Curiosamente, en *Sleeping Beauty,* encontramos un elemento plástico equivalente: la capa roja de Phillip. La semejanza entre estas dos figuras rojas es, ciertamente, notable (F165, F166).



F163. *Tánec na břehu (Dancing on a Shore)* [Pintura]. Fuente: Munch, E. (1900). Národní galerie Praha.

[31] Es conocido generalmente como *Dancing on the sea shore*. La traducción en español es *Bailando en la orilla* o *Bailando en la costa*.

[32] Texto original: *The solitary woman in red symbolises the age of the climax of erotic strength* (Národní galerie Praha).



F164

Si en la pintura de Munch, la figura roja parece suspendida de la rama de un árbol (F167), lo mismo sucede con la capa de Phillip, que, hasta en en dos ocasiones, encontramos también colgada de una rama. Este motivo apareció por primera vez en la escena en la que el príncipe colgó su capa de una rama para secarla, tras su caída al río (F165). También apareció en la escena en la que el búho y la ardilla, vestidos con la capa de Phillip, fueron depositados por el príncipe en una rama (F166) después de sustituirlos en el baile.







F165-167 (Detalle) *Tánec na břehu* (Munch, 1900)

No encontramos un paralelo directo con las figuras negras de la pintura *Tánec na břehu* en la escena en la que Phillip y Aurora bailan, ya que este momento está asociado a la cara más amable y luminosa del bosque, distanciada de su faceta

siniestra que tendrá en otros momentos. Sin embargo, es posible identificar una equivalencia con otras dos figuras negras que acechan persistentemente a la pareja a lo largo del film: Maléfica y su cuervo, quienes personifican la amenaza constante que se cierne sobre los protagonistas del film.

La pintura de Munch, así como toda la secuencia a la que pertenece —*The Frieze of life* (*El Friso de la vida*)—, representa un sueño. Su notable semejanza con el plano de *Sleeping Beauty* (F164) refuerza el carácter onírico de la escena del baile entre Aurora y Phillip. Este paralelismo nos invita a interpretar el baile como la materialización del sueño de Aurora, ese en el que conocía a su príncipe, pero que siempre concluía antes de recibir el tan anhelado beso.

La conexión entre lo onírico y el bosque se refleja también en el título de una de las versiones más emblemáticas del cuento, *La Belle au bois dormant* de Charles Perrault. Esta relación es anunciada al inicio de la película, cuando, en la secuencia de créditos, se declara que la historia presentada es una adaptación de Erdman Penner del cuento de Perrault «*Sleeping Beauty*» (F169). Sin embargo, esta afirmación resulta bastante inexacta por varios motivos, uno de los cuales nos llevará a explorar más a fondo la íntima relación entre el sueño y el bosque del relato.

El primero motivo de controversia con respecto a esta declaración, radica en que la historia más cercana a la película no es el cuento de Charles Perrault[33] (F148), *La Belle au bois dormant*, sino la versión que hacen los hermanos Grimm[34], titulada *Dornröschen*.

El segundo motivo tiene que ver con el título del cuento de Perrault: *La Belle au bois dormant*, es decir, *La Bella en el bosque durmiente*.

[33] Publicado en *Les Contes de ma mère l'Oye (*1697) *(Los Cuentos de mamá ganso)*.
[34] Publicado en *Kinder-und Hausmärchen* (1812) (*Cuentos de la infancia y del hogar).*



LA BELLE
AU BOIS
DORMANT.
CONTE.

IL estoit une fois
un Roi & une
Reine, qui es-
toient si fâchez de n'a-
A

F168. Página del libro
Les Contes de ma mère l'Oye
Fuente: Perrault (1697).



F169

El título elegido por Perrault está estrechamente vinculado al hecho de que, en su historia, el bosque que rodea el castillo actúa como una barrera protectora que evita las incursiones externas. Esta protección está íntimamente conectada con el estado de sueño que domina todo lo que habita en su interior.

> *Apenas avanzó hacia el bosque, esos enormes árboles, aquellas zarzas y espinas se apartaron solos para dejarlo pasar: caminó hacia el castillo que veía al final de una gran avenida adonde penetró, pero, ante su extrañeza, vio que ninguna de esas gentes había podido seguirlo porque los árboles se habían cerrado tras él. Continuó sin embargo su camino: un príncipe joven y enamorado es siempre valiente. Llegó a un gran patio de entrada donde todo lo que apareció ante su vista era para helarlo de temor. Reinaba un silencio espantoso, por todas partes se presentaba la imagen de la muerte, era una de cuerpos tendidos de hombres y animales, que parecían muertos. Pero se dio cuenta, por la nariz granujienta y la cara rubicunda de los guardias, que sólo estaban dormidos, y sus jarras, donde aún quedaban unas gotas de vino, mostraban a las claras que se habían dormido bebiendo. Atraviesa un gran patio pavimentado de mármol, sube por la escalera, llega a la sala de los guardias que estaban formados en hilera, la carabina al hombro, roncando a más y mejor. Atraviesa varias cámaras llenas de caballeros y damas, todos durmiendo, unos de pie, otros sentados; entra en un cuarto todo dorado, donde ve sobre una cama cuyas cortinas estaban abiertas, el más bello espectáculo que jamás imaginara: una princesa que parecía tener quince o dieciséis años cuyo brillo resplandeciente tenía algo luminoso y divino. Se acercó temblando y en actitud de admiración se arrodilló junto a ella. Entonces, como había llegado el término del hechizo, la princesa despertó; y mirándolo con ojos más tiernos de lo que una primera vista*

parecía permitir: —¿Sois vos, príncipe mío? —le dijo ella— bastante os habéis hecho esperar.

Si se dice que el bosque es *durmiente* es porque se produce una identificación entre éste y la joven que duerme en su interior. De forma que el bosque comparece como una fortaleza o muralla natural protectora de la mujer dormida[35]. Es decir, el bosque viene a ocupar el lugar en el cual la mujer es encerrada en un sueño[36]; representa el estado del que debe salir para que el encuentro con lo masculino sea posible.

5.16. Las vistas al castillo paterno

Uno de los puntos en común entre la escena del baile y el sueño de Aurora es que en ninguno de los dos se produce el beso. El encuadre sitúa a la pareja en el fondo de la composición, presentado desde un plano semisubjetivo que refleja la perspectiva de los animales, posados en lo alto de un tronco de un alto[37] árbol.



F170

[35] En *Las Raíces históricas del cuento* (1946: 85) de Vladimir Propp, se describe cómo la cabaña, a menudo asociada a la reclusión del joven iniciando, se encuentra circundada por «un seto alto y espeso», que sólo puede ser traspasado por determinadas personas. Esta idea refuerza la noción de un seto que no sólo protege, sino que también confina a quien habita en su interior.

[36] Esta concepción es muy similar a la que piensan que Munch tuvo de la mujer: «*as an innocent maiden, she is unobtainable or unapproachable because she is self-absorbed in a world of her own dreams*» (Deknatel, 1950: 26). (Traducción propia: Como una doncella inocente, inalcanzable o inaccesible porque está absorta en un mundo de sus propios sueños). Si para Munch esto resulta imposible, sabemos que para Phillip sí lo será: él llevará a cabo los actos heroicos necesarios para estar a la altura del deseo de Aurora.

[37] Freud (1918) propone que situarse en un árbol alto, es «un símbolo de la observación, del voyeurismo. Si uno se sienta sobre el árbol puede ver todo lo que pasa abajo, y no es visto a su vez» (41). Esto refuerza la idea que el plano justificado por la mirada de los animales puede ser comprendido como la representación de la pulsión escópica del espectador: la de ver más y mejor esa relación entre Aurora y Phillip.

Éstos contemplan con gran interés la danza de la pareja. El búho incluso guiña un ojo a sus compañeros (F171), indicando, con gran sabiduría, que la princesa ha encontrado al fin aquello que tanto deseaba.



F171

Los jóvenes bailan con gran pasión, y la danza culmina en un acercamiento iniciado por Aurora (F172), donde sus caderas y rostros se aproximan, reflejando el grado de intimidad que han alcanzado.



F172 (Detalle)

Aurora incluso se pone de puntillas para acercarse lo más posible a los labios de Phillip; sin embargo, no es momento todavía para el beso que, como sabemos, se hará esperar hasta el final de la película. Las razones para su aplazamiento parecen obvias: su demora es clave para su eficacia.

El baile termina y los animales siguen mirando la escena —tal y como hacen los espectadores— con gran interés desde la rama del árbol (F173). Mientras que el príncipe está quieto, Aurora se gira poniéndose por delante de Phillip tirando ligeramente de su mano. Aurora se coloca ahora a la derecha de Phillip: se dirigen también a la derecha, lugar que queda identificado con el castillo de Stefan. Su actitud, del todo activa, justifica su posicionamiento a la derecha de Phillip, que

previamente hemos señalado como el lugar de lo masculino o lo activo, haciendo que Phillip quede ligeramente por detrás de ella. Conviene atender a uno de los enunciados freudianos, según el cual:

> *Podría intentarse caracterizar psicológicamente la feminidad diciendo que consiste en la predilección por metas pasivas. Desde luego, esto no es idéntico a pasividad; puede ser necesaria una gran dosis de actividad para alcanzar una meta pasiva* (Freud, 1933: 107).





Detalle

F173-F174

La pareja comienza a caminar, saliendo del encuadre (F173). ¿Hacia dónde se dirigen? Al lugar que parece ser el predilecto de Aurora. Ella toma la iniciativa, guiando al príncipe como se evidencia en la forma en la que le agarra la mano (F174). Aurora conduce a Phillip atravesando el bosque, mientras mira hacia el suelo, casi con los ojos cerrados (F174); sin duda el encuentro con el príncipe le ha debido de causar una gran impresión, pues la vemos tímida. Mientras tanto, Phillip la mira (F175).



F175

No es la primera vez que Aurora llega a este lugar; se trata del acantilado desde el cual se vislumbra el castillo paterno.











F176-F180

Sin embargo, en la anterior ocasión —apenas unos minutos antes del encuentro— Aurora se colocó por detrás de la rama (F181).





F181-F182

El plano en el que Aurora apareció sola (F181) era ligeramente más oscuro; su silueta estaba contrastada, casi a contraluz. Por lo demás, la puesta en escena de ambos planos es casi coincidente. Debido a los medios de producción de la película, que dependían en gran medida de la animación manual, las escenas situadas en un mismo espacio pero en distintos momentos presentan ligeras variaciones. Estas pequeñas diferencias en la representación del mismo *decorado* aportan a la película un matiz onírico, ya que, como sabemos, los espacios que nos son familiares y aparecen en los sueños suelen diferir de la realidad, tal y como es percibida.

Más allá de las diferencias lumínicas y las pequeñas incongruencias en el paisaje, llama la atención el cambio de posición de Aurora entre un plano y otro. En la primera escena, Aurora permaneció detrás de la rama de árbol, que actuaba como una barrera. Se apoyaba en ella como si se asomara a un balcón, suspirando y suplicando la llegada de un príncipe que la amara (F183). En contraste, en la segunda escena, Aurora conduce al príncipe delante de la rama del árbol (F184). La joven se apoya ahora en Phillip, dejando caer su cabeza sobre él.

Se vuelve a establecer un nuevo paralelismo entre el príncipe y el búho. En los dos fotogramas que vemos a continuación (F183, F184), correspondientes a las escenas mencionadas anteriormente, ambos personajes ocupan la misma posición: a la izquierda de la princesa. Además, la gama cromática del atuendo del príncipe es del todo semejante a la del búho, lo cual intensifica la equivalencia entre ambos.




F183-F184

El cambio en la posición de Aurora —detrás o delante de ella— representa el paso hacia delante que supone haber conocido a Phillip, pues ya no hay nada que la retenga o se interponga entre el castillo paterno y ella. Podemos decir entonces que Aurora ha dejado de esperar, ha llegado su momento de ser una mujer amada.

La interrogación que late en el fondo de esta escena —literal y figuradamente— vuelve a hacerse presente a través del castillo. Deletreemos una vez más el texto: el príncipe ha sido guiado por Aurora hasta aquel árbol en el que minutos antes la joven se preguntaba sobre la posibilidad de ser amada. Pero, ¿por qué conduce Aurora a Phillip hasta la vista del castillo? Seguramente ella no es consciente, pero todo parece apuntar a la necesidad de Aurora de responder a la pregunta que Phillliph le hace:

Phillip:
Who are you? What is your name?




Aurora: *Hmm... Oh!*

Aurora: *My name.*




Aurora: *Why, it's, it's...*

Aurora: *Oh, no, no. I can't I...*[38]

F185-F188

[38] Traducción propia: Phillip: ¿Quién eres? ¿Cuál es tu nombre?; Aurora: ¿Hmm...? ¡Oh! Mi nombre. Pues, es, es... Oh, no, no. No puedo. Yo...

Pero, sin embargo, ella es incapaz de decir su nombre: «*Oh, no, no. I can't I...*».

De nuevo, se suscita la pregunta por el ser: ¿quién es ella? ¿Cuál es su nombre? Desde luego esa es una de las cuestiones centrales del relato, la verdad que debe salir a flote. La princesa cree que es Briar Rose o, simplemente, Rose; pero, en el fondo, hay algo en ella que le dice que no es quien dice ser. Hay una pieza que le falta, por eso acude incesantemente a aquel árbol con vistas al castillo y se pregunta sobre su ser: sabe que la respuesta a su pregunta se encuentra al otro lado del río, en el castillo.

Con su pregunta, el príncipe pone en palabras el deseo de Aurora de saber la verdad sobre su historia: ella no es quien sus tías, las hadas, dicen que es, sino una princesa que espera en el bosque a hacerse adulta para poder acceder al trono. En este sentido, es necesario subrayar que la principal tarea de las reinas y princesas de aquel tiempo —y en gran medida, de las mujeres, por mucho que ello pretenda ocultarse— era muy precisamente la tarea femenina por excelencia: ser madre para asegurar la línea sucesoria.

Aurora no puede responder a la pregunta sobre quién es —cuál es su nombre—, pues parece ser consciente de no saberlo. Este desconocimiento la asusta, y por eso, al intentar responder, no logra darle una contestación a Phillip. Podría objetarse que su respuesta «*Oh, no, no. I can't I...*» responde al mandato de sus tías de no hablar con desconocidos. Sin embargo, insistimos en que es la confrontación con su propia verdad lo que altera a la princesa y la impulsa a regresar a casa. Si simplemente no quisiera revelar su identidad a Phillip, ¿acaso le habría pedido, instantes después, que fuera a buscarla más tarde a su casa?

Después de que Phillip pregunte a Aurora su nombre, hay un momento en el que Aurora parece estár a punto de revelarlo; sin embargo, en un abrir y cerrar de

ojos, ella parece despertar de su sueño (F188) —aquel que había comenzado cuando bailó con el príncipe—, y siente una repentina necesidad de abandonar la escena.

Sin embargo, apuntar al fin del ensueño como causa de la partida de Aurora resulta incompleto, habría que preguntarse más bien qué le ha hecho despertarse. La urgencia con la que Aurora abandona la escena, agachándose por debajo de la rama —lo que subraya una vez más su presencia—, no se justifica en términos prácticos. Tampoco lo hace la reacción de sorpresa de los animalillos al notar que Aurora no responde a la demanda del príncipe (F189).




F189-190

¿Cuál es la razón por la que Aurora sale corriendo? ¿Por qué no tiene problema alguno en citar al príncipe esa misma noche en su casa?

Phillip quiere volver a verla, por lo que sigue a la joven y le pide que se encuentren de nuevo. Ella actúa, aparentemente, de forma errática, pues responde a Phillip que no se verán más y acto seguido le dice que quizá se vean algún día. Phillip insiste, preguntándole cuándo. Aurora responde que esa misma noche, en la casita del valle. Parece entonces que estamos ante la duda de Aurora: la joven se debate entre volver a casa o irse con el joven que acaba de conocer.

Aurora desaparece entre los árboles, mientras el príncipe y su caballo la ven marchar. La escena se cierra con un fundido para mostrar a continuación el lugar al que se dirige Aurora: la casa del leñador donde se encuentran las tres hadas buenas.

Pero, quizás lo que realmente se juega en esta escena no sólo sea el temor de Aurora de descubrir su verdadera identidad. Al igual que ocurre en otros cuentos,

como por ejemplo *Cenicienta*, aquí se escenifica la necesaria demora del encuentro sexual. La marcha repentina de Aurora entre los árboles, así como su posterior cita en la casita, se pueden interpretar como ese motivo de los cuentos de hadas que simboliza la espera y la preparación antes de consumar el amor.

Referencias

Bacher, H. (2020, junio). *Eyvind Earle* [Bocetos]. *One1more2time3's Weblog*. Recuperado de https://one1more2time3.wordpress.com/tag/eyvind-earle/

Deknatel, F. B. (1950). *Edvard Munch*. Museum of Modern Art, New York, in collaboration with the Institute of Contemporary Art. Chanticleer Press, Inc.

Freud, S. (1992 [1918]). De la historia de una neurosis infantil (1918 [1914]). En *Obras completas. «De la historia de una neurosis infantil» (Caso del «Hombre de los lobos»), y Otras obras (1917-1919)* (Vol. XVII). Buenos Aires: Amorrortu editores.

Freud, S. (1992 [1930]). El malestar en la cultura (1930 [1929]). En *Obras Completas El porvenir de una ilusión, El malestar en la cultura, y Otras obras (1927-1931)* (Vol. XXI). Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Freud, S. (1992 [1933]). Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis (1933 [1932]): 33ª conferencia. En *Obras Completas. Nuevas conferencis de introducción al psicoanálisis, y Otras Obras (1932-1936)* (Vol. XXII). Buenos Aires: Amorrortu Editores.

González Requena, J. (2024). El origen de la belleza: la imago primordial. *Comunicación y Hombre, 20*, 23-38. https://doi.org/10.32466/eufv-cyh.2024.20.798.23-38

González Requena, J. (2018). *As Time Goes By. La cifra de Edipo* [Clase magistral]. En Psicoanálisis y Análisis textual (curso 2017/2018). Universidad Complutense de

Madrid. Recuperado de https://gonzalezrequena.com/14-as-time-goes-by-la-cifra-de-edipo/.

González Requena, J. (2019). *El juego de la seducción y el arco del erotismo femenino* [Clase magistral]. En Psicoanálisis y Análisis Textual (curso 2018/2019). Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de https://gonzalezrequena.com/15-el-juego-de-la-seduccion-y-el-arco-del-erotismo-femenino/

González Requena, J. (2020). *Blue Velvet. La escena perversa* [Clase magistral]. En Análisis de Textos Audiovisuales (curso 2019/2020). Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de https://gonzalezrequena.com/textos-en-linea-0-2/blue-velvet/

González Requena, J. (2021a). *Más acá del principio del placer* [Clase magistral]. En Análisis de Textos Audiovisuales (curso 2019/2020). Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de https://gonzalezrequena.com/textos-en-linea-0-2/mas-aca-del-principio-del-placer/

González Requena, J. (2021b). *La danza de Joker y la escena televisiva* [Clase magistral]. En Análisis de Textos Audiovisuales (curso 2020/2021). Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de https://gonzalezrequena.com/9-la-danza-del-joker-y-la-escena-televisiva/

Hitchcock, A. (Director). (1963). *The Birds* [Película; Fotograma]. Universal Pictures.

Knausgaard, K. O. (2019). *So much longing in so little space: The art of Edvard Munch* (I. Burkey, Trans.). Penguin Books.

Munch, E. (1900). *Tanec na břehu. Edvard Munch* [Pintura]. Recuperado de https://sbirky.ngprague.cz/en/dielo/CZE.O_3349

Perrault, C. (1697). *Les contes de ma mère l'Oye* [Fotografía].

Pizzolatto, N. (Creador). (2014, 12 de enero). *True Detective: The Long Bright Dark* (Temporada 1, Episodio 1) [Episodio de televisión; Fotograma]. HBO.

Propp, V. (2008 [1946]). *Las raíces históricas del cuento*. Fundamentos.

Real Academia Española. (2024a). *Vocalizar*. En *Diccionario de la lengua española* (23.ª ed.). Recuperado de https://dle.rae.es

Real Academia Española. (2024b). *Visiones*. En *Diccionario de la lengua española* (23.ª ed.). Recuperado de https://dle.rae.es

Spitz, R. A. (1958). *El primer año de vida del niño: Génesis de las primeras relaciones objetales*. Editorial Aguilar.

The New York Times. (1959, February 8). *The New York Times*.

Walt Disney Records. (1964). *Walt Disney's Sleeping Beauty, music from the original motion picture soundtrack* [Fotografía]. Disneyland Records.

Wikipedia. (s. f.). *La bella durmiente* [Cartel]. Recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/La_bella_durmiente_(pel%C3%ADcula_de_1959)

6. AURORA

6.1. El cuervo encuentra la casita

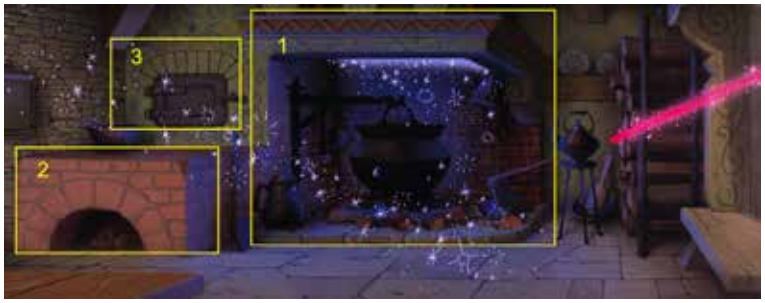
A mitad del film encontramos los hechizos de Flora y Merryweather (F1, F2), que se alternan en un juego de luces de colores —rosa y azul—, y se dirigen hacia la parte de la chimenea conocida como *hogar*, donde se coloca la madera y se prende el fuego. Estos hechizos ascienden por el conducto de humos hasta liberarse hacia el exterior.





F1-F2

Fijémonos ahora en la configuración de la cocina (F3), integrada por una chimenea central (1) con un caldero en su interior, una leñera (2) y un horno de colmena (3). La duplicación del espacio dedicado a cocinar no parece casual.



F3

Las chimeneas[1] han proporcionado históricamente tanto calor como espacio para cocinar; el horno de colmena se implementó para reducir el riesgo de incendio y facilitar el acceso al horno para la cocción. En las casas tradicionales con chimenea y horno de colmena ambos podían compartir un solo conducto o tener salidas independientes.



F4. *Kitchen Keeping Fireplace* [Fotografía]. Fuente: Old Houses (s.f.). Recuperado de https://www.oldhouses.com/9969.

Si mencionamos el asunto de la chimenea y el horno es porque justo antes de que Aurora llegue a casa, el cuervo localiza su ubicación debido a los hechizos que salen a través de la primera (F5).





F5-F6

[1] En *Antique Houses, Their Construction and Restoration* se explica que «los hornos de las primeras chimeneas aparecen en la pared trasera del hogar (*fireplace*), una ubicación que finalmente se trasladó en el primer cuarto del siglo XVIII a una ubicación más práctica al costado de la chimenea». Este último caso es el que encontramos en la casita del leñador: una gran chimenea con un horno en el costado.

Estas explosiones son vistas desde la distancia por el cuervo (F7), quien rápidamente identifica el uso de magia y su posible origen: las tres hadas buenas que custodian a Aurora. Un plano subjetivo del cuervo muestra una explosión azul (F8) proveniente de la espesura del bosque, y es seguida por otro plano —esta vez semisubjetivo— en el que el cuervo se dirige hacia el lugar del que proviene una nueva explosión (F9).



F7-F10

Una sucesión de planos encadenados conduce al espectador a la imagen del cuervo llegando a la cabaña (F10), que se posa en el tejado junto a los tubos de escape que emiten por turnos chorros de luz. La curiosidad lleva al pájaro a *meter sus narices* en uno de los conductos (F11), por lo que recibe el impacto del hechizo de Flora en su cabeza (F12–F13); el golpe lo lanza hacia arriba de forma violenta y, durante el ascenso, una segunda explosión impacta en su trasero (F14–F15). Esta doble colisión, aparentemente un *gag* cómico, no parece casual[2].

[2] Tampoco parece casual que la casa tenga un horno y una chimenea con dos respectivas salidas o que, a pesar de que todos los hechizos de Flora y Merryweather entren por la chimenea central (1), cada cual salga por uno de los tubos de escape. Los de Flora, de color rosa, salen por el conducto más largo a la derecha, mientras que los de Merryweather, de color azul, lo hacen por el conducto más corto a la izquierda. Más adelante, explicaremos la referencia a la chimenea y al fuego.



F11-F15 (Detalle)

El impacto inicial que el cuervo recibe puede interpretarse como una alusión a un componente oral, mientras que el segundo impacto sugiere uno anal. La ubicación de los impactos, primero en el pico y luego en el trasero, sugiere que se están castigando los impulsos orales y anales del cuervo y, en consecuencia, los de su dueña, Maléfica. En el contexto del psicoanálisis, Freud asocia los comportamientos orales —canibálicos— con los anales —sádicos— de la siguiente manera:

> *La historia de la cultura humana nos enseña, fuera de toda duda, que crueldad y pulsión sexual se copertenecen de la manera más estrecha. Para esclarecer ese nexo, empero, no se ha ido más allá de insistir en el componente agresivo de la libido. Según algunos autores, esa agresión que va mezclada con la pulsión sexual es en verdad un resto de apetitos canibálicos; sería, entonces, una coparticipación del aparato de apoderamiento, que sirve a la satisfacción de la otra gran necesidad, ontogenéticamente más antigua* (Freud, 1905, 144).

De forma que el carácter anal, que se manifiesta a través de pulsiones de apoderamiento y sádicas, deriva a su vez de una pulsión «ontogenéticamente más

antigua» (Freud, 1905: 144), la de devoración[3], proveniente del carácter oral. Los impulsos devoradores están presentes en todo niño: se teme ser comido porque previamente se ha deseado incorporar, morder, devorar, el pecho materno. Sólo más tarde estos actos son desplazados al objeto, surgiendo así la angustia de ser devorado.

El carácter anal de Maléfica se hace evidente a partir de sus intentos de devorar[4] a Aurora y de retener a Phillip. Maléfica no sólo quiere poseerlos, sino que también busca impedir su desarrollo normal, intentando mantener a Aurora en un sueño eterno y encarcelar a Phillip en su mazmorra. Su sadismo es propio del erotismo anal, que Freud localiza predominantemente en la fase pregenital del desarrollo psicosexual.

Con la escena del cuervo y la chimenea se ejemplifica la sanción de las pulsiones de la antagonista. Los hechizos que caen sobre el cuervo censuran los comportamientos orales y anales de Maléfica. Estas pulsiones no sólo se refieren a Maléfica, sino que también apuntan al deseo de transgresión de los protagonistas —Aurora y Phillip— de regresar a las fases previas al desarrollo genital. El castigo al cuervo, entonces, actúa como una advertencia para ambos de no retroceder en su evolución psicosexual.

La trifulca[5] de las hadas no sólo sirve para revelar la ubicación de Aurora, sino que representa, metafóricamente, el encuentro entre Aurora y Phillip. Si los

[3] Freud (1905) dice «Una primera organización sexual pregenital es la oral o, si se prefiere, caníbal. La actividad sexual no se ha separado todavía de la nutrición, ni se han diferenciado los puestos dentro de ella. El objeto de una actividad es también el de la otra; la meta sexual consiste en la incorporación del objeto» (180).

[4] Hemos visto cómo en la película aparecen los deseos caníbales de Maléfica aparecen desfigurados en comparación con los que se manifiestan abiertamente en las versiones de los cuentos de los que bebe la película.

[5] La pelea entre Flora y Merryweather es impulsada por la pena de la inminente despedida de Aurora, una despedida que llega porque la maduración sexual de la joven se ha consumado. Mientras las hadas discuten con agresividad, Aurora y Phillip bailan, simbolizando el encuentro entre lo femenino y lo masculino. En la violencia de la trifulca entre las hadas se puede interpretar una referencia a la inevitable agresividad asociada al encuentro sexual entre lo masculino y lo femenino.

hechizos de las hadas sancionaron el carácter oral y anal de Maléfica, en contrapartida, podemos decir que, a través del cuervo, Maléfica censura tanto el uso de magia, como el encuentro sexual entre Aurora y Phillip. Digamos que, si bien el cuervo encuentra a las hadas haciendo magia, bien podría haber encontrado a los dos jóvenes bailando; es decir, casi como en un cortejo previo al encuentro sexual. Se evidencia así que Maléfica desea impedir a toda costa el encuentro entre los jóvenes, pues ello supondría que ambos avancen hacia esa fase genital que la malvada repudia. Al mantener a Aurora y Phillip alejados, Maléfica puede gozar de ellos; su unión supondrá renunciar a ellos.

De manera que el descubrimiento del cuervo está localizando indirectamente el conflicto central de la historia: el encuentro entre Aurora y Phillip.

6.2. Aurora llega a la casita

Aurora llega a la casita cantando, llena de felicidad tras su encuentro con Phillip. Fauna es la primera en escucharla y rápidamente avisa a Flora y Merryweather, quienes interrumpen su pelea para disponer todo para la sorpresa que han organizado para Aurora. Ha sucedido algo interesante; Flora y Merryweather han intercambiado sus colores: Merryweather aparece de rosa y Flora de azul. Cada cual vuelve a reestablecer el color de su vestido para poder recibir a la muchacha. Si atendemos a la relación entre la disputa y el baile mencionada anteriormente, debemos subrayar que este intercambio de posiciones, masculino y femenino, sugiere una predisposición bisexual infantil antes de acceder al estadío genital.








F16-F19

Flora coloca cuidadosamente el vestido de Aurora sobre una silla y, sin demora, cambia su color a un rosa vibrante mediante un hechizo. Sin embargo, Merryweather, atenta a cada movimiento, rápidamente nota el cambio de tonalidad y, con un nuevo encantamiento, devuelve el vestido a su color azul característico. Lo interesante aquí es que ambos hechizos impactan directamente en el bajo vientre del vestido, lo que sugiere que este es el espacio simbólico donde se libra la verdadera batalla entre las dos hadas. Este territorio, asociado con la feminidad y la masculinidad, refleja que la disputa de ambas va más allá de una simple pelea por los colores: representa el destino sexual y emocional de Aurora, quien está en el umbral de su despertar.









F20-F25

Poco después, Aurora llega a la casita llena de energía y abre la puerta–ventana; al entrar, su atención es inmediatamente captada por los regalos que las hadas le han preparado.








F26-F31

Sin embargo, la expresión de Aurora parece más de temor que de sorpresa; sobre todo cuando las hadas revelan su presencia en el fondo de la estancia y Aurora vuelve a adquirir una expresión de alarma, apretando las manos y adoptando una posición defensiva (F32-F33).





(Detalle)



(Detalle)



(Detalle)

F32-F35

Previamente habíamos subrayado que la sorpresa en su rostro no parece justificarse solamente por la emergencia de los regalos, sino que el sobresalto tendría que ver con la presencia del cuervo. Es importante recordar que el pájaro de Maléfica es una extensión de su dueña, y su presencia enturbia el ambiente. Aunque aparentemente Aurora no es consciente de ello, el cuervo parece generar cierto desequilibrio en la escena, subrayando la amenaza latente que atosiga a Aurora.

Cuando la joven princesa reconoce a las hadas, su tensión se desvanece de inmediato; su rostro y sus manos se relajan (F35). En este momento, la disposición de los regalos frente al horno y la chimenea genera cierta inquietud (F34): la puesta en escena parece sugerir una amenaza adicional: ¿podrían quemarse Aurora o sus regalos?

Sin embargo, Aurora está como en una nube y el anuncio de que ha conocido al príncipe no se hace esperar:

Aurora:
Oh, you darlings.

This is the happiest day of my life.
Everything's so wonderful. Just wait till you meet him[6].



F36-F40

No cabe duda de que la felicidad de Aurora se debe en gran medida a su encuentro con Phillip. Sin embargo, este anuncio inesperado toma por sorpresa a las hadas, quienes reaccionan con asombro y confusión:

Fauna:
Him?
Merryweather:
Rose!
Flora:
You've met some stranger?[7]

[6] Traducción propia: Aurora: Oh, queridas. Este es el día más feliz de mi vida. Todo es tan maravilloso. Sólo esperad a conocerlo.

[7] Traducción propia: Fauna: ¿Él?; Merryweather: ¡Rosa!; Flora: ¿Has conocido a algún extraño?







F41-F43

Aurora aclara, aún en su estado de ensueño, que Phillip no es un desconocido, sino alguien con quien ya se ha encontrado en un sueño. Mientras habla, desliza su mano suavemente sobre su rostro, cerrando los ojos como si reviviera el momento en el que soñó con su príncipe (F47).

Aurora:
Oh, he's not a stranger. We've met before.

Flora:
You have?

Merryweather:
Where?

Aurora:
Once upon a dream[8].





[8] Traducción propia: Aurora: Oh, él no es un extraño. Ya nos hemos conocido antes; Flora: ¿Sí?; Merryweather: ¿Dónde?; Aurora: Érase una vez un sueño.




F44-F47

Un instante después, Aurora toma a Fauna y comienza a bailar con ella, replicando el baile con Phillip en el bosque, mientras canta su canción con una música extradiegética que la acompaña:

Aurora (cantando):
I know you
I walked with you once upon a dream

Fauna:
She's in love[9].





F48-F50

Fauna, viendo la actitud de Aurora, dice a las otras dos hadas que la joven está enamorada; y ciertamente así es, puesto que ha quedado prendada del hombre que acaba de conocer. El cumpleaños de Aurora, que podemos ligar al fin de la

[9] Traducción propia: Aurora (cantando): Te conozco, una vez caminé contigo en un sueño; Fauna: Está enamorada.

latencia, marca el inicio de su despertar sexual, lo que le permite enamorarse del príncipe.

Las hadas, que ignoran la identidad del joven que ha conocido Aurora, reaccionan con preocupación ante este amor prematuro. Flora, en particular, expresa su inquietud diciendo: *«This is terrible»,* lo que lleva a Aurora a detener su danza y mirar confundida a sus tías.

Merryweather:
Oh, no.

Flora:
This is terrible[10].




F51-F52

Aurora pregunta a qué se debe su reacción, quejándose porque ya tiene la edad para conocer a un hombre; sin embargo, tal y como menciona Flora, no es su edad lo que preocupa a las hadas, sino que ella ya está prometida al príncipe Phillip:

Aurora:
Why? After all, I am 16.

Flora:
It isn't that, dear.

Fauna:
You're already betrothed.

Aurora:
Betrothed?

Merryweather:
Since the day you were born.

[10] Traducción propia: Merryweather: Oh, no; Flora: Esto es terrible.

Fauna:
To Prince Phillip, dear[11].

La verdad le es por fin desvelada a Aurora, pues, hasta este momento, desconocía su origen *real*, verdadero. Algo en dentro de ella, sin embargo, debía intuirlo, pues comienza la frase que termina Merryweather acerca de su condición de princesa:

Aurora:
But that's impossible. How could I marry a prince?
I'd have to be...

Merryweather:
A princess.

Fauna:
And you are, dear.

Flora:
Princess Aurora.
Tonight, we're taking you back to your father, King Stefan[12].




F53-F54

El cuervo de Maléfica, que sigue acechando en la ventana, es testigo de este momento crucial (F54). La cuestión de su origen queda descubierta con las palabras de las hadas: ella es la princesa Aurora y su padre es el Rey Stefan. De forma que esa misma noche la llevarán al castillo paterno. Incapaz de pensar en nada más que en Phillip, Aurora queda conmocionada por la noticia. Aparentemente, no tanto por ser

[11] Traducción propia: Aurora: ¿Por qué? Después de todo, tengo 16 años; Flora: No es eso, querida; Fauna: Ya estás comprometida; Aurora: ¿Prometida?; Merryweather: Desde el día en que naciste; Fauna: Con el príncipe Felipe, querida.

[12] Traducción propia: Aurora: Pero eso es imposible. ¿Cómo podría casarme con un príncipe? Tendría que ser...; Merryweather: Una princesa; Fauna: Y lo eres, querida; Flora: Princesa Aurora. Esta noche te llevaremos de vuelta con tu padre, el Rey Stefan.

una princesa o haber sido engañada sobre su origen, como por no poder encontrarse de nuevo con el joven que acaba de conocer. Ella por supuesto desconoce la identidad real de Phillip, lo cual imprime sobre la escena un notable carácter melodramático.

Aurora:
But... But I can't. He's coming here tonight.
I promised to meet him.

Flora:
I'm sorry, child,
but you must never see that young man again.

Aurora:
Oh, no! No!
I can't believe it!
No!

Merryweather:
And we thought she'd be so happy[13].








[13] Traducción propia: Aurora: Pero... Pero no puedo. Él viene esta noche. Prometí encontrarme con él; Flora: Lo siento, niña, pero nunca más debes volver a ver a ese joven; Aurora: ¡Oh, no! ¡No! ¡No puedo creerlo! ¡No!; Merryweather: Y pensábamos que estaría tan feliz.




F55-F62

En este momento podemos identificar uno de los conflictos centrales: el entrecruzamiento entre el deseo transgresor de la joven y la ley que se hace presente. Las hadas, como donantes, traen consigo una nueva ley derivada del mandato del rey[14], estableciendo que Aurora debe casarse con Phillip, su prometido desde el día que nació. Así, esta ley entra en conflicto con el deseo de Aurora de volver a ver al joven del bosque, creando un choque entre la Ley y el deseo transgresor de la protagonista.

Este conflicto define la estructura narrativa del cuento, donde la imposición de la ley paterna de casarse con Phillip revela, al mismo tiempo, la carencia de Aurora: la dificultad de cumplir con la ley, tal y como ella lo percibe en ese momento. Esto ocurre porque desconoce que, al acatar la ley, también estará cumpliendo con su deseo. Aquí se materializa lo que González Requena (2006: 519) describe como el «cruce dinámico y vectorizado» entre la Ley y la Carencia que «define el sentido del relato».

Esto resulta en una situación paradójica: ¿cómo puede Aurora casarse con el Príncipe Phillip si no puede volver a ver al joven del bosque del que se ha enamorado? Este aparente conflicto ficticio subraya la inmadurez de Phillip en ese momento: no puede casarse con la joven que acaba de conocer, pues no es todavía el héroe en el que se convertirá cuando, más tarde, consiga matar al dragón.

[14] Decimos que se deriva del mandato del rey pues se lo menciona justo después de formular la prohibición: «esta noche te llevamos con tu padre el rey Stefan».

De manera similar, Aurora todavía no parece estar preparada: también ella debe atravesar su propia transformación para abandonar su identidad infantil y asumir su papel de princesa y esposa. El cumplimiento de la maldición actúa como el rito simbólico en el que Aurora completa la transición hacia la feminidad y la sitúa en el lugar de objeto de deseo —ahora sí, de acuerdo a la ley simbólica— del Príncipe Phillip.

Antes de pasar a la siguiente escena, debemos mencionar que, si bien Fauna encendió las velas de la tarta, éstas no fueron apagadas por Aurora entonces ni lo son después. Al no apagar las velas, Aurora parece resistirse a cumplir con ese rito de paso que la conduciría a convertirse en una mujer, al cumplir los dieciséis años. Esta resistencia, por tanto, indica una resistencia inconsciente a aceptar la transición hacia la adultez que, en el contexto de la historia, implica aceptar su destino como princesa y esposa.

6.3. Aurora vuelve al castillo

Aurora vuelve al castillo acompañada por las hadas, un trayecto resumido en unos pocos planos que marca el regreso a su lugar de origen. Vestida completamente de azul, una capa la cubre por completo, reforzando así la idea de la protección simbólica dada por las hadas. Posteriormente, cuando Maléfica atraiga a Aurora hacia la chimenea, esta capa caerá al suelo. ¿No aparece entonces la capa en el lugar del tabú que trata de proteger la virginidad de la princesa velando su cuerpo? En este sentido, el color azul puede ser visto como una alusión a la virginidad de la princesa, pues este color ha sido asociado a la feminidad pura y el ideal de mujer inmaculada[15].

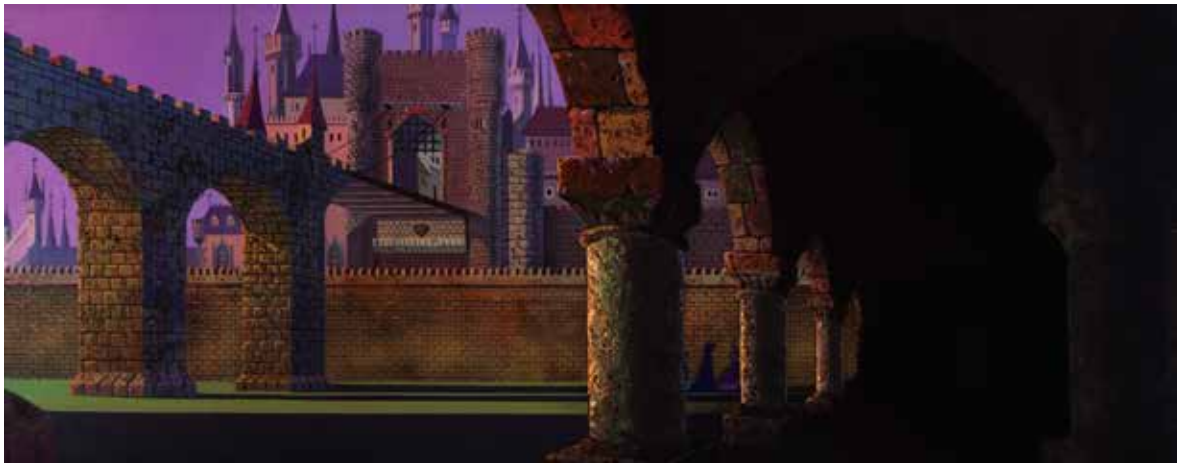
[15] Es a partir del siglo XIII cuando de forma habitual las representaciones marianas comienzan a mostrar a la Virgen María con un manto azul, asociados en ese momento a la aristocracia (Arroyo et al., 2012: 94). Además, es importante anotar que los tonos de azules más brillantes serían asociados «a escenas alusivas a momentos de gozo» (95).





F63-F65

La música que acompaña a la primera parte del trayecto subraya la posible peligrosidad del bosque (F63-F65); sin embargo, cuando el grupo alcanza el patio del castillo (F66), la tonalidad de la banda sonora se vuelve cálida y agradable. Asimismo, si el bosque aparece relativamente luminoso, la entrada al interior del castillo se hace por una portezuela situada bajo un claustro totalmente oscurecido del que se puede intuir cierto peligro. Al abrir la puerta, las figuras de Aurora y las hadas quedan recortadas por el contraluz, permitiendo ver, desde la lejanía, su acceso al castillo.





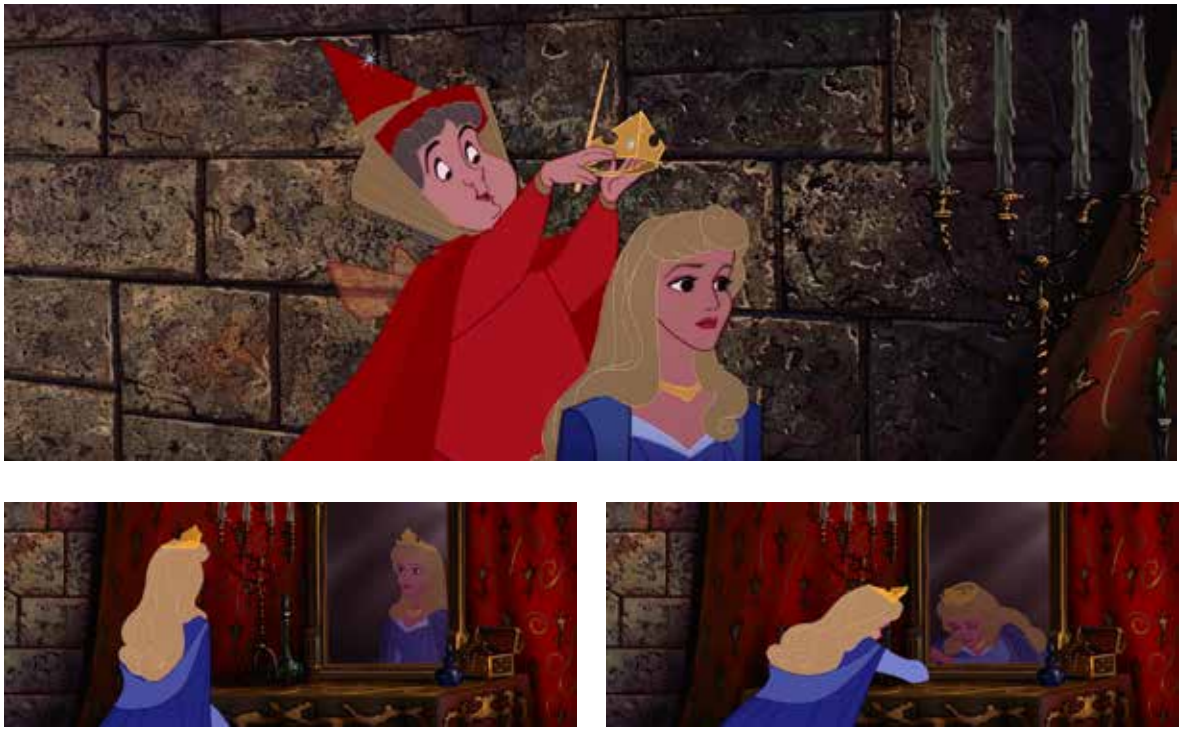
F66-F67 (Detalle)

Al subir las escaleras en espiral que llevan a la habitación de Aurora (F68), las hadas se muestran cautelosas, conscientes de la presencia acechante de Maléfica. Sin embargo, tras cerrar puertas y cortinas (F72-F73), parecen relajarse por un momento, pensando que han asegurado con ello la estancia de miradas exteriores.



F68-F73

Esta escena recuerda a una previa en la que las hadas, antes de hacer uso de la magia en la cabaña, cerraron todas las ventanas y taparon todos los agujeros para evitar que algo las pudiera delatar. En aquella escena olvidaron tapar la chimenea, lo que permitió que el cuervo las descubriera a través de los hechizos que salían por ella. Y, una vez más, la chimenea constituirá ese punto de vulnerabilidad, pues será justo por ahí por donde el peligro se presente para Aurora. Es aquí donde tiene lugar el último acto de donación de las hadas: una corona creada mágicamente para Aurora, símbolo de su origen real y su deber como futura reina (F74). La frase «*to wear in grace and beauty, as is thy right and royal duty*[16]» refuerza la tarea dada a Aurora: casarse con el Príncipe Phillip para unir los reinos de su padre, el Rey Stefan, y del Rey Hubert. Sin embargo, lejos de alegrarse, Aurora responde con llanto, manifestando su rechazo hacia la carga de la tarea impuesta. Este rechazo al deber evoca el típico conflicto del héroe que, ante la entrega de la misión, se resiste a aceptarla.



F74-F76

[16] Traducción propia: Para lucir con gracia y belleza, como es tu derecho y tu deber real.

Podemos decir que este es un rechazo a aceptar la situación de Carencia en la que Aurora queda tras el anuncio de la Ley paterna. La Carencia puede ser vista, en cierta manera, como la reacción de la niña ante el complejo de castración: sabe que no tiene al joven que conoció y desearía tenerlo. Sin embargo, poco puede hacer ante la evidencia de su carencia, sólo podrá adquirir *eso* que no le ha sido dado por otra vía: la del hijo o a través del amor de un hombre.

Así sucede con Aurora: por más que el brillo de la corona la constituye como heredera y como portadora de la tarea, ella llora por la pérdida de su enamorado. No parece contentarse con el hecho de haber resuelto el enigma sobre su identidad.

En el plano en el que Flora le pone la corona a Aurora hemos visto, en la parte derecha del cuadro, un candelabro con cuatro velas apagadas (F74); ello nos recuerda que la joven no apagó las velas de su tarta de cumpleaños. Parece que la ausencia del rito tiene que ver con la imposibilidad de formular el que hubiera sido entonces su deseo: casarse con un joven al que había conocido un rato antes.

Las hadas renuncian a la posibilidad de consolar a Aurora, por lo que la dejan sola en su habitación, cerrando la puerta tras de ellas.

6.4. La Chimenea

Aurora se queda sola en la habitación y, por primera vez, la chimenea se muestra en su totalidad. Hasta entonces, sólo se había percibido en escorzo, en el plano que mostraba a las hadas entrando en la estancia. Ahora, ese mismo plano (F78) adquiere una nueva lectura: podría tratarse de un plano subjetivo justificado por la mirada de *alguien* que, oculto en la chimenea, aguarda la llegada de Aurora y sus guardianas.



F77

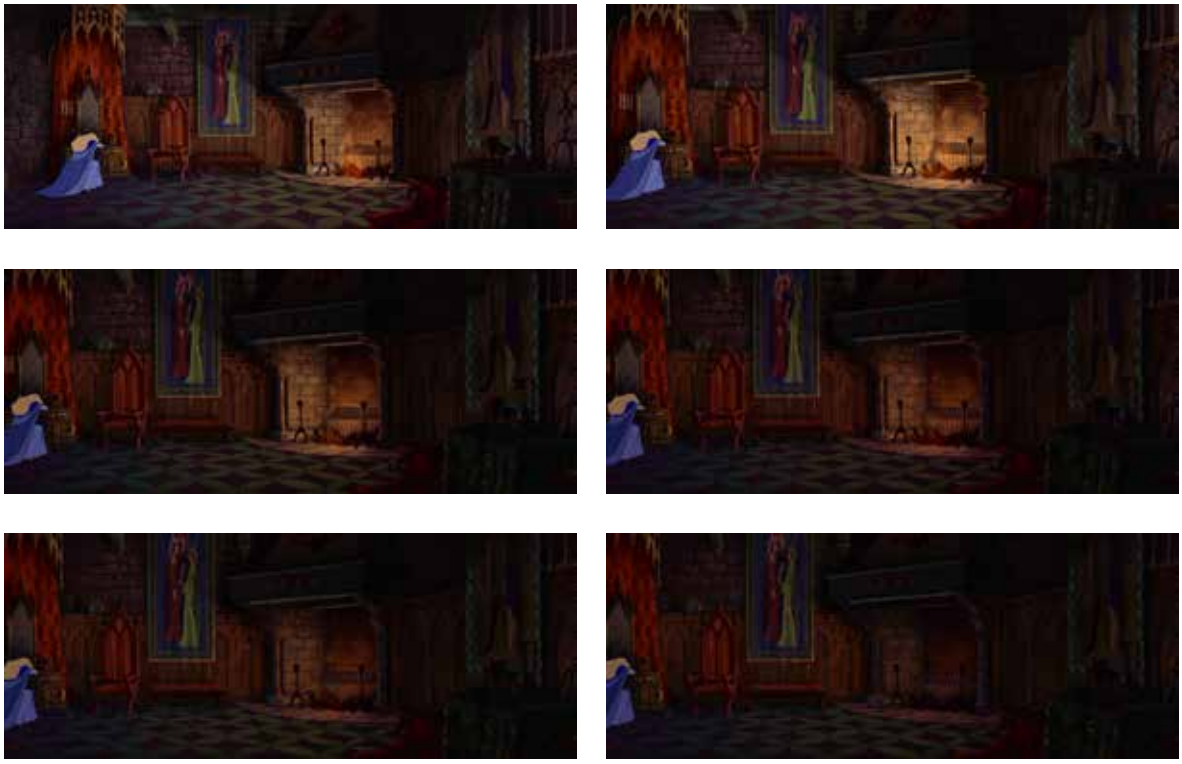
Por primera vez, también se muestra el fuego en la estancia (F77), ya que todas las velas permanecen apagadas durante la secuencia. El fuego solo aparece cuando Aurora queda completamente sola. Gradualmente, el plano se cierra (F79-F84), haciendo que la chimenea adquiera un papel central, mientras la figura de Aurora se desvanece lentamente hasta desaparecer por completo.



F78

En el plano sonoro empezamos a escuchar el llanto de Aurora, que comenzó cuando las hadas la coronaron. Una voz de fondo que susurra un casi imperceptible

«Auroooooora» aparece. Al mismo tiempo que el llanto de la princesa desaparece, se instala en la banda sonora una de las piezas[17] del ballet de Tchaikovsky.



F79-F84

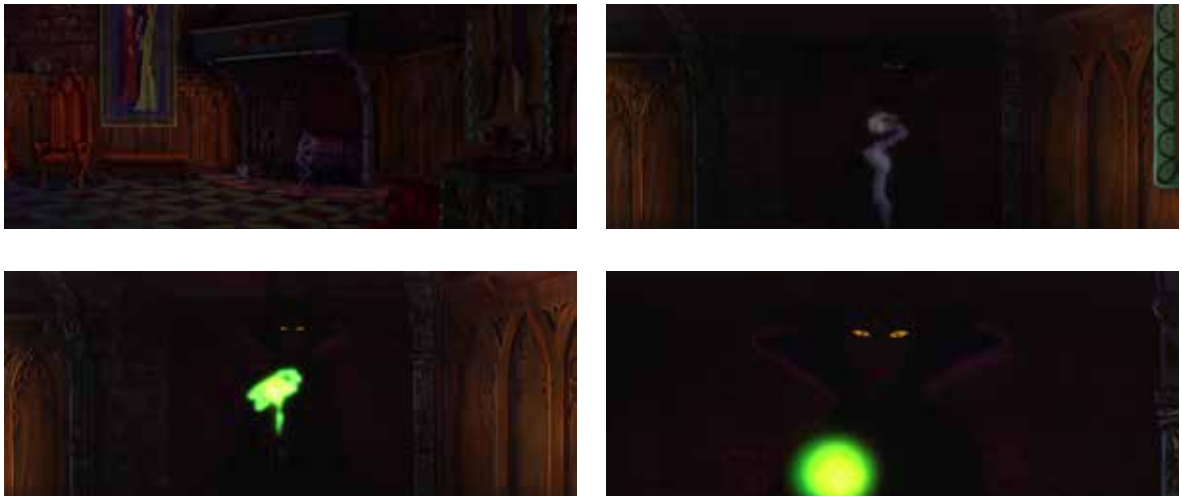
Las llamas de la chimenea se extinguen progresivamente, hasta dejar prácticamente a oscuras tanto el *hogar* de la chimenea como la estancia. De los restos de los materiales quemados, surge un humo de color blanco.

[17] La música corresponde a la escena en la que el gato blanco seduce a otra gata del mismo color. Se puede escuchar aquí:
https://open.spotify.com/intl-es/track/7ih2UdFIZIAHBRvcA632lP?si=99dcf30b2b124462



F85 (Detalle)[18]- F86

Cuando la chimenea ocupa casi el centro del encuadre (F86), un corte muestra un plano más cercano del *hogar* de la chimenea (F87). El humo asciende lentamente y, tras un corte de plano seguido de un *zoom*, se materializa en el fondo la silueta de Maléfica, con sus ojos amarillos y su cetro luminoso como puntos destacados (F88-F90).

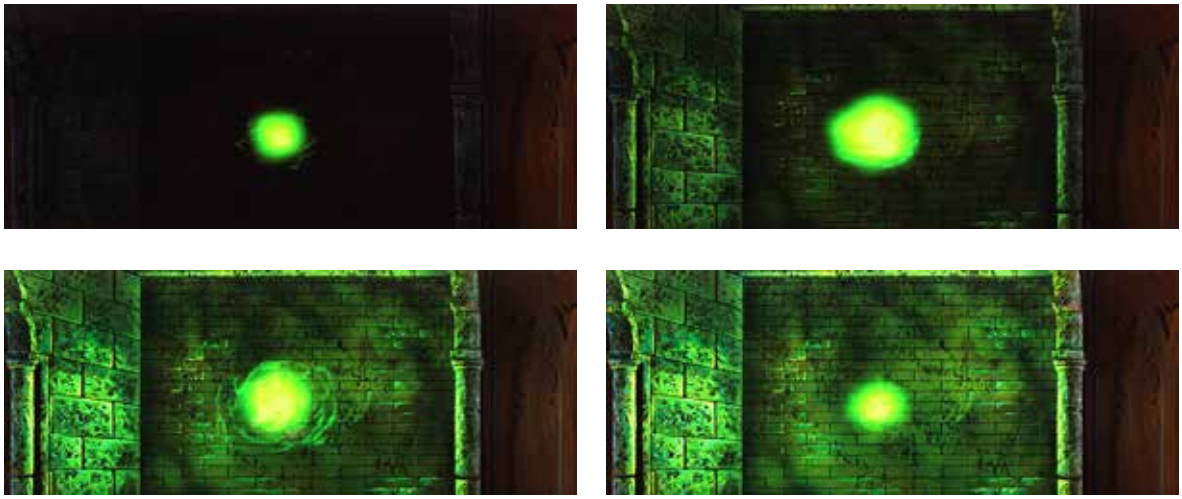


F87-F90 (Detalle)

El humo, que antes era blanco, se transforma en una bola de luz verde que gira lentamente sobre sí misma. Los ojos y la boca de Maléfica desaparecen

[18] Sí se apagaron solas las velas de la primera tarta de Fauna. Quedó una vela encendida, representando de alguna manera que Aurora todavía podría cumplir su deseo.

fundiéndose con el fondo quedando sólo la esfera de luz verde, que aparece girando al compás de la música extradiegética. La intensidad de la luz crece hasta iluminar las paredes del *hogar* de la chimenea, que se tiñe progresivamente de verde (F92-F94).



F91-F94

En el siguiente plano se nos muestra a Aurora sentada en su tocador. Su cabeza se alza lentamente, como si fuera sonámbula, lo que sugiere que está bajo el influjo de la hipnosis. El llanto que anteriormente dominaba la escena ha cesado, dejando su rostro vacío, carente de cualquier expresión emocional.






F95-F100

Toda la imagen se ha teñido de un verde mortecino que pinta la piel de Aurora del mismo tono que la de Maléfica.




F101-F102 (Detalles)

El color y la iluminación de la escena cambian gradualmente a medida que la esfera de luz se desplaza. Aurora se levanta y su capa se cae de sus hombros (F106) como *por arte de magia* aterrizando en el suelo[19] (F108).






(Detalle)

[19] En la versión del cuento *Sol, Luna y Talía* de Basile, cuando la joven va a ser arrojada a la hoguera ruega a la reina malvada despojarse de las ropas que llevaba; la reina, «menos por misericordia de la pobre muchacha que por quedarse con esas prendas bordadas de oro y de perlas, dijo: "Desvístete, te lo concedo"».







(Detalle)

F103-F109

Simultáneamente, en el *hall* contiguo a la habitación donde se encuentra Aurora, las hadas discuten sobre el futuro de la muchacha, ajenas al peligro que la acecha. La secuencia de su ascenso por las escaleras se construye mediante un montaje alterno que intercala planos de las hadas, inicialmente desprevenidas, y de Aurora, hipnotizada, avanzando inexorablemente hacia su destino. Este montaje no solo incrementa la tensión y el suspense, sino que refuerza la idea de la inevitabilidad del encuentro entre Aurora y Maléfica, destacando el carácter irremediable de la maldición que pesa sobre ella.

En medio de la discusión, Merryweather cuestiona la imposición de que Aurora deba casarse con un príncipe, mientras Fauna, más deferente hacia la autoridad, señala que tal decisión no les corresponde a ellas:




F110-F111

Merryweather:
Oh, I don't see why she has to marry any old prince.

Fauna:
Now, that's not for us to decide, dear[20].

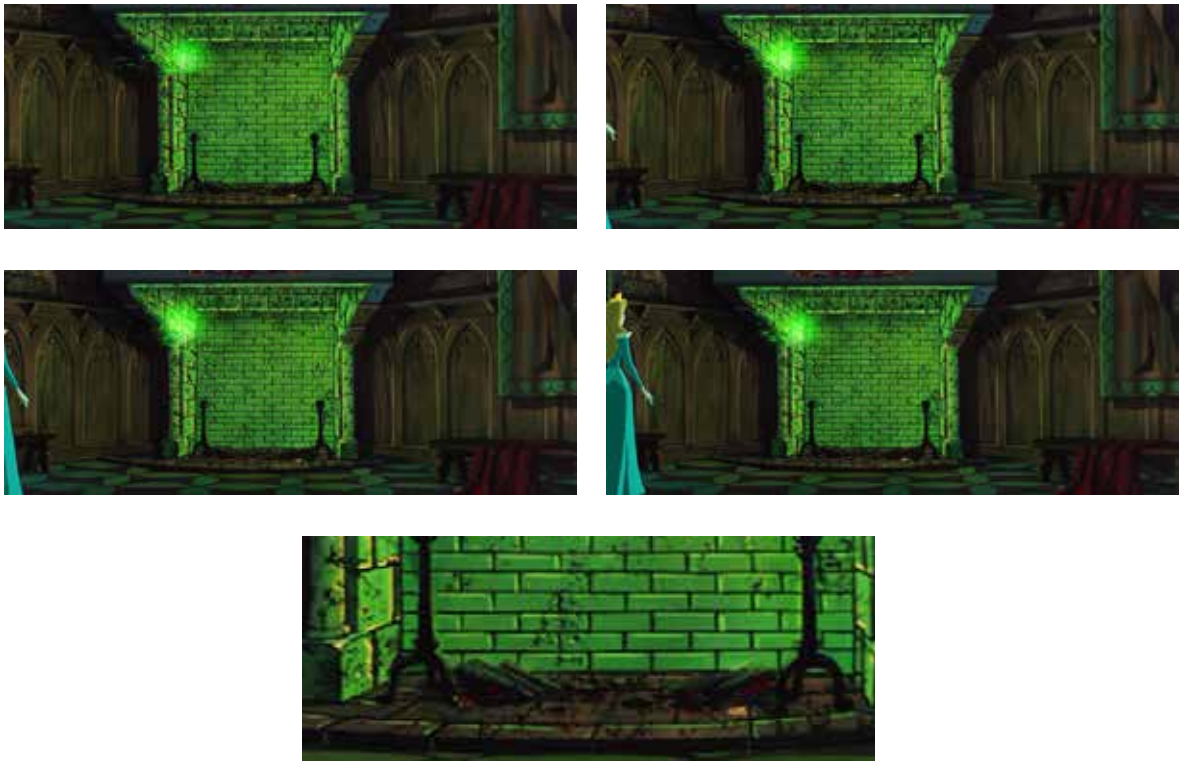
A continuación, un nuevo plano de Aurora la muestra prácticamente en el mismo lugar en el que estaba antes del corte de plano. Ahora es retratada en un plano medio, y su mirada ausente sigue fija en la esfera de luz que la guía lentamente hacia la chimenea (F112). La progresión deliberadamente pausada subraya el estado hipnótico de la joven princesa. La rigidez de su expresión y la cadencia de sus movimientos refuerzan la sensación de control absoluto que Maléfica ejerce sobre ella.



F112

[20] Merryweather: Oh, no veo por qué tiene que casarse con algún príncipe viejo; Fauna: Bueno, eso no nos corresponde decidirlo, querida.

El siguiente plano subjetivo, justificado por la mirada de Aurora, muestra la chimenea frontalmente. El plano pasa a ser semisubjetivo, pues Aurora aparece por la parte izquierda del cuadro (F109-F110). La esfera verde guía a Aurora hacia la chimenea, en cuyo suelo quedan, todavía, algunas brasas.



F113-F117 (Detalle)

Mientras Aurora se aproxima a la chimenea, el sonido de un instrumento de viento en la banda sonora marca el momento en que la pared trasera de la chimenea se desvanece (F118), aparentemente, bajo el influjo de la esfera luminosa. El interior de la chimenea se ilumina (F119), revelando un pasadizo oculto. La esfera, actuando de guía, conduce a Aurora hacia una misteriosa puerta que ha aparecido al fondo (F120) del pasillo.





F118-F120

Fauna:
Maybe we should tell King Stefan about the boy.

Merryweather:
Well, why don't we?

Flora:
Listen! Maleficent! Rose![21]

Mientras la joven avanza lentamente, hipnotizada por la luz, las hadas, ajenas a lo que está sucediendo en la habitación, discuten sobre el futuro de la joven. Están absortas en un debate sobre si deberían informar al Rey Stefan sobre el chico que ha conocido Aurora. En ese momento, Flora escucha una de las llamadas lejanas de Maléfica, «Aurooooora», alertándola del peligro. Este eco recuerda a una escena anterior en la que Fauna, alarmada por el canto de Aurora, anticipó la llegada de la joven a la cabaña tras su encuentro con Phillip.





[21] Traducción propia: Fauna: Tal vez deberíamos decirle al Rey Stefan lo del muchacho; Merryweather: Bueno, ¿por qué no lo hacemos?; Flora: ¡Escuchen! ¡Maléfica! ¡Rosa!



F121-F127

Así, las hadas corren desesperadas hacia la habitación, pero al entrar, comprueban que Aurora ya ha accedido dentro de la chimenea. La pared que da acceso al interior se cierra ante ellas, dejando a Aurora en el interior.

Existe, en el relato, un elemento que funciona de manera similar a la chimenea: el seto de espinas. Más tarde desarrollaremos cuál es su función en la película y, por el momento, preferimos aludir a una de las versiones del cuento de *La Bella durmiente* con las que venimos trabajando. En la versión de los hermanos Grimm, el seto crece para proteger a la princesa, que duerme en el interior del castillo. Éste sólo deja pasar al príncipe cuando llega el momento de que la princesa se despierte:

> [...] *pero he aquí que alrededor del mismo empezó a crecer un seto de rosales, que cada vez fue más y más alto. Pronto cubrió todo el castillo hasta el punto de que sólo se veía la banderola de la torre más alta [...] era imposible. Porque los espinos, como si tuvieran manos, aprisionaban a quienes querían cruzar el seto. Los jóvenes quedaban apresados en ellos, no podían volver a soltarse y morían de una muerte terrible. [...] Y los rosales se abrieron y dejaron pasar al príncipe sin rozarlo siquiera. Y una vez había pasado, volvían a cerrarse.*

De forma que el seto de espinas actúa como barrera protectora del cuerpo de la joven, preservando su virginidad. Este arbusto ha sido comparado simbólicamente con el vello púbico, pues ambos elementos cumplen una función de cobertura o de custodia del genital femenino. Pues bien, si la chimenea se abre y se cierra tal y como lo hace el seto de espinos, parece coherente decir que, simbólicamente, la chimenea puede ser considerada una puerta[22] de entrada a los genitales femeninos. Sin embargo, si el seto preserva la virginidad de la princesa, la chimenea conduce a Aurora a una extraña y siniestra forma de preservación extrema: un sueño eterno.

Freud establece una relación simbólica entre las habitaciones[23] y el cuerpo de la mujer. ¿Cómo no considerar, entonces, la chimenea —esa «caja de fuego» (*firebox*)— como el genital femenino?

La chimenea de la cabaña[24] cumple una doble función: sirve tanto para calentar el hogar como para cocinar, ya sea a través del horno lateral o mediante el caldero de la chimenea central. Esta dualidad le otorga un papel alimenticio y de climatización. En un plano simbólico, el horno se vincula con el vientre materno, pues ambos son espacios destinados a *cocinar* o gestar.

---

[22] Freud considera las puertas y portales unos de los más claros «símbolos de la abertura genital» (Freud, 1916b: 142)

[23] Freud insiste sobre esta asociación a lo largo de toda su obra: «Juzgo más verosímil que la habitación se haya convertido en símbolo de la mujer en cuanto es el espacio que circunda a los seres humanos» (Freud, 1916b: 149)

[24] La cabaña del leñador es denominada *cottage* en la versión original con la que venimos trabajando, un tipo de casa campestre típica de Inglaterra, Irlanda y Estados Unidos, en cuyo centro se encuentra precisamente una chimenea; este tipo de casas fueron construidas alrededor del fuego —de la chimenea—, en tanto que éste era uno de los elementos fundamentales de cualquier hogar (Morris y Wood, 1906: 84-97).

Aunque en el corte final de la película no se muestra el uso del horno, una de las escenas eliminadas sí lo presenta cumpliendo esta función, al utilizarse para hornear el pastel de cumpleaños de Aurora (F128). Es importante señalar que el horno de colmena depende de las brasas de la chimenea central para funcionar; en este sentido, parece adecuado relacionar la chimenea con el encuentro sexual o coito. Si la chimenea representa la apertura al genital femenino, es precisamente allí donde podemos localizar el fuego del encuentro sexual. Parece adecuado, entonces, que el lugar de gestación no sea precisamente allí, sino en un espacio más interno (el horno o el útero en la mujer) que pueda utilizar y conservar parte del calor de ese fuego para gestar vida.



F128. *Storyboard* de una escena descartada. Fuente: Thomas, B. (1968.). *Maravillas de los dibujos animados* (p. 14). Ediciones Gaisa S.L.

A lo largo de las escenas de la cabaña del leñador, tanto el horno como la chimenea permanecen apagados, sugiriendo que su función es sobre todo

simbólica. Sin embargo, la escena en la que las hadas activan la chimenea nos permite constatar que el baile de Aurora y Phillip constituye el despertar sexual de *la chimenea* de la joven.

Por otro lado, la segunda chimenea se encuentra en la habitación de tocador, un espacio reservado para el vestuario, maquillaje y aseo personal de la princesa. La ausencia de un horno en esta estancia resulta comprensible, dado que el castillo seguramente cuenta con áreas específicas para la cocina. Sin embargo, esta diferencia acentúa la distinción entre ambas chimeneas y los espacios que representan.

Mientras que la chimenea de la cabaña puede considerarse hogareña, asociada con la alimentación, el calor del hogar y el encuentro sexual potencialmente ligado a la maternidad, la chimenea del tocador pertenece al ámbito de la seducción. Su función principal es calentar e iluminar un espacio dedicado a preparar a la princesa en términos de deseabilidad. Así, si la primera chimenea se vincula con un territorio netamente femenino y maternal, equipada con un horno como símbolo de gestación y nutrición, la chimenea del tocador parece estar más relacionada con el erotismo.

Dada la importancia de las chimeneas en la historia, resulta pertinente examinar el simbolismo del fuego. Históricamente, el fuego ha sido un elemento central en el hogar, algo que se hace evidente en la misma etimología de la palabra *hogar*[25], derivada del latín *focus* (*hoguera* o *fuego*). Según el Diccionario de la lengua española, el término hogar[26] no sólo se refiere al sitio donde se enciende el fuego,

[25] La palabra *hogar* proviene del bajo latín hispánico *focaris*, un adjetivo derivado del latín clásico *focus*, que significa 'hogar', 'hoguera' o 'brasero'. En latín hispánico, *focaris* reemplazó a *focus*, y de ahí surgió la palabra *hogar* en español. Su significado original, asociado al lugar donde se encendía el fuego, se amplió con el tiempo hasta designar la vivienda en su totalidad (Corominas, 1987).

[26] hogar. Del b. lat. hisp. *focaris*, y este der. del lat. focus 'hoguera', 'hogar'. 1. m. Sitio donde se hace la lumbre en las cocinas, chimeneas, hornos de fundición, etc. Sin.: chimenea, fogón, cocina, lar, lumbre; 2. m. Casa o domicilio. Sin.: casa, domicilio, residencia, techo, morada, vivienda, humos; 3. m. Familia, grupo de personas emparentadas que viven juntas. Sin.: familia; 4. m. asilo

sino también al conjunto de la casa y, por extensión, a la familia que la habita. Esta relación metonímica entre el fuego y el hogar subraya la centralidad del fuego en la vida doméstica y su papel unificador y protector de la estructura familiar.

Desde la perspectiva freudiana, la casa simboliza el cuerpo, específicamente el cuerpo de la mujer, en tanto que el útero materno representa el primer *hogar* del ser humano. A diferencia de otras aperturas como las ventanas —que como ya hemos visto están relacionadas con la mirada—, la chimenea aparece como metáfora de los genitales femeninos.

Así, el fuego en la chimenea puede interpretarse de dos maneras. Primero, como un símbolo ligado a la alimentación y al calor que proporciona el útero materno, que posibilita la supervivencia en términos biológicos y psíquicos. Es el calor de la madre el que abriga al niño ante las sensaciones displacenteras (el hambre, el frío, la angustia...). Pero además, el fuego también puede ser ligado al abrazo sexual: «la calidez que el fuego[27] irradia evoca la misma sensación que acompaña al estado de la excitación sexual» (Freud, 1932: 176). Si la chimenea está asociada con los genitales femeninos, el fuego que arde en ella puede ser visto como un símbolo masculino. Freud (1932) explica esta conexión diciendo que «la llama recuerda por su forma y movimientos al falo activo» (176). En este sentido, la chimenea en llamas simboliza el encuentro sexual. La preparación y el manejo del fuego, además, están profundamente impregnados de simbolismo sexual: «siempre la llama es un genital masculino, y el lugar donde se enciende el fuego, el fogón, un vientre femenino» (Freud, 1916b: 148). Así, cuando el fuego se descontrola, puede destruir el hogar entero, sugiriendo la naturaleza peligrosa de la sexualidad desbordada o no regulada.

(establecimiento benéfico). Sin.: asilo, residencia; 5. m. Centro de ocio en el que se reúnen personas que tienen en común una actividad, una situación personal o una procedencia. Hogar del pensionista; 6. m. p. us. hoguera. Sin.: hoguera, candelada, fuego, pira.

[27] «La preparación del fuego y todo lo relativo a este están penetrados hasta el tuétano por un simbolismo sexual. Siempre la llama es un genital masculino, y el lugar donde se enciende el fuego, el fogón, un vientre femenino» (Freud, 1916b: 148).



F129 (Detalle)

A ambos lados de esta chimenea, sobresalen dos representaciones que parecen dar cuenta de estos dos aspectos del fuego. A la izquierda, una imagen de tres doncellas, que alude directamente a las tres hadas protectoras de Aurora, mientras que a la derecha, se encuentra la representación de un caballero, en evidente alusión al príncipe Phillip. Estas imágenes funcionan como metáforas visuales: la representación de las doncellas a la izquierda simboliza el fuego del hogar, protector y maternal, mientras que la del caballero a la derecha sugiere el fuego erótico, asociado a la pasión y el deseo.

Un detalle importante en la composición del plano es el contraste de iluminación entre ambas representaciones. La imagen de las doncellas aparece más iluminada, reforzando su presencia cercana y tangible en la escena, En contraste, la figura del caballero aparece en penumbra, cortada a la altura del pecho, lo cual no sólo sugiere su ausencia física en ese momento, sino también la amenaza y los obstáculos que enfrentará derivados del fuego de Maléfica.

6.5. Ascenso

Cuando Aurora atraviesa la primera puerta revelada por la apertura de la chimenea, se encuentra en un pequeño *recibidor* que conduce inmediatamente a unas escaleras con forma de espiral. La larga duración del plano —dieciséis

segundos— parece aludir de forma directa a los años cumplidos por Aurora, emparentando así la edad de la joven con su inminente destino. La excepcionalidad de este plano no sólo viene dada por su extensa duración, sino también por la forma en que retrasa deliberadamente el avance.



F130-F132

Mientras Aurora sube lentamente por las escaleras, las hadas, desesperadas, intentan abrir la chimenea para rescatarla. Tras varios intentos fallidos, Flora recurre a la magia para hacer desaparecer el umbral, lo que les permite seguir el rastro de Aurora.



F133-F135

En este momento, el tapiz de las tres doncellas está presente, reforzando así su conexión con las hadas; sin embargo, el que representa al príncipe queda descartado, subrayando su ausencia en la escena.

El contraste entre las acciones frenéticas de las hadas y la calma con la que Aurora sube las escaleras establece una interesante oposición: mientras las primeras luchan por alcanzar a la joven, ella está atrapada en un estado de trance, moviéndose lentamente hacia su inevitable destino.

Las escaleras por las que transita Aurora están sumidas en la oscuridad total (F136), sin ninguna fuente de luz natural o artificial más allá del brillo de la esfera luminosa que la guía. Esta absoluta oscuridad sin duda da cuenta de lo peligroso del trayecto y, al mismo tiempo, emparenta este pasadizo con el interior del cuerpo, donde no llega ninguna luz.



F136

El ascenso se prolonga deliberadamente, intensificando la sensación de suspense en torno al momento en que Aurora se pinchará con el huso de la rueca. A través del montaje alterno, se muestra la urgencia de las hadas, que suben rápidamente, mientras Aurora avanza de manera parsimoniosa. Esta diferencia introduce una tensión adicional: aunque el espectador conoce el desenlace inevitable, el apresuramiento de las hadas activa un deseo contradictorio en él. Por

un lado, espera que puedan detener a Aurora; por otro, sabe que el curso del relato exige que se cumpla la maldición, y ese mismo conocimiento alimenta su expectativa por lo que está por suceder.

Una vez más conviene referirnos a la simbología sexual asociada a las escaleras, pues es una de las figuraciones presentes en los sueños y producciones de lo inconsciente a la que Freud dedica su atención en distintos lugares:

> *Las escalas de cuerda, las escaleras de mano y las escaleras interiores de las casas, y el ir por ellas, y por cierto tanto en sentido ascendente cuanto descendente, son figuraciones simbólicas del acto sexual* (Freud, 1900: 359-360).

¿Cuál es el origen del nexo entre la escalera y el coito? Freud relaciona «el carácter rítmico de esta subida» con «el aumento de la excitación, el jadeo a medida que se trepa»[28] (Freud, 1916a: 14).

El ascenso de Aurora por las escaleras, como hemos señalado, es sumamente pausado y deliberado: su caminar sonámbulo, con los brazos ligeramente extendidos hacia adelante, sugiere que la maldición que la dejará dormida se acerca.

Esta escena está cargada de una cadencia onírica, típica de los sueños en los que el soñante se encuentra incapaz de avanzar o lo hace de forma extremadamente lenta. El ascenso de Aurora es sumamente lento, en marcado contraste con el ascenso frenético y desordenado de las hadas, que suben desesperadas en un intento por detener lo inevitable. Aurora, totalmente dominada por la esfera luminosa que guía su camino, parece haber perdido todo control sobre sus actos. Aunque su ritmo es lento, esta subida no está exenta de connotaciones de excitación sexual. En los sueños, ciertas acciones suelen transformarse en su contrario, de modo que la morosidad del ascenso de Aurora podría interpretarse como su contrario: un ascenso desenfrenado.

[28] También se menciona: «No es difícil descubrir el fundamento de esa comparación; con pasos rítmicos, quedándose cada vez más sin aliento, uno llega a una altura y después, en un par de rápidos saltos, puede bajar de nuevo. Así, el ritmo del coito se reencuentra en el acto de subir escaleras» (Freud, 1916a: 14).

6.6. La esfera luminosa

Mientras las hadas son mostradas desde cierta distancia, fundamentalmente planos generales y medios (F137, F139), los de Aurora, sin embargo, se caracterizan por estar más próximos a su punto de vista: muchos de ellos son semisubjetivos (F138) o, directamente, subjetivos (F141).

Con todo, según las hadas van ascendiendo, los planos adquieren puntos de vista más forzados; planos picados que parecen venir del punto de vista de una entidad que mira desde arriba (F142) —¿acaso la mirada del espectador mismo identificado con Aurora?— subrayado incluso por un reencuadre (F143).



F137-F144

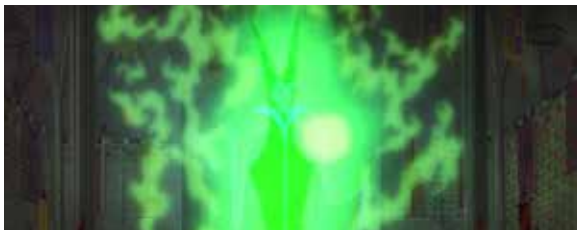
Ahora bien; ¿qué tipo de encuentro sexual representa el ascenso de Aurora? Para responder, parece acertado preguntarnos por el sentido de la esfera luminosa de color verde. En distintos lugares[29] hemos comprobado que Maléfica aparece en forma de fuego, convertida en llamas verdes (F145, F146).




F145-F146

Sin embargo, conviene decir que siempre que aparece esta llama, un punto luminoso con forma esférica se hace presente (F147-F156). En la primera aparición de Maléfica, podemos observar detalladamente cómo, además del fuego, esta esfera comparece de forma independiente y se dirige hacia la parte superior de su cetro, encapsulándose en su interior.






[29] En su aparición en la presentación de Aurora (F145), cuando apareció en medio del salón entre llamas y más adelante, cuando acuda de nuevo al castillo de Stefan para luchar contra Phillip (F146).



F147-F156 (Detalles)

La esfera luminosa aparece directamente vinculada a Maléfica y a su maldición, pues como veremos a continuación es directamente su centro. Tanto cuando llega como cuando se marcha del castillo del Rey Stefan, esta esfera luminosa se materializa alrededor del fuego verde de Maléfica. Para comprender mejor la naturaleza de esta esfera, conviene referirnos de nuevo a la escena en la que Maléfica formula la maldición. Nos fijaremos estrictamente en la esfera, de la que podemos decir que sigue las siguientes transformaciones: Maléfica hace movimientos circulares sobre la bola de su cetro (F157) que activan la energía contenida en ella. Mediante un encadenado (F158), se pasa de la imagen de la mano de Maléfica a la de una espiral en cuyo centro encontramos el punto luminoso (F159).



F157

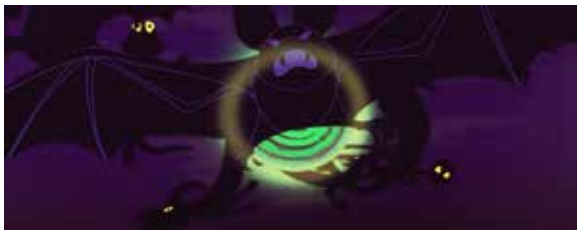


F158



F159

Eventualmente, de la bola de luz (F159) emergen unos anillos luminosos (F160), que terminan figurando la rueda de la rueca (F161-F162).



F160



F161



F162

El lugar donde previamente se encontraba la bola luminosa se convierte en el centro de la rueca (F163).



F163



F164

Mediante un corte de plano, encontramos la figuración de Aurora recostada en un ataúd abierto que anticipa su futuro. Aparece primero su figura recortada sobre un fondo azul oscuro plano (F165), en el que no se distinguen detalles; inmediatamente se da paso a otro fotograma mucho más detallado en el que los colores de la figura y el fondo se han invertido (F166), casi un bosquejo; y, finalmente, aparece la figuración más detallada de la princesa afectada por la maldición, totalmente detallada y enfocada en un plano más abierto (F167).



F165



F166



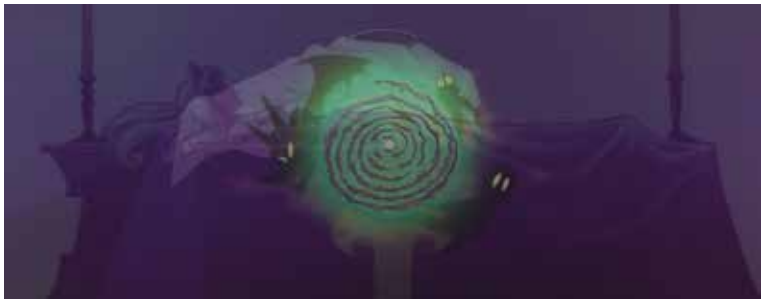
F167

Si hacemos un montaje de dos fotogramas clave (F159 y F166), el que muestra la esfera luminosa y el que retrata a Aurora sobre el féretro, podemos notar que en dicha composición (F168), el punto de luz ocupa el mismo lugar que el sexo de Aurora.



F168: F159+F166 (Montaje: imágenes superpuestas)

Lo que resulta aún más inquietante es que, si superponemos un fotograma que incluye la imagen de la mano de Maléfica (F158) sobre otro que muestra a Aurora en el féretro (F166), el siniestro masaje que hacía la malvada sobre la esfera de su cetro recae en la zona genital de la princesa. Este detalle constituye un indicio de la seducción materna a la que nos referiremos más adelante.



F169: F158+F166 (Montaje: imágenes superpuestas)

Además, la esfera luminosa (F159) ocupó el mismo lugar donde encontramos más tarde el eje central de la rueda de la rueca (F163), lo que parece sugerir que la energía que permite a la rueda girar —el torque— es precisamente esa energía proveniente de Maléfica.



F170: F163+F167 (Montaje: imágenes superpuestas[30])

Pero Maléfica no es el único personaje asociado a una esfera luminosa; anteriormente ya habíamos señalado la relación entre el Rey Stefan y el sol. Al final de la escena en la que Aurora se pincha con el huso, encontraremos un fundido

[30] Cabe destacar otro detalle significativo: la cabeza de Aurora se alinea con la dorada madeja de lana que sostiene el huso. Ello viene a señalar la unión significante entre la madeja de lana y el cabello de la Princesa.

(F173) entre el atardecer (F174) y el Rey Stefan esperando la llegada de Aurora (F175). El sol del atardecer, que ya habíamos situado en oposición a la esfera luminosa, aparece superpuesto al bajo vientre de Stefan (F173) .







F171-F173

De manera que, en ambos casos, las esferas luminosas asociadas al padre y a la hija se ubican directamente sobre sus sexos (F174-F175).





F174 (Montaje) -F175

Mientras tanto, en el caso de Maléfica, la esfera ocupa dos lugares distintos: sobre su cabeza (F176) y en el interior de su cetro (F177).





F176-F177

Previamente hemos dicho que el cetro[31] aparece como una extensión fálica de Maléfica; y, por otro lado, hemos ligado su transformación en murciélago a la representación de un aparato reproductor femenino, en cuya parte superior se encontraría el clítoris. Esta doble representación bisexual de Maléfica sitúa en ambos casos la esfera luminosa en dos puntos decisivos de los genitales masculino y femenino: el glande y el clítoris.

Así, no resulta difícil colegir, que la esfera luminosa está ligada a una energía relacionada con la sexualidad. ¿Cómo no relacionar entonces la esfera luminosa con la pulsión?

6.7. La rueda del deseo

En la rueda, el centro es el punto de quietud alrededor del cual gira todo el sistema, similar al núcleo psíquico que, según Freud, es el origen de las pulsiones.

El movimiento de la rueda de la rueca permite transformar la lana en hilo y es comparable al proceso mediante el cual la energía psíquica se traduce en acciones concretas para satisfacer las pulsiones. Si bien la pulsión puede ser articulada en deseo, nada asegura que esto siempre suceda de forma satisfactoria. ¿Es capaz el aprendiz de hilar la lana? No siempre, pues para la realización de la tarea del hilado es necesario contar con la pericia requerida para hilar; la dificultad tiene que ver con mantener la velocidad constante de la rueda y que, al mismo tiempo, los dedos consigan torcer la hebra para obtener el hilo.

Si tomamos por ejemplo la bicicleta, podemos observar un principio similar: si, una vez comenzada la marcha, el ciclista no ejerce fuerza en los pedales, la bicicleta inevitablemente se detendrá. Sin la energía que impulsa su avance, la inercia se disipa y el movimiento cesa, provocando el detenimiento del giro. Esto

[31] Freud (1958) advierte de la equivalencia simbólica entre el cetro y el pene en su artículo *Sueños en el Folklore*.

refleja el impulso natural hacia el descanso, el cese de todo movimiento. Asimismo, cuando una bicicleta encuentra un obstáculo tal como una piedra, el eje de rotación de la rueda puede desviarse momentáneamente, cambiando su dirección. Si la rueda deja de girar en línea recta o se inclina bruscamente, el cambio en el eje afecta el momento angular, lo cual contribuye a la inestabilidad. Lo mismo le sucede a la pulsión, que no canalizada —articulada en deseo— puede llevar al colapso.

El movimiento circular de la rueda representa muy bien la tensión entre estos dos impulsos: el deseo de hilar, de crear y satisfacer (Eros), y el impulso hacia la quietud y la extinción (Tánatos), como se ejemplifica en el pinchazo con el huso, que sumerge a Aurora en un sueño mortal.

En términos simbólicos, el componente repetitivo del giro de la rueda de la rueca parece clave. Podemos decir que esa repetición, relacionada con la pulsión de muerte, es la que lleva a Aurora a un estado de reposo. Después de la excitación creciente (su ascenso por las escaleras y el toque del huso), la energía acumulada se descarga, llevando a la inmovilidad total y al cese de toda pulsión.

En definitiva, al igual que en la rueda, donde el centro garantiza que las fuerzas radiales mantengan la integridad de la estructura, la pulsión es un motor interno que, cuando es regulado y sublimado, mantiene el equilibrio psíquico.

La esfera, materialización de la pulsión que guía a Aurora en el ascenso de su excitación, la conduce inevitablemente a una escena de castigo vinculada a su maduración sexual, donde encuentra una muerte simbólica. Este castigo es orquestado por Maléfica, quien no sólo la empuja a ceder a la tentación de tocar el huso —prohibido por el padre—, sino que también la condena por hacerlo. En este doble movimiento, Maléfica castiga a Aurora por transgredir la prohibición paterna mientras expresa su rechazo a que la princesa alcance la madurez y se convierta en una mujer deseable.

En el universo de Disney, las esferas luminosas son habitualmente estrellas a las que se les puede pedir un deseo. El recorrido de Aurora puede ser visto como un intento de articulación del deseo fallido; en su lugar sólo se consigue una descarga pulsional.

Aurora sigue la esfera tal y como si fuera una estrella a la que pedir un deseo. Uno que no podría ser otro que volver a encontrar al príncipe. ¿Cómo podemos saberlo? Encontramos dicha constatación en los bocetos de una escena que, finalmente, se descartó, pero que, sin embargo, nos sirve para entender mejor su encuentro con la rueca.



F178-F180

En el *storyboard* (F181-F210) que presentamos a continuación, se desarrolla una de las escenas descartadas del film; en él podemos ver el trayecto de Aurora hasta la habitación donde está la rueca. Allí encuentra a una vieja hilando —que podemos identificar con Maléfica—, que le insta a pedir un deseo tocando la punta del huso. Aurora accede, y pide volver a encontrarse con el príncipe aunque sea una vez más, cediendo así ante su deseo transgresor. A continuación copiamos el contenido de la escena planteada originalmente.

Antes de oír la voz, Aurora está sentada frente al espejo, mientras piensa en el príncipe. A diferencia de la escena final, aquí no llora: no hay tampoco ninguna

esfera luminosa que guíe a la princesa —ni trance, propiamente dicho—, sino sólo una voz invocante que pronuncia su nombre.

> Narrador: *The three good fairies have just returned Aurora to the castle, and give her her crown. They leaved the room to give Aurora some time alone*[32].
>
> Aurora: *I wonder if he is thinking of me now oh dear, what will he think of me when I'm not there to meet him*[33].




F181-F182. *Storyboard* de una escena finalmente descargada. Fuente: Disney (2008)

Contrariamente a lo que sucede en el corte final, en estos bocetos se hace salir a Aurora por la puerta de la habitación en vez de por la chimenea[34]. Lo que sí es similar es el trayecto que seguirá la joven hasta dar con la habitación, pues sube unas escaleras con forma circular que le llevan a lo que parece una buhardilla vieja y sucia.

> Aurora: *Fauna? Merryweather? Who is it?*[35]
> Voz de fondo: *(Auroooooora... Auroooooora... Auroooooora...)*

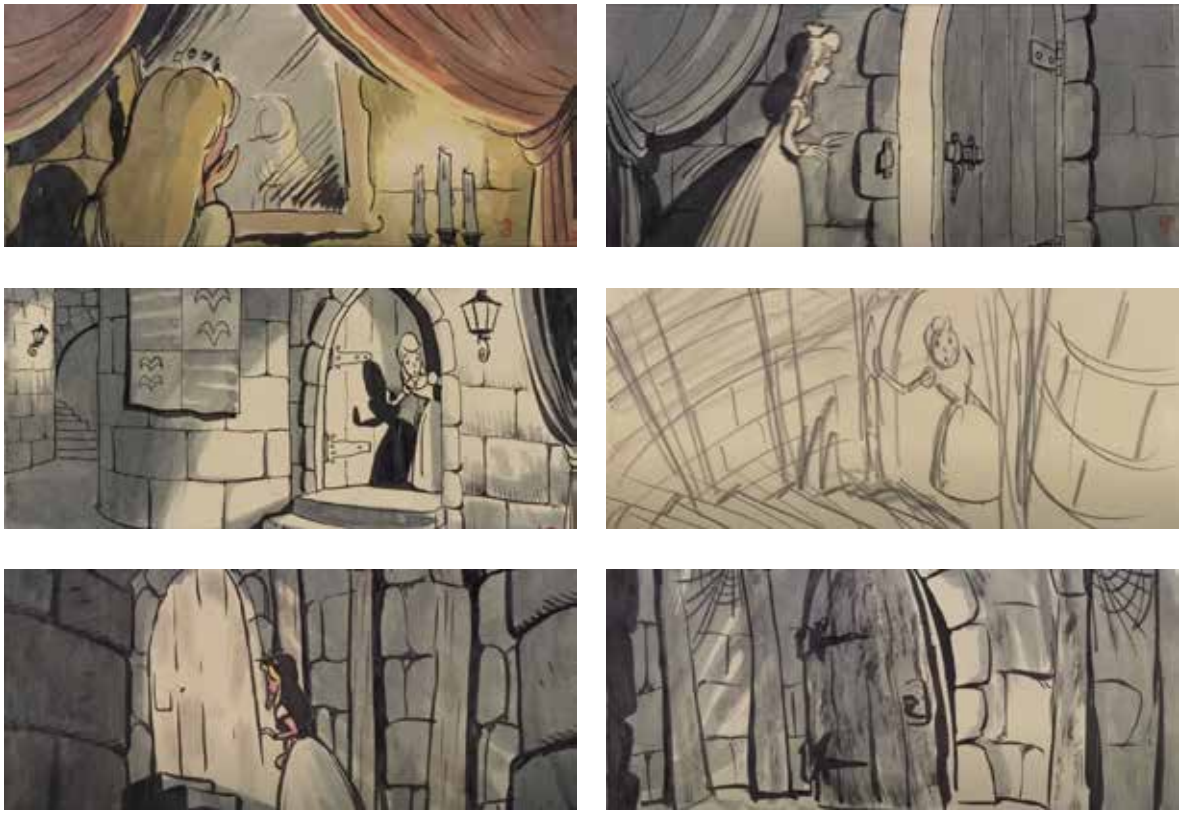



[32] Traducción propia: Narrador: Las tres hadas buenas devuelven a Aurora al castillo y le dan su corona. Salen de la habitación para darle a Aurora un tiempo a solas.

[33] Traducción propia: Aurora: Me pregunto si estará él pensando en mí, oh, Dios, ¿qué pensará de mí cuando no esté allí para recibirlo?

[34] La idea de la chimenea, por tanto, hubo de venir después y fue probablemente inspirada en la escena de la chimenea en la cabaña del leñador, pues ese episodio sí se incluye entre los bocetos iniciales.

[35] Traducción propia: Aurora: ¿Fauna? ¿Merryweather? ¿Quién hay ahí?



F183-F190. *Storyboard* de una escena finalmente descargada. Fuente: Disney (2008)

Si en la versión final la voz que llama a Aurora es muy sutil, apenas se puede distinguir en ella el nombre de Aurora, aquí se hace bien evidente; tanto, que incluso la misma joven lo menciona. Cuando Aurora abre la puerta, vemos un plano subjetivo que muestra a la vieja de espaldas, hilando (F192).

(ruido de la rueca)
Aurora: *I beg your pardon,*
Anciana: *Yes???*
Aurora: *I thought I heard my name. Scuse me, I didn't realize that it was a...*[36]



[36] Traducción propia: Aurora: Perdone; Anciana: ¿Sí?; Aurora: Creí haber oído mi nombre. Disculpe, no me di cuenta de que era una...




F191-F194. *Storyboard* de una escena finalmente descargada. Fuente: Disney (2008)

El rostro de Aurora cambia de forma abrupta; su expresión pasa de la preocupación al contento, parece que ha encontrado lo que sin saber, estaba buscando: la *vieja rueda de desear*.

Voz de fondo: *(Auroooooora…)*
Aurora: *There, that's it…*
Anciana: *That…? But it is just my old wishing wheel, come in, come in my dear*[37]





F195-F197. *Storyboard* de una escena finalmente descargada. Fuente: Disney (2008)

Aurora: *Thank you…wishing wheel?*
Anciana: *Yes, I was just wishing for someone to talk to, and here you are! Sit down my child*[38].

Aurora se interesa inmediatamente, pues la vieja le hace ver que la rueda es mágica. En esta versión previa, la rueca (*spinning wheel*) es llamada directamente

[37] Traducción propia: Aurora: Eso, eso es; Anciana: ¿Eso…? Es sólo mi vieja rueda de los deseos, entra, entra querida.

[38] Traducción propia: Aurora: Gracias… ¿rueda de los deseos?; Anciana: Sí, estaba deseando hablar con alguien, ¡y aquí estás! Siéntate, hija mía.

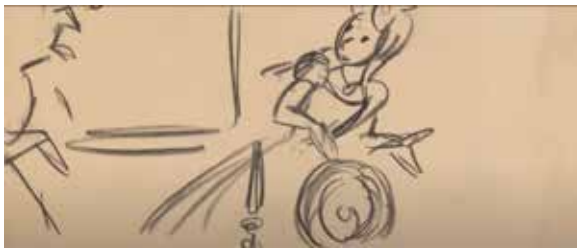
rueda de desear (*wishing wheel*); se hace así evidente el sentido del trayecto de Aurora, llega a esa habitación para pedir un deseo. El objeto mágico es, supuestamente, la rueca: tocando el huso podrá cumplir un deseo prohibido.




F198-F199. *Storyboard* de una escena finalmente descargada. Fuente: Disney (2008)

Aurora: *It's magic?*

Anciana: *Naturally, why don't you try it, dear? See for yourself.*




F200-F201. *Storyboard* de una escena finalmente descargada. Fuente: Disney (2008)

La anciana le dice que puede cumplir cualquier deseo; conviene entonces ver a la rueca como un representante del principio del placer irrestricto ligado a la pulsión.

Anciana: *It's very simple, you just make your wish and touch it, here.*
Aurora: *Anything? I can wish anything?*[39]

La imagen parece no dejar lugar a dudas; la seducción de la vieja parece evidente, pues el huso[40], un elemento fálico, aparece casi como una prolongación de

[39] Traducción propia: Aurora: ¿Es mágica?; Anciana: Naturalmente, ¿por qué no lo pruebas, querida? Míralo por ti misma; Anciana: Es muy sencillo, sólo pides un deseo y lo tocas, aquí; Aurora: ¿Cualquier cosa? ¿Puedo desear cualquier cosa?

[40] A pesar de que en todo momento se llama huso a lo que es la rueca (aquella estructura destinada a soportar la lana), pensamos que es adecuado llamarlo huso: en tanto que éste es el elemento masculino que gira y pincha, tal y como lo haría el falo. Sin embargo, dado que en la rueca mecánica el huso no se concreta de la misma manera, se produce el desplazamiento del huso a la rueca, un elemento mucho más figurable en este modelo de aparato. No debemos descartar tampoco

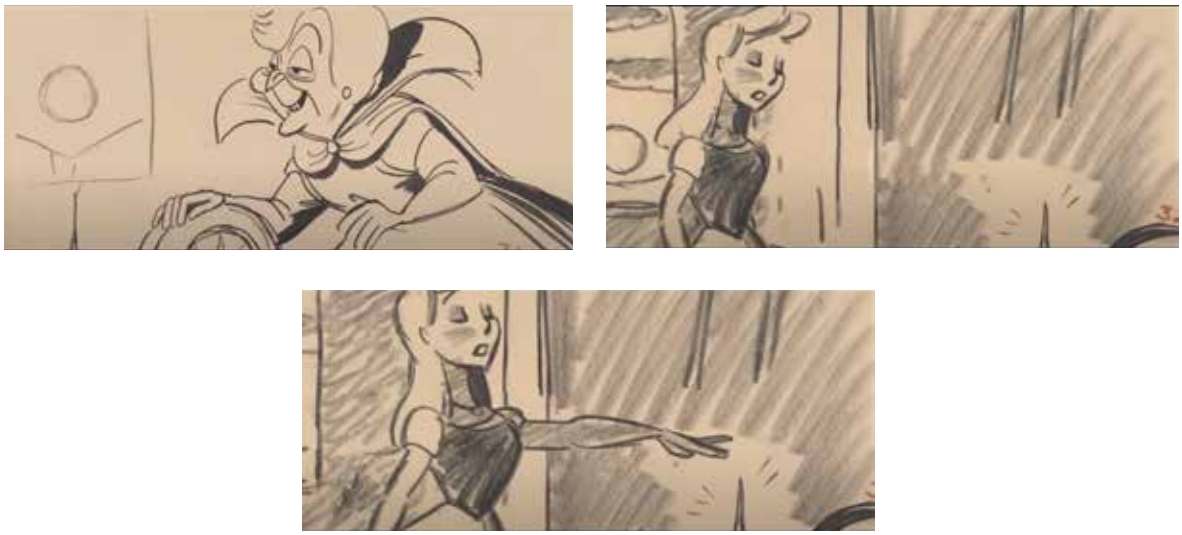
su cuerpo. En las dos siguientes viñetas, se ve la representación de un plano subjetivo (F204, F205) y otro semisubjetivo, en los que la vieja acaricia sensualmente el huso mientras incita a Aurora a tocarlo.



F202-F203. *Storyboard* de una escena finalmente descargada. Fuente: Disney (2008)

El deseo de Aurora, sin embargo, pone en peligro la maldición, pues consiste en volver a ver a su verdadero amor. Es decir, implica que Phillip la vuelva a ver —ya dormida— y que así pueda ser despertada.

> Anciana: *Yes, anything, but we're wasting time, child. Is there something you really want?*
>
> Aurora: *Oh…there is, I do I… wish I might see him just once again, my own true love*[41].

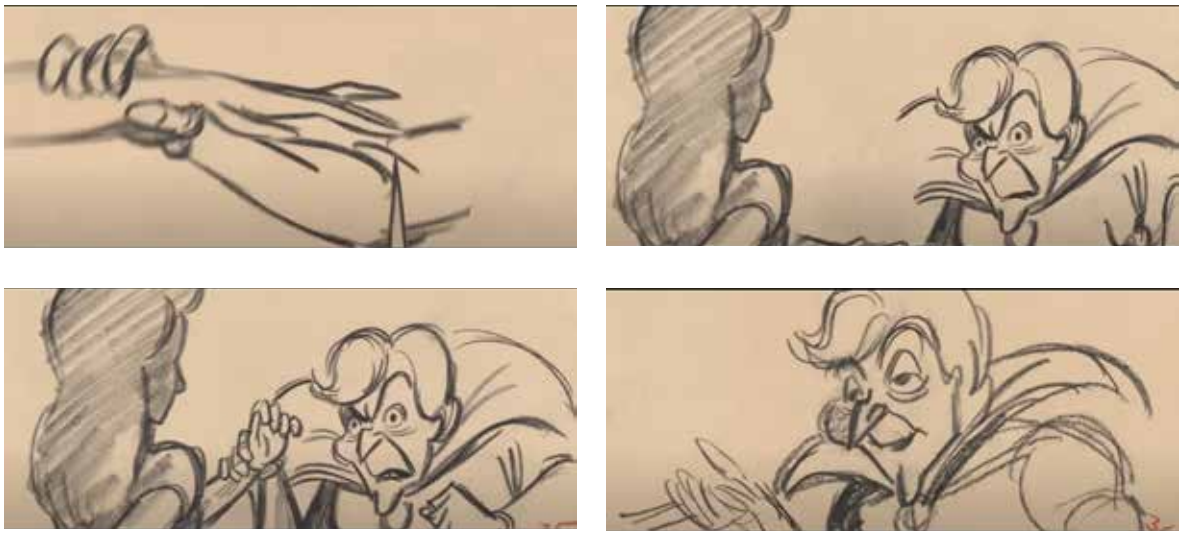


F204-F206. *Storyboard* de una escena finalmente descargada. Fuente: Disney (2008)

que, al tratarse de la rueca de Maléfica, ésta esté a medio camino entre lo femenino y lo masculino: la rueca de Maléfica tiene huso. O dicho en otros términos: el genital femenino de Maléfica tiene un falo imaginario.

[41] Traducción propia: Anciana: Sí, cualquier cosa, pero estamos perdiendo el tiempo, niña. ¿Hay algo que realmente quieras?; Aurora: Oh... lo hay, lo deseo... desearía poder verlo una vez más, a mi verdadero amor.

Anciana: *Did you say true love? My dear?*[42]



F207-F210. *Storyboard* de una escena finalmente descargada. Fuente: Disney (2008)

De forma que en este *storyboard* se hace evidente el papel de la rueca: si se usa con tino podría dar lugar al deseo, sin embargo, si se toca en el lugar incorrecto, la violencia de su goce puede desembocar en el cese de toda vida.

6.8. La puerta

El último tramo de la escalera está absolutamente tematizado por la presencia, en el fondo, de la puerta abierta, que se muestra incapaz de frenar el peligro al que se enfrenta Aurora.



F211

Para avanzar en la caracterización de esta puerta abierta, del atravesamiento

[42] Traducción propia: Anciana: ¿Dijiste amor verdadero? ¿Querida?

de este umbral, conviene referirnos al libro de *Los Tres Reyes Magos, la eficacia simbólica*, donde González Requena explica el papel simbólico de la puerta y su estrecho vínculo con la formación psíquica del individuo en la escena primaria.

González Requena (2002) se refiere a la emergencia de ciertos ruidos nocturnos en el dormitorio de los padres como el origen de una fuerte angustia en el niño. Al escuchar estos sonidos, el niño se despierta, invadido por la curiosidad y la necesidad de entender qué sucede al otro lado de la puerta. Es así que la puerta cerrada del dormitorio se convierte en un símbolo material de la ley del padre, «que excluye al sujeto de ese su objeto materno que le arrebata» y, además, «del mandato de retornar a su cama y seguir durmiendo» (González Requena, 2002: 43).

Esta puerta actúa como «un operador simbólico esencial» (González Requena, 2002: 44), que articula la prohibición y, además, crea un espacio doblemente interior al que al niño le está vedado su acceso: la habitación y el cuerpo de la madre. En suma, el dormitorio de los progenitores se constituye como un espacio sagrado y prohibido, en tanto que hay una puerta que separa al sujeto de su objeto.

En este espacio interior asociado con la madre, el padre es el amo; es aquel que hace a la madre gemir (González Requena, 2002: 45). La combinación de la puerta cerrada, los sonidos provenientes del interior y la imposibilidad de acceder a ese espacio contribuyen al incremento de la angustia en el niño, que más tarde es referida por los padres a una pesadilla (37). A pesar de la violencia que supone el choque con la puerta, el niño encuentra en este límite la base del nacimiento de su inconsciente: el origen del sujeto de deseo.

Según González Requena (2002), en la puerta se representa de manera simbólica la frontera entre lo visible y lo oculto, lo accesible y lo prohibido. En definitiva, la separación del niño con su madre y la adquisición de una ley proveniente del padre. Así, la puerta actúa como un operador simbólico clave que

permite o impide el acceso a lo que, en el ámbito psicoanalítico, es traumático o formador de la psique: la escena primaria.

Siguiendo la teoría de González Requena (2002), podemos considerar el camino de Aurora hasta la puerta como el trayecto que el niño hace, medio adormilado, hasta la habitación de sus padres. Sin duda podemos hallar en el estado sonámbulo de Aurora un paralelo al estado del niño que, tras escuchar los gemidos de la madre, acude —todavía somnoliento— para comprobar qué sucede. Este despertar es vivido por el niño, como explica González Requena, con angustia y curiosidad. ¿Acaso no vemos algo de eso en la bipolar representación del rostro de Aurora? La mitad de la cara aparece angustiada (F214) y la otra mitad disociada de la escena (F215):



F212-F213 (Detalles)

Entonces, ante la llamada de Maléfica —Auroooooora—, la joven acude hacia esa habitación que bien podría representar el dormitorio de los padres. Sin embargo, la estancia no es un dormitorio, sino más bien, una mazmorra que está más cerca de la sala de tortura. Allí Aurora no encontrará más que a Maléfica, representada en la rueca.

La puerta, que podría haber frenado su entrada a esa habitación mortuoria, no detiene a Aurora: nada articula el acceso a la escena.

6.9. Excitación oral

A pesar de que Aurora llega al castillo después de cumplir los dieciséis años,

ninguno de sus padres la recibe, sino que la esperan en el salón del trono. Su padre, que tan deseoso está de verla, no comparece para recibirla. Se hace visible así que la falta del padre —la ausencia de su ley— permite de algún modo la presencia de Maléfica en la habitación del tocador.

Maléfica, sin embargo, que está deseosa de encontrar a Aurora, acude directamente a la habitación para guiarla a través de la chimenea a un siniestro encuentro con su rueca.

Nos habíamos preguntado qué tipo de encuentro sexual aparece metaforizado en la subida de las escaleras. Si la chimenea de la casita del leñador era metáfora del encuentro sexual en el que se podían concebir hijos —pues tenía un horno bien adecuado para ello—, hemos visto que la chimenea de la habitación del tocador, carecía de tal connotación.

El hecho de que la habitación del tocador esté destinada a la preparación en términos de deseabilidad de la joven, sugiere que la joven se encuentra todavía en preparación para el encuentro que está por venir.

Si bien el fuego puede ser representante del abrazo sexual entre dos personas, también podemos decir que, particularmente en el caso del niño o del adolescente, dicho fuego está generalmente vinculado al autoerotismo. En sus *Tres ensayos sobre teoría sexual* (1905: 163-166), Freud aborda el autoerotismo como una fase crucial en el desarrollo psicosexual infantil y lo refiere al placer que el niño obtiene de su propio cuerpo, sin la necesidad de un objeto sexual externo[43]. Este proceso comienza, según Freud, con la experiencia de mamar, que va más allá de la simple satisfacción de la necesidad alimentaria. Al mamar con fruición, el niño experimenta una sensación placentera que involucra principalmente los labios, investidos desde entonces como una zona erógena. Este acto pronto se convierte en

[43] El pecho materno resulta una extensión del propio niño, todavía no constituye un objeto externo a él.

una fuente de placer que el niño busca repetir. Freud (1905: 165-166) señala que, en algunos casos, este placer se acompaña del frotamiento de otras zonas sensibles del cuerpo, como los genitales, lo que lleva a la transición hacia la masturbación.

De manera que las sensaciones placenteras asociadas al mamar del pecho configuran los labios y la boca —además de otras partes del cuerpo— como zonas erógenas a partir de las cuales obtener satisfacción; es decir, la sexualidad queda apuntalada en la alimentación y en el amor brindado por la madre.

Conviene referirnos entonces a un hecho textual que hemos notado en referencia a los labios de Aurora: se han tornado, en esta escena, particularmente rojos. Si bien a lo largo de la película su vestido y otros elementos permanecen del mismo color, no sucede así con los labios que, en función de la situación —más allá de los evidentes cambios de iluminación— adquieren un tono distinto.

¿Por qué no tomar este cambio como una irritación —una excitación— de esa región erógena que es la boca? A lo largo de la película, se producen tres momentos en los que, de forma particular, el color rojo de los labios de Aurora aparece muy saturado: después de bailar con el príncipe —cuando la podía haber besado— (F216), en el momento previo al encuentro con Maléfica (F219) y cuando recibe el beso del príncipe que, finalmente, la despierta (F221).

Estos cambios del porcentaje de magenta en los labios de Aurora nos permiten confirmar que, en la escena que nos ocupa, la joven podría estar tan excitada como en aquella en la que el príncipe la despertará.

¿No parece entonces adecuado asociar el encuentro previo de Aurora y el príncipe con el incremento en ella de la excitación sexual de la joven? Y de igual forma, ¿no es evidente que el incremento de la saturación del color de sus labios se liga a aquellas escenas en las que se produce un aumento de la excitación? En tanto que la estimulación de la mucosa oral es, con notable frecuencia, una de las

primeras zonas erógenas de toda persona, conviene prestar atención a la tonalidad que los artistas que elaboraron el color de las escenas imprimieron en los labios de Aurora. Especialmente en aquellos momentos que pueden ser considerados relevantes en su despertar sexual.



1: R173 G56 B77 ; Magenta: 87,35%



2: R138 G2 B38 ; Magenta: 100,00%



3: R161 G84 B89 ; Magenta: 70,82%



4: R134 G24 B48 ; Magenta: 99,08%



5: R104 G15 B4 ; Magenta: 100%



6: R143 G49 B51 ; Magenta: 87,08%



7: R131 G0 B35 ; Magenta: 100%

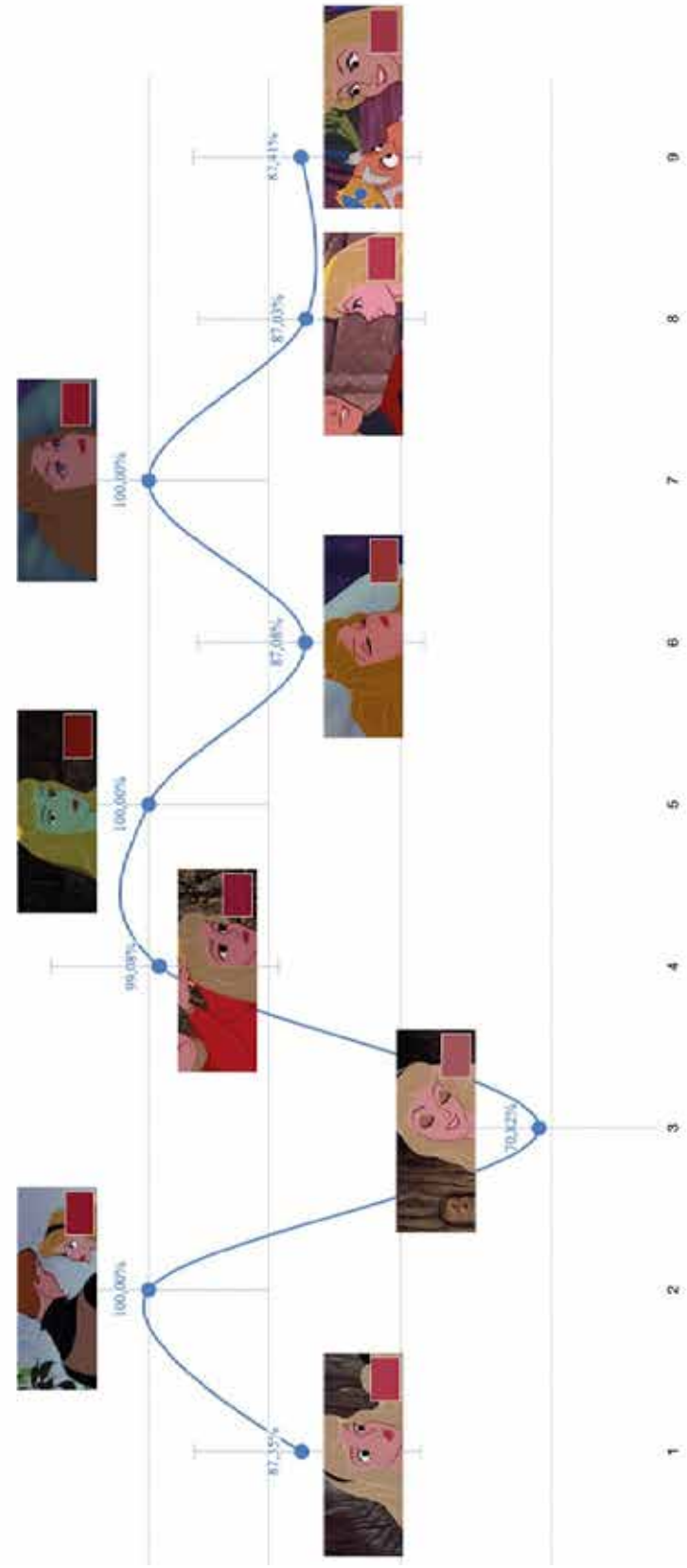


8: R179 G58 B79 ; Magenta: 87,03%



9: R159 G52 B72 ; Magenta: 87,41%

F214-F222



F223. Saturación del tono de magenta de los labios de Aurora en distintas escenas.

No debemos perder de vista el hecho de que los labios son la zona erógena rectora para Aurora pues, al fin y al cabo, es el beso de amor del príncipe el que la conseguirá despertar. Igualmente, conviene no descartar la relación entre los labios situados en la boca y aquellos otros que forman parte del genital externo; la relación resulta bien clara tanto para el psicoanálisis como para la lengua[44], que utiliza para ambas partes del cuerpo femenino el mismo nombre.

6.10. Vuelta al vientre materno

Toda la escena puede ser considerada como una representación de dos de las fantasías primordiales; particularmente la correspondiente a la vuelta al vientre materno y a la seducción que pueden estar, como veremos, relacionadas.

Aurora se asoma a una estancia cuya puerta está abierta. Por sus vigas de madera, vemos que esta habitación tiene una forma abovedada.



F224

En uno de los dibujos pertenecientes a un folleto de Disney de 1957, aparece una representación de la celebración de Maléfica en su propio castillo acompañada de sus demonios después de que la maldición se haya cumplido (F225). Nos llama

[44] En distintos idiomas se utiliza la misma palabra para ambas cosas: en el español (labios), el inglés (*lips*), el francés (*lèvres*), el italiano (*labbra*), el portugués (*lábios*) y el alemán (*lippen-Schamlippen*) entre otros.

particularmente la atención por su estructura abovedada, muy similar a la estancia a donde llega Aurora en esta escena (F224).

En el dibujo (F225), una hoguera preside la estancia; Maléfica está a la izquierda de la imagen, con una larga y amenazante sombra detrás de ella. Parece que este espacio es utilizado como sala de tortura[45], pues vemos entre otras cosas dos esqueletos humanos; uno atado a una rueda y otro en lo que parece una mesa de tortura. También podríamos distinguir al fondo a la derecha la figura de un hombre con los brazos detrás del torso que se sostiene de pie contra la pared, al cual podríamos identificar con Phillip.



F225. Ilustración en la que Maléfica mantiene cautivo al príncipe en su mazmorra. Fuente: Disneyland (1957). *Walt Disney's Sleeping Beauty Castle* [Folleto]. Disneyland, Anaheim, CA.

La similitud de la estancia que presenta la imagen del folleto con aquella donde se desarrolla la escena que nos ocupa, cuando Aurora se pincha con la rueca, es notable. La estructura abovedada de ambas estancias y su diseño general, nos hacen plantearnos si la habitación a la que accede Aurora, después de su recorrido por el interior de la chimenea, está realmente en el castillo de Stefan o si, incluso, el

[45] Ambas torturas recuerdan lo que le espera a Aurora: el pinchazo con la rueca —metaforizado en la rueda— y el sueño eterno —en el ataúd—. Además, parece haber un prisionero a la derecha de la imagen, que recuerda a la reclusión que sufrirá Phillip.

pasadizo pudiera estar conectado realmente con el castillo de Maléfica.

La forma abovedada[46] de ambas estancias sugiere una conexión metafórica con la cavidad sexual femenina. Si antes asociamos la chimenea con la entrada a los genitales femeninos, es lógico interpretar que esta habitación, al final del pasadizo, aparezca en el lugar del útero. Freud ya había señalado la relación entre las habitaciones y los genitales internos femeninos:

> *Los genitales femeninos son figurados simbólicamente por medio de todos aquellos objetos que comparten su propiedad de incluir un espacio cóncavo que puede recoger algo dentro de él. Así, por pozos, cuevas y cavidades, por vasijas y frascos, por cajas, tabaqueras, baúles, cofres, cestas, bolsos, etc. También el barco pertenece a esta serie. Muchos símbolos se relacionan más con el vientre materno que con los genitales de la mujer, como armarios, hornos y, sobre todo, la habitación. El simbolismo de la habitación linda aquí con el simbolismo de la casa; puertas y portales pasan a ser, a su vez, símbolos de la abertura genital* (Freud, 1916b: 142).

A la luz de esta idea, podemos identificar el agujero del que brota fuego —en el dibujo del folleto—, como el conducto que comunica el útero con el exterior: la vagina. ¿Cómo no ver entonces en ese fuego el punto de ignición? Aquel lugar en el que se podría producir la forja del sujeto.

Sin embargo, donde tendría que aparecer una escena de comercio sexual en la que están implicados dos términos, la madre y el padre, aquí aparecen cuatro, uno en cada esquina del cuadro (F226): Maléfica (4) con los brazos en alto, pareciendo avivar el fuego que se encuentra en el centro, dos esqueletos de prisioneros torturados (1, 2) y Phillip (3), con las manos atadas a la espalda. Así, la escena en la que Maléfica debería caer en manos de la figura masculina y ser derrotada, es sustituida por otra en la que el que parece estar al borde de caer al fuego es Phillip.

[46] La bóveda es relacionada por Freud (1900) con la cavidad bucal, por la relación de las arcadas con la estructura del paladar: «El cuerpo humano como un todo es representado por la fantasía onírica como casa, y los órganos corporales singulares, como partes de la casa. En los «sueños por estímulo dentario» a la cavidad bucal corresponde un vestíbulo de alta bóveda, y al descenso desde la garganta hasta los intestinos, una escalera (Freud, 1900: 237).

Así, podemos decir que en la escena primaria representada en la imagen del folleto publicitario, no hay una figura masculina en disposición de derribar a esa imago primordial que es Maléfica. Al contrario, en ella encontramos la representación de la amenaza de la aniquilación del tercero: así lo sugieren dos esqueletos (1-2), que parecen señalar a Phillip (3) como el siguiente —el tercero— en caer.



F226 (Detalle)

De manera que donde podría darse la forja del sujeto, en este caso sólo podemos hallar la aniquilación del que está en posición tercera. La hoguera del centro de la estancia podría ser ligada entonces a una cama en llamas, a la que, si Phillip accede, se abrasará y morirá.



F227

Mientras tanto, la secuencia en la que Aurora asciende por las escaleras hasta encontrarse con Maléfica puede interpretarse como la representación de una escena de vida intrauterina. El camino regresivo emprendido por Aurora culmina con la llegada a la habitación abovedada, representante del frío y rígido útero de Maléfica.

Aurora avanza hipnotizada por la fascinación[47] que le provoca la belleza y omnipotencia de Maléfica, quien se presenta como una figura total y completa. Esta perfección se materializa a través del círculo, una forma que domina la escena: la esfera luminosa que guía a Aurora, la rueda de la rueca y su eje central. Cada uno de estos elementos refuerza la idea de un poder absoluto y cerrado, en el que Aurora se siente identificada adquiriendo de nuevo cierta completud.

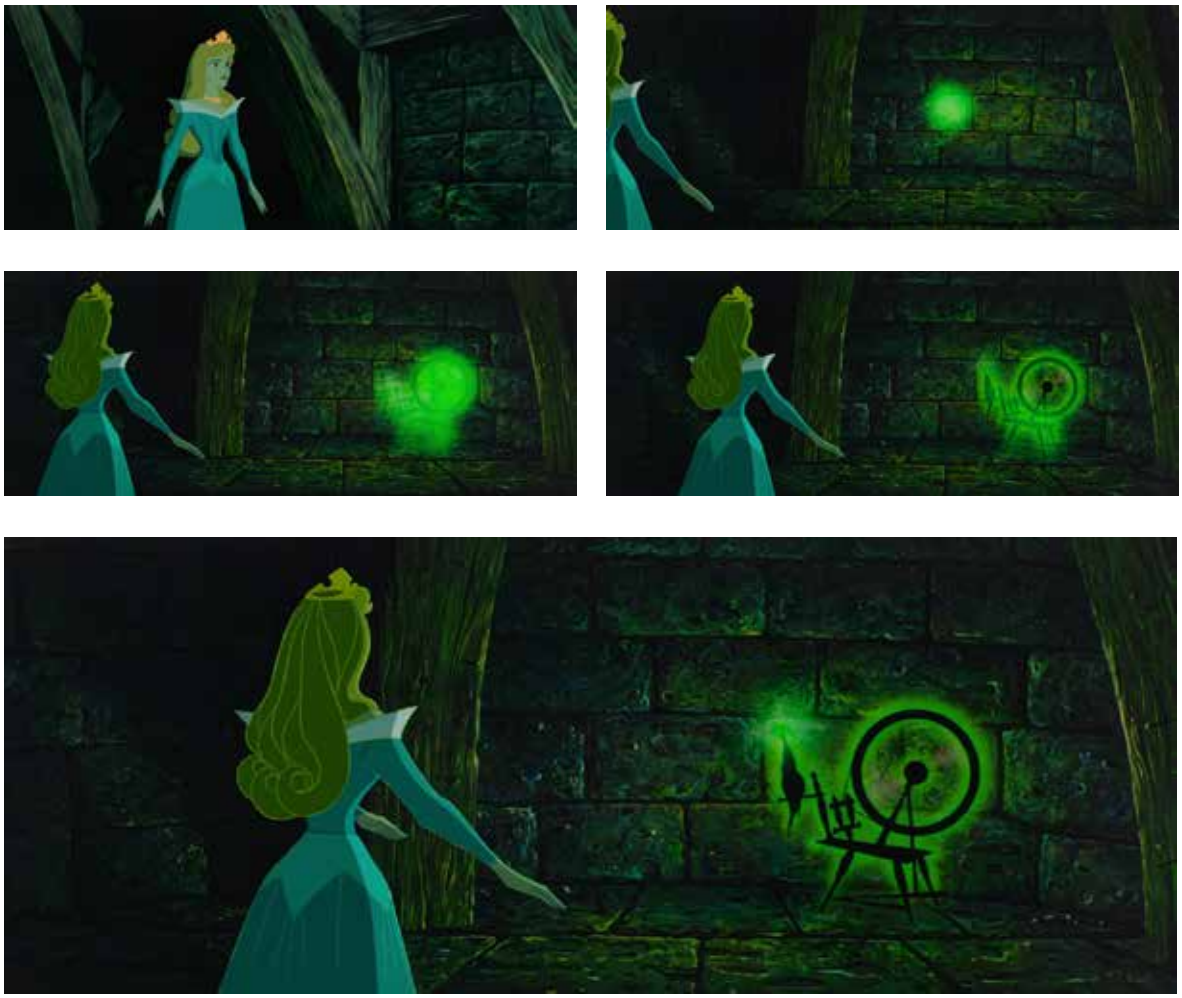
Esta vía regresiva aparece como un refugio frente a la pérdida del príncipe: la identificación primaria con Maléfica permite a Aurora negar la castración. Una vez perdido su objeto, Aurora parece desestimar casarse con un hombre distinto de Phillip. Así, el acto de pincharse con el huso no solo la hace inmune al dolor, sino que también refuerza su negativa a asumir el rol adulto que el trono y el matrimonio le exigen. Permanecer congelada en esta etapa infantil, fundida con la omnipotente figura de Maléfica, se configura como una respuesta a su incapacidad de enfrentar su destino y de aceptar la pérdida que conlleva la transición a la edad adulta.

[47] Según Salomon (2014), el diseño visual de Maléfica y su presencia en pantalla ejercen una poderosa fascinación que trasciende la valoración moral del personaje. Glen Keane, animador de Aladdin y Beast dice para Salomon en entrevista: «Los diseños de Marc para Maléfica eran tan austeros y de una belleza de pesadilla: ese diseño asombroso podía permanecer en la pantalla y no hacer mucho, pero te hipnotizaba. [...] Por mucho que no te gustara, simplemente te atraía. Es hermosa. Las formas funcionan tan bien juntas» (Salomon, 2014: 64). Esta afirmación subraya la intención estética detrás del personaje, concebido como una figura de atracción irresistible, incluso para aquellos que la perciben como antagonista.

6.11. El huso materno

La música, la puesta en escena, la iluminación... todo en esta secuencia está teñido por el color emocional de la vivencia de angustia de Aurora —y de las hadas—. Sin embargo, a diferencia de la escena primaria, en la que el sujeto generalmente se encuentra como espectador y los progenitores como actores, aquí no encontramos nada de eso; sino solamente aparece Aurora —y Maléfica figurada en la rueca— como espectadora y principal protagonista.

La mirada de Aurora (F228) reclama su contraplano (F229-F232); por un corte, se muestra el plano semisubjetivo de Aurora mientras la rueca emerge de la expansión de la esfera luminosa.



F228-F232

La joven se dirige hacia la rueca con los brazos extendidos, acentuando así su sonambulismo: hay un cierto interés por parte de los creadores del film por no hacer a Aurora plenamente consciente de la escena, dejándola en este sentido, carente de impulsos conscientes. Parece que el estado de Aurora estuviera destinado a justificar su acción; está en una posición activamente pasiva. Su estado figura el encuentro como inevitable, ¿no significa eso que estaría actuando de forma inconsciente? O dicho de otra forma, siguiendo su deseo inconsciente: acceder a ese objeto que le está prohibido y que le hará encontrarse con su sexualidad, representada en la rueca. Pero también le permitirá acceder a una posición pasiva que hará que Phillip pueda constituirse, al mismo tiempo, como héroe, despertándola con un beso de su sueño.

Esta es la única versión en que las cosas suceden de esta manera, pues en las de Basile, Perrault y los hermanos Grimm, se menciona con claridad la curiosidad que despierta en Aurora el aparato: no está directamente hipnotizada, sino que su encuentro con la rueca parte, en un principio, de su curiosidad.

> Basile (1634-1636): *vio pasar a una anciana que hilaba; y pues no había visto jamás ni copo ni huso y gustándole mucho aquel rodar que hacía, le entró tal curiosidad que le pidió que subiera y, empuñando la rueca, se puso a extender el hilo, pero por una desgracia le entró una arista de lino en la uña y cayó muerta al suelo. Viendo lo que había ocurrido, la vieja sin más escurrió la bola.*
>
> Perrault (1697): [...] *y sucedió que corriendo por el castillo, la joven princesa subió de cuarto en cuarto hasta lo alto de una torre y se encontró en un pequeño desván en donde había una vieja que estaba ocupada en hilar su rueca, pues no había oído hablar de la prohibición del rey de hilar con huso. –¿Qué hacéis, buena mujer?, le preguntó la princesa. – Estoy hilando, hermosa niña, le contestó la vieja, quien no conocía a la que le interrogaba. –¡Qué curioso es lo que estáis haciendo! —exclamó la princesa— ¿Cómo manejáis esto? Dádmelo, que quiero ver si sé hacer lo que vos. Como era muy vivaracha, algo aturdida y, además, el decreto de las hadas así lo ordenaba, en cuanto hubo cogido el huso se hirió con él la mano y cayó sin sentido. Muy espantada la vieja comenzó a dar voces pidiendo socorro.*
>
> Hermanos Grimm (1812): *Subió una angosta escalera de caracol y llegó a una puertecilla. Había una llave oxidada en la cerradura. Al darle la vuelta la puerta se abrió. Dentro había una anciana con un huso hilando. –Buenos días, abuelita, —dijo la princesa— ¿qué haces? –Estoy hilando, —contestó la vieja y asintió con la cabeza—. –¿Qué es esa*

cosa que gira tan alegremente? Tomó el huso y quiso hilar, pero apenas lo hubo tocado se cumplió la predicción del hada y se pinchó el dedo. Cayó en la cama que había en aquel aposento y quedó profundamente dormida.

El encuentro de Aurora con la rueca puede ser visto como el resultado del retorno de lo reprimido: aquello que se trata de esconder —quemar, eliminar— y que emerge como elemento traumático: la sexualidad.

De forma que, con la mano izquierda estirada, Aurora se aproxima a la rueca, mirando hacia el huso que brilla de forma especial en su punta.







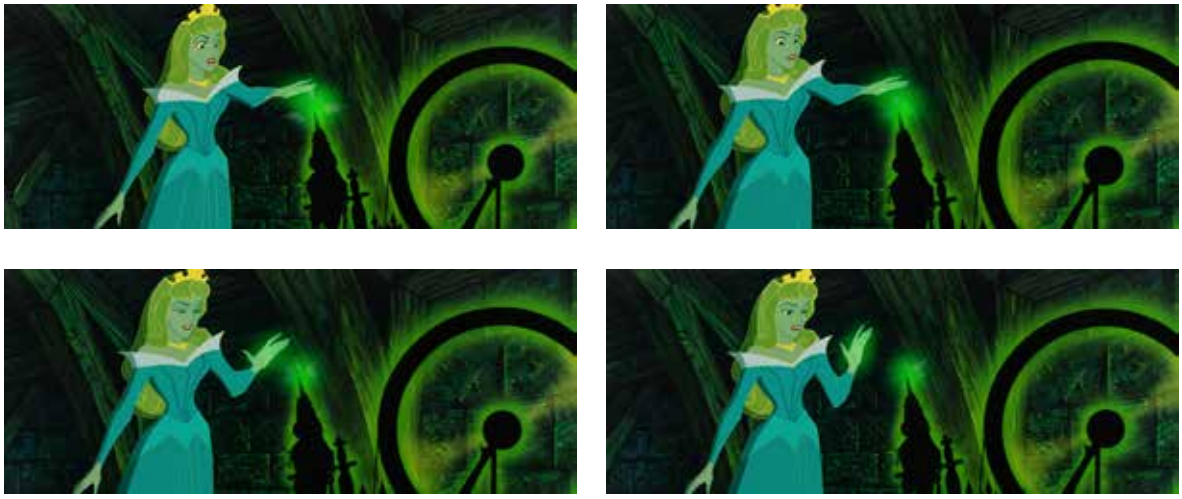


F233-F236

El montaje alterno muestra a las hadas ya muy cerca del lugar donde está Aurora; Merryweather grita: «*Don't' touch anything!*[48]». Aurora parece escuchar la

[48] Traducción propia: ¡No toques nada!

advertencia, pues retira por un instante la mano del *fuego* —casi como si le hubiera quemado— que es el huso de la rueca.



F237-F240

Sin embargo, la voz de Maléfica aparece en el fondo: «*Touch the spindle*[49]*...*»:

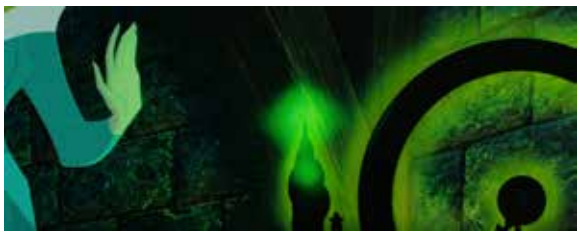


F241

Tras este mandato, el plano se cierra y Maléfica vuelve a decir: «*...touch it I say*![50]». Obedeciendo a Maléfica, Aurora dirige de forma pausada su mano izquierda hacia la punta del huso. El plano se ha cerrado de tal forma que la cara de Aurora no se puede ver, sino sólo su brazo y su pecho izquierdo. Casi en el centro se encuentra

[49] Traducción propia: Toca el huso...
[50] Traducción propia: ¡Que lo toques he dicho!

el huso y, a la derecha, el eje de rotación.




F242-F243

Cuando la mano de Aurora ya está muy cerca de la punta del huso, adelanta el dedo corazón[51] para tocarlo finalmente.







F244-F248

[51] «Si una chica, al zurcir, se pincha, le puede pasar de todo, según el dedo en el que se pinche: Pulgar: suerte; Índice: disgustos; Medio: un hombre la notará; Anular: llegarán noticias, correo; Meñique: boda» (Sevilla y Sardelli, 2015).

Los elementos a los que debemos prestar atención son justamente aquellos que comparecen en el instante final en el que se cumple la maldición: el dedo corazón[52] de Aurora, el huso y la rueda de la rueca, cuyo eje de rotación sigue presente en el plano.

El dedo aparece como un operador simbólico en el film, así como en el resto de cuentos con los que venimos trabajando. Si el ascenso por la escalera puede interpretarse como una representación de la excitación sexual, su culminación en el momento en que Aurora toca el huso simboliza su fusión con el objeto primordial. Este acto, sin embargo, conlleva un castigo violento, reflejo de la transgresión que el acceso al cuerpo materno implica.

Ahora bien, que Maléfica sea la incitadora de todo este trayecto supone que la escena pueda ser vista como una escena de seducción; es decir, una en la que esta figura materna provoca a la joven dicha excitación, forzándola a subir esa escalera para, finalmente, tocar el huso de la rueca.

¿Qué otra cosa puede ser el huso sino la representación del goce fálico de la niña? Parece que podemos formularlo ya en los siguientes términos: Maléfica conduce a Aurora hacia un aumento de excitación sexual, que ya venía cocinándose desde su encuentro con el príncipe, atrayéndola con su llamada hacia una siniestra habitación en la que le pide que ceda a la fusión con esa imago primordial que representa.

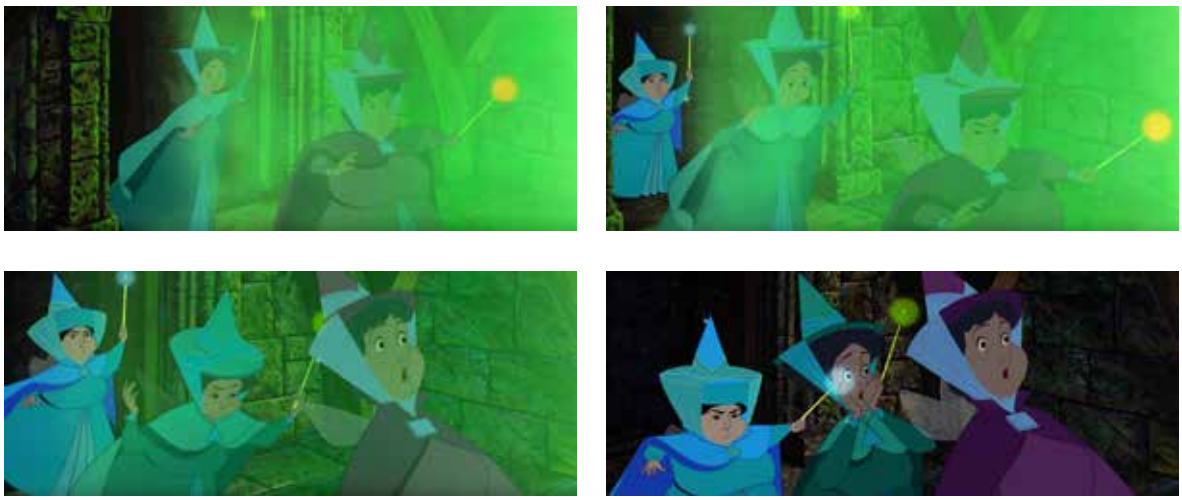
[52] Que sea el dedo corazón el elegido por Aurora para tocar la rueca —y no el índice— puede remitirnos a dos cuestiones interesantes: su ligazón a la pulsión de muerte, por alejamiento del dedo que parece dar vida (como el dedo índice de Dios y Adán en el fresco de Miguel Ángel, *La creación de Adán*) y su ligazón a la índole del conflicto: en relación a la sexualidad, al corazón.



F249. Postal promocional de *Sleeping Beauty* (1958). Recuperada de Historic Images (2024).

6.12. Caída

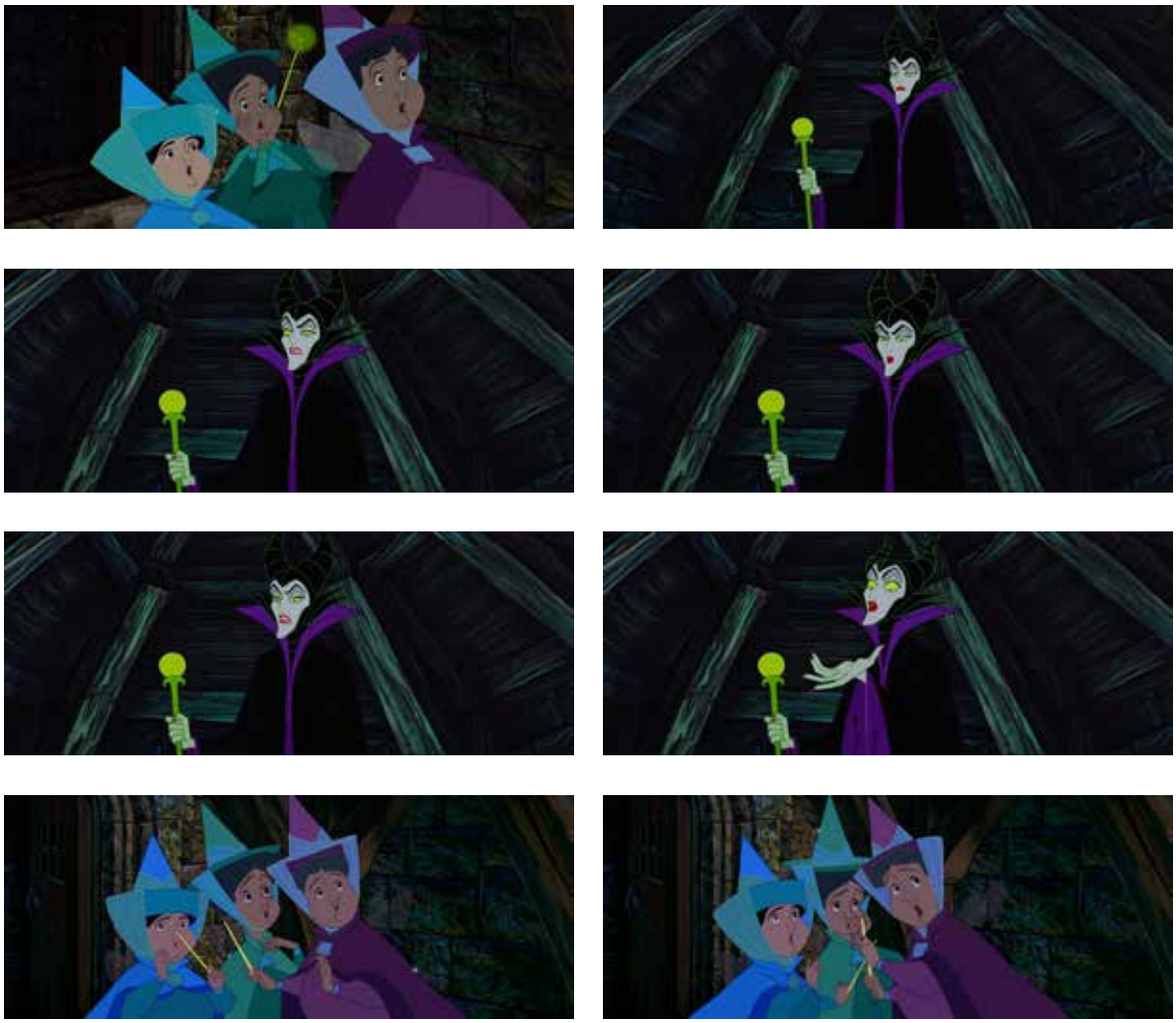
Tras el plano en el que Aurora toca con la yema de su dedo el huso, las hadas aparecen entrando a la estancia donde ha tenido lugar la escena previa.



F250-F253

El contraplano que sigue a las miradas de las hadas fuera de campo, no es el que parece razonable: aquel que vendría a mostrar a Aurora en el suelo. Es, sin embargo, un plano de Maléfica que evidencia que ella siempre estuvo en la escena representada en la rueca.

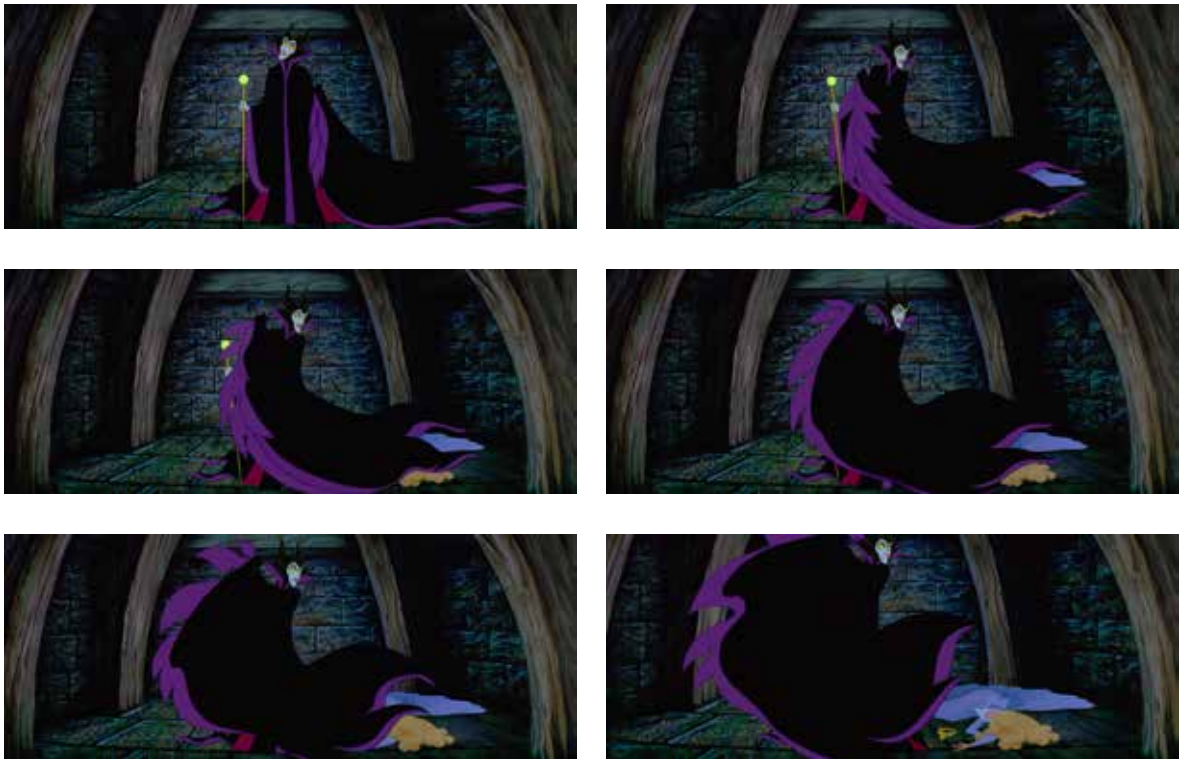
Maléfica:
You poor, simple fools,
thinking you would defeat me!
Me! The mistress of all evil!



F254-F261

Después de despreciar a las hadas, Maléfica revela el cuerpo Aurora en el suelo tirando de su capa, debajo de sus faldas[53] (F262-F267).

[53] La expresión *estar debajo de las faldas de la madre* hace referencia a una dependencia excesiva de un individuo hacia su madre. Simbólicamente, indica que la persona aún no ha desarrollado su autonomía y sigue estando bajo la protección, influencia o control materno. Ello también suscita que estar debajo de las faldas de la madre tenga que ver con que el hijo está en el lugar del falo imaginario de la madre. En esta escena pareciera incluso que Aurora acaba de ser parida por Maléfica: la expresión «se le ha caído (un niño)» en el contexto de un parto significa que la mujer ha dado a luz de manera rápida y con facilidad, como si el niño hubiera nacido sin complicaciones y casi *caído* sin mucho esfuerzo. Es una forma coloquial de describir un parto que ha sido muy sencillo y sin problemas.



F262-267

Si bien en capítulos anteriores habíamos dicho que la planicie del pecho de Maléfica da cuenta de su esterilidad, nos parece oportuno atender a una de las caracterizaciones que Propp (1946) hace de la maga o hechicera, correspondiente en este caso a Maléfica:

> *Otra peculiaridad de la imagen de la maga es su carácter fisiológico femenino fuertemente subrayado.* ***Los signos del sexo aparecen exagerados: es descrita como una mujer con senos muy grandes****, «Las mamas cuelgan por las esquinas» (Onc. 178). [...] O: «sobre la estufa está tumbada la maga, con la pierna huesuda, la nariz le llega al techo, el moco sale por la puerta, los pechos están colgados alrededor de un gancho, aguza los dientes». [...] La maga, pues,* ***se halla provista de todos los signos de la maternidad****. Pero, aun con todo eso, no conoce la vida conyugal. Es siempre una vieja, y una vieja sin marido. La maga no es madre de hombres, es madre y señora de animales, y de animales del bosque. Representa el estadio en que se creía que la mujer podía ser fecundada sin la participación del hombre. La hipertrofia de los órganos femeninos no corresponde a ninguna función conyugal. Quizá justamente por eso es siempre una vieja. Aun apareciendo como la personificación del sexo, no vive su vida. Es sólo madre, pero no esposa ni en el presente ni en el pasado. Es, desde luego, totalmente cierto que nunca se la llama madre de los animales, pero, en cambio, ejerce sobre ellos un poder ilimitado* (103-104).

Todo sugiere que Maléfica encarna el papel de la maga, aunque, a diferencia

de las figuras descritas por Propp, no parece tener atributos asociados a la potencia materna, como pechos prominentes o elementos equivalentes. No obstante, ya hemos señalado que su aparición y desaparición en forma de llamas evoca la figura de un gran genital femenino. Y, además, precisamente en esta escena se suma otro signo notable: en la manga, se observan formas que recuerdan a unos grandes labios vaginales.



F268 (Detalle)

El apelativo de maga parece irle muy bien a Maléfica en esta escena, en la que *se saca de la manga* este truco de magia: cuando tira de su manga se revela que justamente debajo de ella, está Aurora.





F269-F270

Un *zoom* progresivo recorta el plano general de Maléfica para centrarse en Aurora. La postura de la joven es inquietante; aunque no se muestra su rostro, la posición de su cuerpo sugiere la violencia del encuentro con la rueca.




F271-F272

La configuración del plano de Aurora en el suelo (F273) recuerda poderosamente a uno de los más famosos planos de la historia del cine (F274), perteneciente a la película *Psycho* (Hitchcock, 1960), rodada en diciembre de 1959[54]. Aunque Aurora no mira directamente fuera de campo hacia el espectador, como lo hace Marion, la crudeza del plano es impactante.




F273-F274. Fotograma perteneciente a *Psycho* (Hitchcock, 1960)

Si en la versión de *Sleeping Beauty* se omite la caída de Aurora, en la versión de *Maleficent* (2011) sí se muestra de forma explícita la caída en cámara lenta (F275), incluso cómo su cara ladeada golpea y rebota contra el suelo.




F275. Fotograma perteneciente a *Maleficent* (2014)-
F276. Fotograma *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937)

[54] El 29 de enero de 1959 se estrena *Sleeping Beauty* en Estados Unidos.

Nada que ver, en cualquier caso, con películas anteriores de Disney como *Snow White and the Seven Dwarfs*, en la que la protagonista sufre un destino similar al de Aurora, pero, sin embargo, se oculta su caída y su cuerpo. La caída y muerte transitoria está metaforizada con la imagen de su mano dejando caer la manzana (F276).

La decisión de no enseñar el rostro de Aurora contribuye a evitar el horror directo; sin embargo, conviene remarcar que esta elección refleja un estilo visual que podríamos calificar como manierista, anticipando formas que vemos en películas posteriores como *Psycho* o *The Birds*.

Maléfica desaparece como vimos en anteriores ocasiones: convertida en murciélago y con la esfera luminosa sobre su cabeza, dejando a las hadas con Aurora.





F277-F279

Las hadas se acercan inmediatamente hacia Aurora, quien sigue en la misma posición. Mediante un *travelling* la escena termina con el encadenado de la ventana y el rey Stefan en su trono. La ventana parece revelar que el hilo de esperanza para Aurora podría encontrarse justamente ahí, en la intervención paterna. Sin embargo, si bien esto sin duda tiene que ver, hemos de considerar que el plano del rey

introduce una escena en la que los dos reyes tratan de hablar sobre Phillip. Esto redirige la solución: es Phillip el que podrá, con su beso, despertar a Aurora.



F280-F284

6.13. La escena fantasmática de Aurora

Freud identifica un conjunto de fantasías cruciales para la constitución subjetiva de los individuos, a las que llama fantasías primordiales. Éstas tienen un papel central en la representación de lo traumático ligado a la existencia humana, al estar intrínsecamente vinculadas a la muerte y la sexualidad.

La escena en la que Aurora toca el huso y cae en un sueño como la muerte puede ser vista como una representación de la vuelta al vientre materno, en la que Maléfica encarna el rol de madre seductora. En este sentido, Aurora asume un papel pasivo en la escena, como si participara en una fantasía masoquista.

El carácter punitivo del encuentro con la rueca tiene como precedente la maldición de Maléfica, que anunció los términos en los que se produciría este encuentro con la sexualidad.

De manera que en la escena del pinchazo con el huso, se produce el desplazamiento del clítoris al dedo. Si una de las amenazas para prevenir la masturbación en el varoncito[55] consiste en asegurar que si se toca su miembro éste se le podría caer,

La amenaza —la maldición— dirigida a la joven consiste en que si toca el huso, representante del falo imaginario de la figura materna, se pinchará[56] y morirá.

De forma que la escena de castigo consiste en maldecir aquel elemento responsable de cierto goce fálico. La maldición de Maléfica apunta hacia la prohibición de su posicionamiento masculino[57], al mismo tiempo que niega su acceso a la genitalidad: si cede a ella el pene podría pincharla.

Se pone en evidencia que Maléfica trata, mediante el sueño, de evitar la madurez sexual de Aurora y el consecuente encuentro con Phillip.

---

[55] Algunas amenazas que los progenitores hacen al niño para prevenirle de la masturbación incluyen que «lleva a la muerte» (Freud, 1909: 206); también, pueden amenazar «con cortarle el miembro o la mano pecadora» (Freud, 1917c: 336). En ambas advertencias vemos una equivalencia con el castigo de Maléfica: inducir la muerte a Aurora o pincharle el dedo, que podemos equiparar a la mano pecadora en el niño.

[56] Las fantasías de pincharse con elementos punzantes —fálicos— metaforizan el coito (Freud, 1900: 388); desde esa perspectiva el pene pincha a la mujer. En el contexto sexual, el verbo *pinchar* es un vulgarismo que hace referencia al acto de penetración. La palabra alude al acto de clavar o perforar, y se emplea para describir el contacto sexual, especialmente cuando se busca enfatizar la acción de la penetración de manera coloquial. Este uso de pinchar suele encontrarse en el lenguaje popular y es común en algunas regiones de habla hispana.

[57] Según la lectura freudiana, la masturbación clitoridea tiene relación con un posicionamiento masculino: «La anatomía ha discernido en el clítoris, dentro de la vulva femenina, un órgano homólogo al pene, y la fisiología de los procesos sexuales ha podido agregar que ese pene pequeño, y que ya no crecerá, se comporta de hecho en la infancia de la mujer como un pene genuino y cabal, se convierte en la sede de unas excitaciones movidas al tocarlo, su estimulabilidad presta al quehacer sexual de la niña un carácter masculino, y hace falta una oleada represiva en la pubertad para que, por remoción de esta sexualidad masculina, surja la mujer» (Freud, 1908: 193-194).

La escena en la que Aurora se pincha con el huso podría considerarse una escena perversa: en ella, Maléfica aparece convertida en la rueca y el huso en su falo imaginario. Aurora es incitada por la misma Maléfica a tocarlo, lo que le lleva a la muerte. Después de pincharse con el huso, la rueca desaparece y no vuelve a ser mostrada, ¿acaso no ejemplifica la desaparición de la rueca la pérdida del falo imaginario? Precisamente aquel que, en un tiempo mítico[58], tanto la madre representada en Maléfica como Aurora habrían poseído y habrían finalmente perdido.

El resultado de esta experiencia, el reposo forzado de la joven, la prepara para asumir su feminidad, redirigiéndola a una posición pasiva, constituyéndose de esta manera como objeto de deseo del príncipe. Se abre así la posibilidad de la asunción de la feminidad y el acceso a su futuro rol materno.

En otras versiones del cuento (Basile) es este sueño el que permite el encuentro sexual: el rey la encuentra dormida y la toma en este estado de reposo dejándola embarazada.

El punto de ignición puede ser localizado en esta escena como aquello que perfora las redes de significantes que organizan la realidad en tanto que imaginarizada: el huso no sólo punza el dedo de Aurora, sino que, al situarse en el centro del cuadro, parece perforar[59] la misma imagen. Este plano podría venir dado por la visión del sujeto que observa la escena desde el quicio de la puerta y no puede hacer nada para evitarla; es también la mirada del espectador.

[58] Freud señala que, en el caso de las niñas, dado que ya han experimentado la *pérdida* del pene (aunque, en realidad, nunca lo poseyeron), esta fantasía puede desarrollar el momento de su pérdida —mítica—, o alternativamente, la de uno de sus progenitores.

[59] En ese sentido, podemos remitirnos a esa denominación de *punctum* acuñada por Barthes en su obra *La Cámara Lúcida* (1980), y que se refiere a ese detalle o elemento inesperado en una fotografía que *punza* o *hiere* al espectador.



F285

En *La Creación de Adán* (F286), Dios está a punto de infundir vida[60] y deseo en Adán a través del contacto de sus dedos índices, constituyéndolo como sujeto. En contraste, la escena en la que Aurora toca el huso (F285) es su reverso siniestro: en el lugar del dedo divino del padre, aparece el falo imaginario de Maléfica que, en vez de dar vida, lleva a la muchacha a la muerte.



F286. (Detalle). Miguel Ángel. (*circa* 1511). *La Creación de Adán* [Fresco]. Capilla Sixtina, Vaticano.

[60] En el Génesis se relata de esta forma: «Entonces Jehová Dios formó al hombre del polvo de la tierra, y sopló en su nariz aliento de vida, y fue el hombre un ser viviente» (Génesis, 2:7, Biblia Reina-Valera, 1960).

Por tanto, en lugar de creación, asistimos a un acto de destrucción. En la escena de la rueca nos encontramos más cerca, al menos desde el punto de vista de la mujer, de ese otro fresco de la bóveda de la Capilla Sixtina en el que Miguel Ángel representa el Pecado original y la expulsión del Paraíso terrenal. Allí la serpiente seduce a Eva para que pruebe ese fruto prohibido que es la manzana (F287), símbolo de la introducción del pecado original, de lo real. Esto tiene que ver con la naturaleza deseante de los hombres pero también de su condición de seres para la muerte.



F287. (Detalle). Miguel Ángel. (*circa* 1511). *El Pecado original y la expulsión del Paraíso terrenal* [Fresco]. Capilla Sixtina, Vaticano.

En este sentido, podemos ver en la maldición una destinación siniestra: a través de ella, Maléfica destina a Aurora a un encuentro con este huso envenenado de goce y muerte. Sin embargo, como el pecado original, la maldición es al mismo tiempo necesaria, pues posibilita que tanto Aurora como Phillip realicen los actos que les permitirán constituirse como verdaderos sujetos de deseo.

La fantasía de vuelta al útero materno es figurada a través del acceso a través de la chimenea; según Freud, esta escena aparece como el sustituto del coito inhibido por la amenaza de castración:

> *[...] en el sentido de Ferenczi, puede decirse que un individuo que en el regreso al seno materno querría hacerse subrogar por su órgano genital, sustituye ahora [en esta fantasía] regresivamente ese órgano por su persona toda (*Freud, 1925: 131*).*

De forma que la entrada de Aurora en el genital femenino supone que ella se haga subrogar por el pene.





F288-F289. Fotograma de *Hable con Ella* (Almodóvar, 2002)

Es interesante cómo las hadas, al entrar en la escena, no ven a Aurora caída junto a la rueca, sino a Maléfica, lo que refuerza la identificación entre ambas.

Recorrido A⇣ (lógico)







Recorrido B⇣ (el que está en la película)










F290-F297

Esta sustitución visual entre Aurora (F294) y Maléfica (F295) sugiere que Aurora ha estado en parte identificada con Maléfica durante todo el film. Al correr su capa y mostrar a Aurora tirada en el suelo (F297), parece como si Maléfica hubiera expulsado a Aurora de sí misma. Como menciona Freud, la seducción materna puede originar síntomas neuróticos en el sujeto, que en el caso de Aurora se manifiesta como pasividad y reposo total, quedando a la espera de ser rescatada y devuelta al mundo del deseo.

Referencias

Almodóvar, P. (Director). (2002). *Hable con ella* [Fotograma]. El Deseo. Recuperado de https://www.filmaffinity.com

Arroyo, E., Espinosa, M. E., Falcón, T., & Hernández, E. (2012). *Variaciones celestes para pintar el manto de la Virgen*. Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, (100), 85-117. https://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/2328/2472

Barthes, R. (1990 [1980]). *La Cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Paidós.

Corominas, J. (1987 [1961]). *Breve Diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos.

Disney, W. (Director). (1937). *Snow White and the Seven Dwarfs* [Fotograma]. Walt Disney Productions. Recuperado de https://www.waltdisney.org

Freud, S. (1992 [1900]). La interpretación de los sueños (1900 [1899]). En *Obras Completas. La interpretación de los sueños (I) (1900)* (Vol. IV). Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Freud, S. (1992 [1905]). *Obras Completas. Tres ensayos de teoría sexual, y Otras obras (1901-1905), «Fragmento de un caso de histeria» (Caso «Dora»)* (Vol. VII). Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Freud, S. (1992 [1908]). Sobre las teorías sexuales infantiles (1908). En *Obras completas. El delirio y los sueños en la «Gradiva» de W. Jensen, y Otras obras (1906-1908)* (Vol. IX). Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Freud, S. (1992 [1909]). A propósito de un caso de neurosis obsesiva (1909). En *Obras Completas. «Análisis de la fobia de un niño de cinco años» y «A propósito de un caso de neurosis obsesiva» (1909)* (Vol. X). Buenos Aires: Amorrortu Editores

Freud, S. (1992 [1958]). Sueños en el folclore (Freud y Oppenheim) (1958 [1911]). En *Obras completas. Trabajos sobre técnica psicoanalítica, y Otras obras (1911-1913), «Sobre un caso de paranoia descrito autobiográficamente» (Caso Schreber)* (Vol. XII). Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Freud, S. (1992 [1915]). Pulsiones y destinos de pulsión (1915). En *Obras completas. Trabajos sobre la metapsicología, y Otras obras (1914-1916) «Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico»* (Vol. XIV). Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Freud, S. (1992 [1916a]). 1ª conferencia: Introducción (1916 [1915]). En *Obras completas. Conferencias de Introducción al psicoanálisis (Partes I y II) (1915-1916)* (Vol. XV). Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Freud, S. (1992 [1916b]). 10ª conferencia: El simbolismo en el sueño. En *Obras completas. Conferencias de Introducción al psicoanálisis (Partes I y II) (1915-1916)* (Vol. XV). Amorrortu Editores.

Freud, S. (1992 [1917a]). 20º conferencia. La vida sexual de los seres humanos. En *Obras completas. Conferencias de introducción al psicoanálisis (Parte III) (1916-1917)* (Vol. XVI). Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Freud, S. (1992 [1917b]). 21ª conferencia. Desarrollo libidinal y organizaciones sexuales. En *Obras completas. Conferencias de introducción al psicoanálisis (Parte III) (1916-1917)* (Vol. XVI). Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Freud, S. (1992 [1917c]). *23º conferencia. Los caminos de la formación de síntoma.* En *Obras completas. Conferencias de introducción al psicoanálisis (Parte III) (1916-1917)*(Vol. XVI). Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Freud, S. (1992 [1920]). Más allá del principio de placer (1920). En *Obras completas. Más allá del principio de placer, Psicología de las masas y Análisis del Yo, y Otras obras (1920-1922)* (Vol. XVIII). Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Freud, S. (1992 [1925]). Inhibición, síntoma y angustia (1926 [1925]). En *Obras completas. Presentación autobiográfica, Inhibición síntomas y angustia, ¿Pueden los legos ejercer el análisis?, y Otras obras (1925-1926)* (Vol. XX). Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Freud, S. (1992 [1930]). El malestar en la cultura (1930 [1929]). En *Obras completas. El porvenir de una ilusión, El malestar en la cultura, y Otras obras (1927-1931)* (Vol. XXI). Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Freud, S. (1992 [1931)]. Sobre la sexualidad femenina (1931). En *Obras completas. El porvenir de una ilusión, El malestar en la cultura, y Otras obras (1927-1931)* (Vol. XXI). Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Freud, S. (1992 [1932]). Sobre la conquista del fuego (1932 [1931]). En *Obras completas. Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis, y Otras obras (1932-1936)* (Vol. XXII). Buenos Aires: Amorrortu Editores.

González Requena, J. (2002). *Los tres Reyes Magos: La eficacia simbólica*. Akal.

González Requena, J. (2006). *Clásico, manierista, postclásico: Los modos del relato en el cine de Hollywood*. Castilla Ediciones.

Historic Images. (2024). *Postal promocional de Sleeping Beauty (1958)* [Fotografía]. Recuperada de [https://historicimages.com

Hitchcock, A. (Director). (1960). *Psycho* [Película]]. Universal Pictures.

Miguel Ángel. (circa 1511). *La Creación de Adán (detalle)* [Fresco]. Capilla Sixtina, Vaticano.

Miguel Ángel. (circa 1511). *El Pecado original y la expulsión del Paraíso terrenal* [Fresco]. Capilla Sixtina, Vaticano.

Morris, G. Ll., y Wood, E. (1906). *The Country Cottage*. London; New York: John Lane Company.

Old Houses. (s.f.). *Kitchen Keeping Fireplace* [Fotografía]. OldHouses.com. Recuperado de https://www.oldhouses.com/9969.

Propp, V. (2008 [1946]). *Las raíces históricas del cuento*. Fundamentos: Madrid.

Salomon, N. (2014). *Once upon a dream. From Perrault's Sleeping Beauty to Disney's Maleficent* [Fotografía]. Disney Editions.

Sevilla Muñoz, J., y Sardelli, M. A. (Coords.). (2015). *Creencias populares, supersticiones y fraseología* (Serie «Monografías» N.º 3). Instituto Cervantes, Centro Virtual Cervantes.

Stromberg, R. (Director). (2014). *Maleficent* [Fotograma]. Walt Disney Studios Motion Pictures. Recuperado de https://theasc.com

Sociedades Bíblicas Unidas (1960). *La Santa Biblia: Reina-Valera 1960*. Recuperado de https://www.biblegateway.com/passage/?search=Genesis+2%3A7&version=RVR1960

Thomas, B. (1968). *Maravillas de los dibujos animados*. Ediciones Gaisa S.L.

Walt Disney Company (2008). *Sleeping Beauty* [Película en Blu-ray, Edición Platino del 50 aniversario]. Walt Disney Home Entertainment.

7. PHILLIP

7.1. Nota preliminar

En el anterior capítulo (6), centramos nuestra atención en Aurora, analizando la escena en la que regresa a la cabaña del leñador tras conocer a Phillip y aquella otra en la que se encuentra con Maléfica. Sin embargo, entre estos dos eventos, el montaje intercala dos escenas sucesivas y a las que no atendimos aún:

1. Los dos reyes, Stefan y Hubert, brindan por la unión de sus reinos a través del matrimonio de sus hijos.
2. La conversación entre Phillip y su padre, en la que el Príncipe declara su intención de casarse con una campesina, sin saber que ésta es en realidad Aurora.

En este capítulo (7), dedicado a las figuras masculinas del film, abordaremos el análisis de las dos escenas anteriormente mencionadas junto con otras tres fundamentales para comprender el desarrollo del personaje de Phillip:

1. Phillip es secuestrado por Maléfica y sus secuaces en la casita del leñador.
2. Las hadas comprueban que Phillip ha sido secuestrado por Maléfica y llegan a las Montañas Prohibidas en su auxilio.
3. La visita de Maléfica a Phillip en su celda.

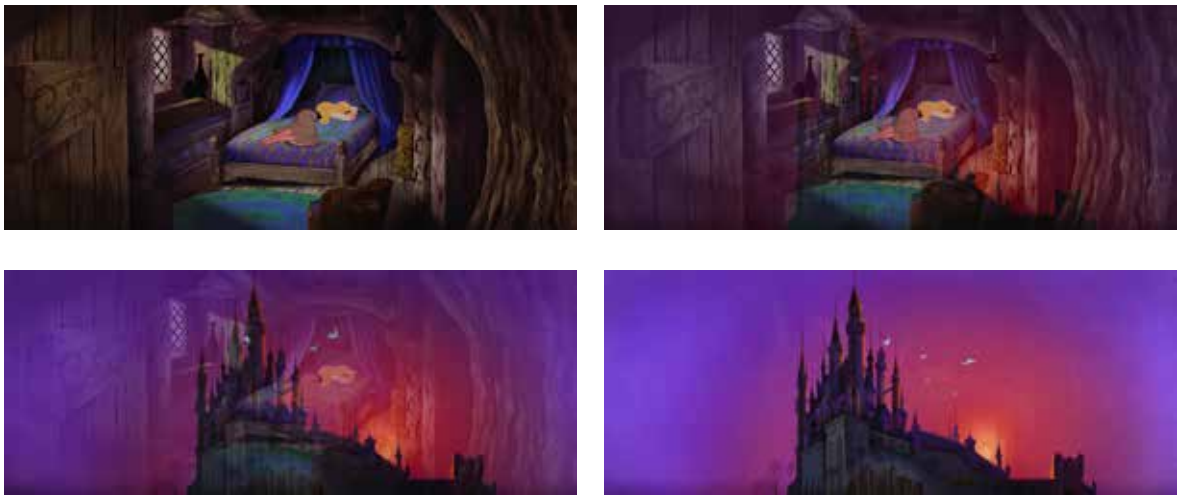
Finalmente, en el capítulo 8, abordaremos el desenlace de la película, que incluye la huída de Phillip de las Montañas Prohibidas, su enfrentamiento con Maléfica transformada en dragón, el beso que despierta a Aurora y el baile final que cierra la historia.

En el anterior capítulo dejamos el análisis en la escena en la que Aurora ya estaba dormida y el sol a punto de ponerse. Volvemos ahora a esa otra escena

paralela en la que Aurora lloraba amargamente en su cama, lamentándose de no poder volver a ver más al joven al que acababa de conocer.

7.2. El vino que no se puede beber

Aurora se desploma sobre su cama y llora desconsoladamente (F1). La escena en la que Aurora descubre su origen real y recibe la tarea de volver al castillo de su padre termina con un encadenado (F2) entre la imagen de la joven (F1) y la del castillo paterno (F4), allí donde habrá de dirigirse a continuación.



F1-F4

A su vez, la imagen del castillo (F4) se encadena con la de Stefan, quien aparece mirando en dirección al bosque (F7). Ante él se extiende un paisaje bañado por un cielo rosado que anuncia el atardecer, la señal de que Aurora debe emprender su camino de regreso al castillo paterno. Sin embargo, como dice Stefan, no hay ningún indicio de que Aurora haya iniciado su vuelta aún:

Stefan:
No sign of her yet, Hubert[1].

[1] Traducción propia: Stefan: Aún no hay señales de ella, Hubert.



F5-F8

Si recortamos la figura de Stefan de uno de los fotogramas en los que aparece mirando hacia el bosque (F7) y la superponemos en otro en el que Aurora llora en su cama (F1), observamos una sorprendente correspondencia entre ambas imágenes (F9). Las proporciones de Stefan encajan perfectamente con la habitación de Aurora, dando la impresión de que realmente podría estar ahí observando a su hija mientras llora.



F9 (Montaje: F1-F7)

Esta correspondencia se debe, muy probablemente, a la meticulosidad de la producción del film. Las figuras se pintaban sobre acetatos (F10) que se colocaban sobre diferentes fondos, permitiendo un control preciso de la posición relativa de

los personajes en cada escena. Este método garantizaba una alineación y coherencia visual exacta entre los elementos. De este modo, aunque pertenecieran a planos distintos, era posible mantener una relación espacial y de proporción perfectamente calculada entre espacios y personajes si así se requería.



F10. Eyvind Earle sujeta una de las placas de acetato con los personajes pintados que se superponían al fondo. Fuente: Cuarto Geek (2019).

Sin embargo, si sólo superponemos la figura del Rey Stefan sobre la habitación de Aurora (F9), sin incluir los detalles del entorno en el que se encuentra Stefan, perdemos elementos clave que pueden contribuir a comprender mejor la transición entre las secuencias mencionadas.

En el plano en el que Stefan espera la llegada de Aurora, el padre se muestra encuadrado por un balcón de piedra, cuya balaustrada funciona como un límite que lo separa del exterior y, de manera simbólica, de Aurora. Este marco de piedra establece una distancia física y, en parte, emocional con respecto a su hija, hacia quien parece dirigir su mirada.

Si en el plano de Stefan (F7) recortamos el rectángulo que enmarca el paisaje exterior y colocamos por detrás la imagen de Aurora llorando en su cama (F1), logramos una composición que merece ser considerada. Este procedimiento de descomposición y reconstrucción de la imagen, mediante el recorte y el *collage*, nos permite traducir visualmente la transición entre una secuencia y otra, explicando

de forma más precisa la conexión narrativa y simbólica que el montaje establece entre Stefan y Aurora.



F11 (Montaje: F1-F7)

En el montaje propuesto (F11), Stefan aparece cerca de Aurora, en una actitud vigilante, aunque resignada, ante la inevitable realidad del destino de su hija. Esta resignación se refleja en la posición de sus manos, recogidas detrás de su cuerpo, un gesto que transmite su impotencia e incapacidad para intervenir: no le queda más que esperar.

A pesar de esta aparente cercanía, la distancia entre ambos se hace visible: el balcón, con su balaustrada, actúa como una barrera simbólica que los separa. Este elemento refuerza la idea de que, aunque Stefan desea proteger a Aurora, no puede salvarla ni despertarla con su beso, como sí podrá hacerlo Phillip. En última instancia, acercarse más a Aurora implicaría enfrentar el abismo real representado por el vacío tras la balaustrada —visible en el plano original (F7)—; un salto hacia lo prohibido, hacia la transgresión de la ley que regula la relación entre padre e hija: la ley de la prohibición del incesto. Esta ley, que trasciende a Stefan como individuo, lo constriñe, marcando un límite insalvable que lo mantiene en su lugar como figura paterna, incapaz de ocupar el lugar del amante o del héroe redentor.

Si volvemos al análisis de la escena, si Stefan muestra preocupación por la vuelta de su hija, el Rey Hubert se muestra, aparentemente, más confiado (F8-F10):

Hubert:
Course not.
It's a good half hour till sunset[2].

El rey Hubert, de complexión baja y rechoncha, además de visiblemente mayor que Stefan, se distingue por su comportamiento durante la espera de la llegada de Aurora. Mientras Stefan permanece en actitud solemne, Hubert se entrega a comer y beber con evidente entusiasmo. Esta distinción entre ambos personajes tiene su relevancia, pues Hubert es el único que come en todo el film.

Hubert:
(BELCHES) *Excellent bird*[3].



F12-F17

[2] Traducción propia: Hubert: Claro que no. Falta una buena media hora para el atardecer.
[3] Traducción propia: Hubert: (ERUCTA) Excelente pájaro.

El Rey Hubert está de un excelente humor y, en un gesto conciliador, insta a Stefan a dejar atrás el pasado. Propone un brindis por el futuro, con un vino que ha estado guardando dieciséis años, el mismo tiempo que Aurora ha pasado esperando y madurando, —como el vino—, lejos del castillo.

Hubert:
The past! All in the past.
Tonight, we toast the future, with something I've been saving for 16 years.
(CHUCKLES) Here, to the future.

Stefan:
Right, Hubert. To the future[4].

A pesar de que Stefan intenta beber de la copa, en esta y en tres ocasiones más, no lo consigue en ninguno de los cuatro brindis[5] que incluye la secuencia.



F18-F21 (Detalles)

Así, en ninguno de ellos vemos a Stefan beber —ni comer—, ya sea porque es interrumpido o porque decide abstenerse. Este detalle podría interpretarse como

[4] Traducción propia: Hubert: ¡El pasado! Todo queda en el pasado. Esta noche, brindemos por el futuro, con algo que he estado guardando durante 16 años. (RISAS) ¡Por el futuro!; Stefan: Bien, Hubert. Por el futuro.

[5] «*To the future* (F24); *To the home!* (F25); *To the wedding!* (F26); *To the woodcarvers' guild*» (F27). Traducción propia: ¡Por el futuro!; ¡Por el hogar!; ¡Por la boda!; ¡Por el gremio de los talladores de madera! (se refieren a los ebanistas que harán la cuna para su futuro nieto)

una posible reticencia hacia el vino[6], que, en este contexto, podría representar su resistencia a completar el acuerdo nupcial, dadas las implicaciones que conlleva: la entrega de su hija a otro hombre.

Stefan parece confirmar estas dudas sobre la consumación inmediata del matrimonio con sus palabras, que evidencian su disgusto ante la inminente pérdida: «*Now, hold on, Hubert. I haven't even seen my daughter yet, and you're taking her away from me*[7]». Pero además, añade algo más:

Stefan:
Now, be reasonable, Hubert.
After all, Aurora knows nothing about all this.

Hubert:
Well?

Stefan:
Well, it may come as quite a shock.

Este comentario no sólo refleja su inquietud como padre, sino que también sugiere su consideración hacia la voluntad de Aurora en relación con su futuro matrimonio. Al mismo tiempo, Stefan parece proyectar en Aurora sus propios sentimientos: el reencuentro con su hija tras dieciséis años, seguido por la inminente pérdida de ese vínculo el mismo día, representa un golpe emocional que posiblemente le resulte difícil de sobrellevar.

Así, Stefan se debate entre el deber de cumplir con su rol como padre y rey, garantizando la unión nupcial mientras considera los sentimientos de su hija, y la inevitable pérdida que dicha unión representa para él.

[6] Algo similar ocurre con Deméter en el mito del rapto de Perséfone. En este relato, el raptor de su hija es Hades; sin embargo, debido a la equivalencia entre Hades y Dioniso, Kerényi (1962: 59, 60, 64) propone que debajo del disfraz de Hades podría encontrarse Dioniso. Esta asociación se refuerza por el hecho de que, cuando se ofrece vino a Deméter, ella se rehúsa a beberlo, rechazando así la bebida que simboliza al dios que roba a Perséfone.

[7] Traducción propia: Espera un momento, Hubert. Ni siquiera he visto a mi hija todavía y ya me la estás quitando.

Si consideramos que la botella de vino de Hubert tiene la misma edad que la princesa —estableciendo entre ambas un vínculo simbólico—, la negativa de Stefan a beber puede interpretarse como su rechazo a disfrutar de algo que, simbólicamente, representa a su hija.

Como padre, Stefan no puede interferir en el proceso de maduración sexual de Aurora, ni impedir el enfrentamiento con la diferencia sexual que definirá su transición hacia la madurez. La ley que lo detiene no sólo lo separa de Aurora, sino que también evidencia su poder limitado, incluso como rey, frente a las leyes simbólicas que él respeta y acata.

7.3. A rey muerto, rey puesto

Hubert, ya envalentonado por el vino y la celebración, expone entusiasmado los planes para el nuevo hogar de los futuros esposos. Habla del imponente castillo que ha mandado construir, con cuarenta habitaciones y un amplio comedor, dejando entrever su impaciencia y deseo de que todo se concrete cuanto antes. Hubert llama a la futura pareja *lovebirds*[8], lo cual recuerda a aquella escena en la que Aurora flirteaba con un pajarillo. Además, al mencionar que los jóvenes necesitarán un «nido» propio, Hubert reitera las resonancias simbólicas del hogar como un espacio destinado a la construcción de la familia.

Hubert:
(CHUCKLES)
And now, to the new home, eh?

Stefan:
New home?

Hubert:
Children need a nest of their own, what?
Place to raise their little brood, eh?

[8] Tortolitos, literalmente pájaros del amor.

Stefan:
Well, I suppose in time...[9]

Stefan se muestra visiblemente impactado al enterarse de que el palacio para los dos jóvenes ya ha sido construido y está listo para ser habitado al día siguiente, a pesar de que el matrimonio aún no se ha consumado:

Stefan:
Tomorrow?
But, Hubert, they're not even married yet.

Hubert:
(LAUGHS) *Take care of that tonight.*
To the wedding!"[10]

Toda la escena está destinada a exponer de forma clara el deseo de los reyes: unir sus reinos a través del matrimonio de los hijos y de la futura descendencia en común.

El diferente posicionamiento respecto al enlace de sus hijos parece reforzar la idea de que cada uno de estos reyes representa un modelo distinto de reinado. Mientras Stefan parece preferir que Phillip y Aurora permanezcan en su castillo, Hubert ya ha preparado una casa —¿quizás en su propio reino?— para que los jóvenes se muden tras la boda. Esta diferencia podría derivarse de que cada rey encarna un régimen de sucesión al trono diferente:

> *El cuento, igual que la realidad histórica, conoce dos modos de transmitir el trono: el primero es el del rey al yerno, a través de la hija. La princesa es la transmisora del poder. Esta es una situación de conflicto que conduce a la muerte del reinante y al matrimonio de la hija transmisora del trono. Este es el segundo modo: el trono se transmite de padre a hijo, sin ningún conflicto. La primera forma es la más antigua, y la segunda posterior* (Propp, 1946: 497).

Si Phillip debe salir de su reino para encontrar esposa, esto sugiere que la sucesión podría establecerse por vía femenina. Bajo esta lógica, se entiende mejor

[9] Traducción propia: Hubert: (RISAS) Y ahora, por el nuevo hogar, ¿eh?; Stefan: ¿Nuevo hogar?; Hubert: Los chicos necesitan su propio nido, ¿no? Un lugar donde criar a sus pequeños, ¿eh? Stefan: Bueno, supongo que llegado el momento...

[10] Stefan: ¿Mañana? Pero, Hubert, ni siquiera se han casado todavía. Hubert: (RISAS) Nos encargaremos de eso esta noche. ¡Por la boda!

la reticencia de Stefan: el matrimonio de su hija amenaza la estabilidad de su reinado, ya que, en última instancia, el monarca más viejo podría ser reemplazado por el más joven, es decir, por Phillip. Propp (1946) explica la rivalidad de este tipo de sistema de la siguiente manera:

> *Suegro y yerno son enemigos tradicionales. Si el poder se transmitía a través del yerno, el rey debía tener una hija adulta; cuando ésta llegaba a la edad de casarse y aparecía su novio, para el viejo rey esto significaba entregar el reino junto con su hija. Ahora comprendemos por qué tienen un doble carácter las empresas difíciles. Deben atraer al esposo, porque así lo quiere la opinión pública, pero también deben intimidarlo porque su cumplimiento implica la muerte del viejo rey* (495).

Esta forma de sucesión se hace particularmente evidente en la versión de *Maleficent* (Stromberg, 2014), que comienza mostrando la generación anterior a Stefan. En esta película, la madre de Aurora es la hija del Rey Henry (F22), un monarca que mantiene una feroz disputa con Maléfica por el dominio de Las Ciénagas (el territorio equivalente a las Montañas Prohibidas en *Sleeping Beauty*). Durante la batalla, el rey Henry, ya de avanzada edad, resulta gravemente herido por Maléfica. Estando cerca de morir, declara que quien logre derrotar a la malvada Maleficent heredará su trono. Este detalle pone de manifiesto que la sucesión hacia Stefan se produce por vía matrilineal, ya que su ascenso al poder está directamente relacionado con su matrimonio con la hija del Rey.

Valiéndose de una artimaña —presentando las alas de Maléfica como prueba de haberla matado—, Stefan consigue casarse con la hija y acceder al trono. Sin embargo, cuando engendra a Aurora, queda atrapado en el mismo ciclo que su predecesor: su destino es ser sustituido por un hombre más joven, el futuro esposo de su hija. Este paralelismo resalta cómo la trama se ve atravesada por las tensiones relacionadas con la sucesión y la inevitabilidad del relevo generacional. Por ello, toda la narrativa posterior está determinada por las dificultades que surgen para que Aurora encuentre un marido, un hecho que pone en juego las inseguridades de Stefan y su resistencia a ceder el lugar que inevitablemente tendrá que abandonar.

Sleeping Beauty (1959)

<table>
<tr><td colspan="2">-</td><td rowspan="3">(Maléfica)</td><td></td></tr>
<tr><td>Reina Leah</td><td>Rey Stefan</td><td>Rey Hubert- ?</td></tr>
<tr><td colspan="2">Aurora</td><td>Príncipe Phillip</td></tr>
</table>

Maleficent (2014)

<table>
<tr><td>Rey Henry</td><td></td><td rowspan="3">(Maléfica)</td><td></td></tr>
<tr><td>Reina Flor</td><td>Rey Stefan</td><td>Rey John-Reina Ingrith</td></tr>
<tr><td colspan="2">Aurora</td><td>Príncipe Phillip</td></tr>
</table>

Tabla 1. Personajes principales y sus parentescos en *Sleeping Beauty* (1959) y *Maleficent* (2014)[11]

A pesar de que el Rey Hubert (*Sleeping Beauty*) y el Rey Henry (*Maleficent*) sean dos personajes distintos, el primero es el suegro de Aurora y el segundo es su abuelo, ambos son caracterizados de manera muy similar[12]. Los dos son corpulentos, con cabello cano y de edad avanzada.



F22. Fotograma perteneciente a Maleficent (2014) en el que aparece el Rey Henry



F23. Rey Hubert en *Sleeping Beauty* (1959)

[11] En esta tabla presentamos los parentescos de forma que se pueda apreciar la comparativa entre las generaciones que presenta cada película.

[12] En distintos lugares de Internet se menciona la semejanza física entre ambos personajes: «*King Henry gets mistaken for Prince Phillip's father King Hubert from Disney's Sleeping Beauty by some fans. This is due to that he nearly bears a physical resemblance to the said latter. King Hubert's later appearance in Maleficent: Mistress of Evil, albeit renamed as King John, put this confusion to rest*» Consultado en Maleficent Wiki, s. f. (Traducción propia: Algunos fans confunden al rey Henry con el padre del príncipe Phillip, el rey Hubert, de *La bella durmiente* de Disney. Esto se debe a su parecido físico. La aparición posterior del rey Hubert en *Maleficent: Mistress of Evil*, renombrado como Rey John, puso fin a esta confusión*).* La semejanza entre ambos personajes nos hace preguntarnos por la relación entre Hubert y Stefan. El rey Hubert es en apariencia mucho mayor que Stefan, el color de su pelo así trata de subrayarlo. ¿No sería adecuado pensar una relación de padre e hijo entre ambos? De esa manera, el príncipe Phillip y el rey Stefan serían hermanos. Esta ligazón sitúa al relato cerca del mito del rapto de Perséfone, en el que Hades, hermano de Zeus, rapta a Perséfone a espaldas de Deméter. Abundaremos más sobre ello en posteriores capítulos.

Aunque suegro y yerno no son presentados como enemigos, el enfrentamiento entre las dos formas de sucesión —la matriarcal[13] y patriarcal— está presente en *Sleeping Beauty*, aunque de manera soterrada en la narración.

La escena en la que Stefan parece resistirse a brindar con Hubert cumple una función concreta: establecer formalmente el acuerdo político entre ambos monarcas. Este pacto no sólo asegura la unión de sus hijos, sino que también proyecta un nuevo reino que agrupe los dos anteriores orientado hacia el futuro, con la expectativa de que Aurora y Phillip formen un hogar y tengan descendencia. En este sentido, las distintas estrofas de la canción *Skumps!* actúan como un anticipo de los acontecimientos que están por venir, marcando el trayecto narrativo compartido de los hijos de ambos.

7.4. La renuncia de Phillip

Phillip es anunciado y Hubert corre emocionado hacia el patio del castillo para recibirlo.





[13] Frazer (1890: 190) expone en qué consiste el matriarcado de la siguiente manera: «Exogamia es la ley que obliga a un hombre a casarse con mujer de diferente clan que el suyo. Casamiento *beena* es la ley que le obliga a dejar el pueblo de su nacimiento y vivir en el pueblo de su mujer, y matriarcado es el sistema que consiste en señalar el parentesco y transmisión de nombres de familia por la madre en lugar de por el padre. [...] El rey sería un hombre de otro clan, quizá de otra ciudad y hasta de otra raza, que se casaba con la hija de su predecesor y recibía el reino con ella. Los hijos que con ella tuviera heredarían el nombre de su madre, no el suyo; las hijas quedaban en el hogar y los hijos, cuando hubieran crecido, tendrían que marchar por el mundo, casarse y quedarse en el país de su mujer, ya como reyes, ya como particulares. De las hijas que se quedaban en casa, todas o algunas estarían dedicadas, por un corto o largo tiempo, como vírgenes vestales, al servicio del fuego y una de ellas llegaría con el tiempo a ser la consorte del sucesor de su padre».





F24-F28

El príncipe Phillip entra apresuradamente, recibiendo vítores de la multitud que lo rodea. Su paso es tan rápido que, en un primer momento, no se percata de que su padre lo llama. El Rey Hubert, dando pequeños saltos para alcanzarlo, pide a su hijo que se cambie y vista apropiadamente para conocer a su futura prometida. No parece que lo más importante del encuentro con su futura mujer sea la ropa que lleve puesta; a no ser que dicha presentación fuera, directamente, el momento de la boda. Por otro lado, el abandono de las ropas de púber por las propias del adulto, constituye, como hemos visto, un rito fundamental para diferenciar al adolescente del hombre.

Hubert:
Hurry, boy, hurry.
Change into something suitable.
Can't meet your future bride looking like that[14].




[14] Traducción propia: Hubert: Date prisa, chico, date prisa. Ponte algo adecuado. No puedes encontrarte con tu futura esposa con ese aspecto.




F29-F32

Sin embargo, Phillip no parece estar interesado en las palabras del padre, pues aparentemente sólo ha ido al castillo de Stefan para decirle que ha conocido a la que será su futura mujer. Hubert, impresionado y muy contento, asume que se trata de Aurora.

Phillip:
But I have met her, Father.

Hubert:
You have? Where?

Phillip:
Once upon a dream.
(Humming)

Hubert:
Oh, Phillip, stop it. Stop that! Phillip!
Put me down[15].






[15] Traducción propia: Phillip: Pero la he conocido, padre; Hubert: ¿La conociste? ¿Dónde?; Phillip: Érase una vez un sueño (Tararea); Hubert: Ay, Phillip, basta. ¡Basta! ¡Phillip! Bájame.





F33-F39

Al igual que Aurora hizo con Fauna en la escena en la que anunció a las hadas que había conocido a un joven, Phillip toma de la mano a su padre y, levantándolo en volandas, comienza a bailar con él. Este momento parece aludir al rito que sigue al baile nupcial, en el cual, tras la danza de los recién casados, cada miembro de la pareja baila con su progenitor del sexo opuesto[16]. Sin embargo, en la película se presenta una inversión de roles, pues tanto Aurora como Phillip bailan con su progenitor (o equivalente) del mismo sexo.

Nada contento con el baile, Hubert pide a su hijo que le deje en el suelo, cuestionando su afirmación: «¿Qué es ese disparate del sueño?». Phillip se explica: no se trata de un sueño, la ha conocido de verdad.

Hubert:
Now, what's all this dream nonsense?

Phillip:
It wasn't a dream, Father. I really did meet her[17].

[16] El orden del baile nupcial puede variar según las tradiciones. En algunas culturas, el baile puede ser abierto por los recién casados, seguidos por un baile con sus respectivos padres (la novia con su padre y el novio con su madre). En otras tradiciones, el rito se invierte, iniciando con el baile de los novios con sus padres, para luego dar paso al primer baile de la pareja como recién casados (Warner, 2005: 190).

[17] Traducción propia: Hubert: Ahora, ¿qué es este disparate del sueño?; Phillip: No fue un sueño, padre. De verdad que la he conocido.



F40-F42

Aquí se repite una dinámica similar a la que vimos con Aurora: aunque padre e hijo están hablando de la misma mujer, ninguno de los dos lo sabe. La trama detrás de esta escena recuerda al drama clásico en el que dos hombres, a menudo amigos, están enamorados de la misma mujer sin saberlo, y cuyo descubrimiento acarrea trágicas consecuencias.

Hubert:
Princess Aurora?
Good heavens, we must tell Stefan.
Why, this is the most...[18]



F43-F46

[18] Traducción propia: Hubert: ¿A la Princesa Aurora? ¡Cielos! Debemos decírselo a Stefan. Vaya, esto es lo más...

Phillip:
I didn't say it was Aurora.

Hubert:
You most certainly did. You said...




F47-F48

Phillip:
I said, I met the girl I was going to marry.
I don't know who she was. A peasant girl, I suppose[19].







F49-F53

Hubert no da crédito a lo que dice su hijo, por lo que pregunta a Samsom —el caballo—, sobre la veracidad de las palabras de Phillip.

[19] Traducción propia: Phillip: No dije que fuera Aurora; Hubert: Claro que sí. Dijiste...; Phillip: Dije que conocí a la chica con la que me iba a casar. No sé quién era. Una campesina, supongo.

Hubert:
(Stuttering) *A peasant girl?*
You're going to marry a... Why, Phillip.
(Nervous laugh) *You're joking.*
Isn't he?[20]

Entonces, Hubert proclama su mandato de manera colérica y, al mismo tiempo, algo ridícula: como príncipe, Phillip debe casarse con una princesa, respetando su deber; de lo contrario, perderá su derecho al trono y al reino.

Phillip, lejos de acatar las palabras del padre, se burla de él, diciéndole que vive anclado en el pasado, de forma similar a la que había empleado él mismo para criticar a Stefan al comienzo de la escena del brindis. En un gesto de indignación, Hubert se quita la corona con intención de arrojarla al suelo, pero Phillip la recoge antes de que lo haga y se la devuelve, coronándole de nuevo. Esta acción, cargada de humor, no sólo desdibuja la autoridad de Hubert, sino que cuestiona su lugar como rey, mientras Phillip lo desobedece con descaro y lo ignora con socarronería.

Hubert:
No! You can't do this to me!
Give up the throne, the kingdom, for some, some nobody?
By Harry, I won't have it!
You're a prince, and you're going to marry a princess!

Phillip:
Now, Father, you're living in the past.
This is the 14th century. Nowadays...[21]





[20] Traducción propia: Hubert: (Tartamudeando) ¿Una campesina? Te vas a casar con un... ¿Por qué, Phillip? (Risa nerviosa) Estás bromeando. ¿Verdad?

[21] Traducción propia: Hubert: ¡No! ¡No puedes hacerme esto! ¿Renunciar al trono, al reino, por alguien, por alguien sin importancia? ¡Por Harry, no lo permitiré! ¡Eres un príncipe y te vas a casar con una princesa!; Phillip: Vamos, padre, estás viviendo en el pasado. Estamos en el siglo XIV. Hoy en día...



F54-F62

Hubert:
Nowadays, I'm still the king
and I command you to come to your senses!

Phillip:
And marry the girl I love.

Hubert:
Exactly![22]

[22] Traducción propia: Hubert: ¡Hoy en día, sigo siendo el rey y te ordeno que recuperes la cordura!; Phillip: ¡Y que me case con la chica que amo!; Hubert: ¡Exactamente!



F63-F65

La escena busca generar un efecto cómico, pero la autoridad de Hubert queda tan debilitada que llega al extremo de llamar a su propio hijo *padre*:

Phillip:
Goodbye, Father.

Hubert:
Goodbye, Father.
Marry the girl you... No, no![23]



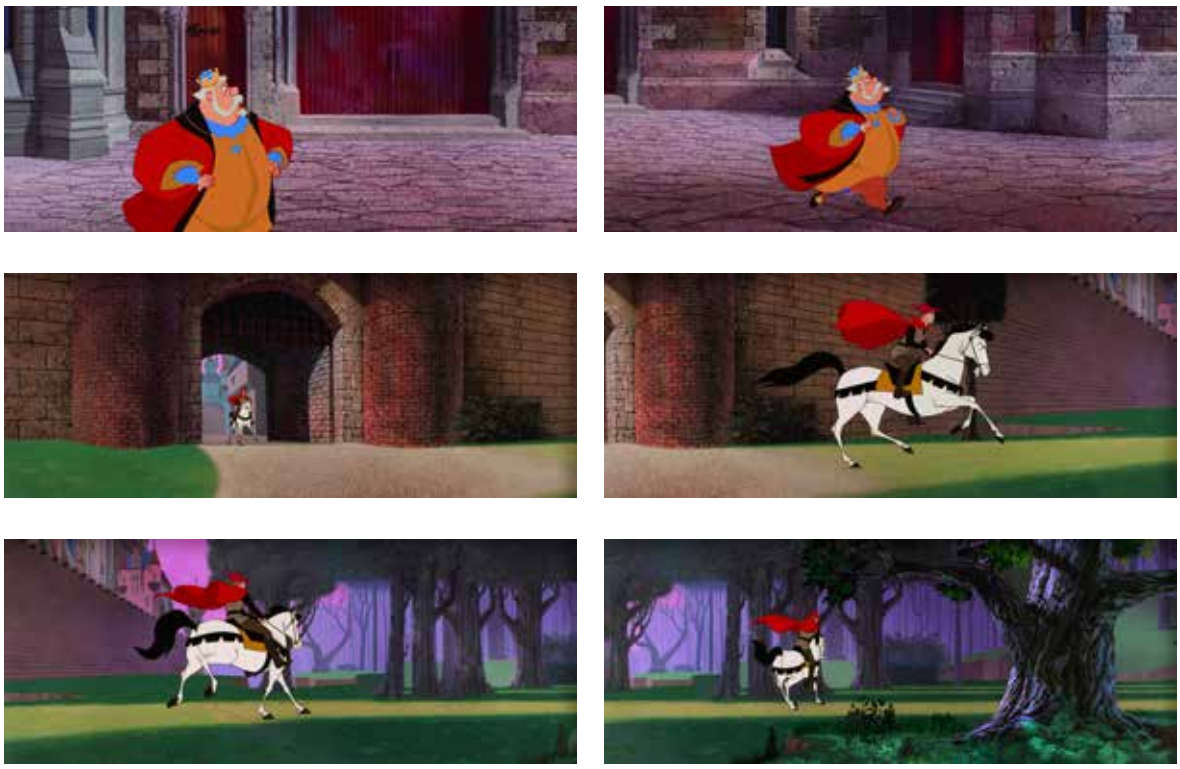
F66-F67

Toda la escena parece una burla a la posición del rey, quien queda completamente debilitado en su autoridad frente al príncipe. Una situación similar se puso en escena en la pelea con Stefan, donde Hubert empuñó un pez como espada para atacar al otro monarca, que desistió al darse cuenta de la falta de vigor del pez-espada:

[23] Traducción propia: Phillip: Adiós, padre; Hubert: Adiós, padre. Cásate con la chica que... ¡No, no!

De manera que Phillip parte hacia el bosque, en dirección a la cabaña donde piensa que encontrará a Aurora. Mientras tanto, Hubert, abatido por la actitud desafiante de su hijo, queda sumido en la preocupación: ¿cómo le explicará a Stefan que Phillip ha decidido no casarse con Aurora?

Hubert:
No, no, Phillip! Stop! Come back!
Oh, Phillip![24]



F68-F73

7.5. La caída de sol

Damos un salto[25] en el análisis hasta el momento en el que un pregonero anuncia la caída del sol, mientras una multitud, mostrada de espaldas (F74-F75), espera la llegada de Aurora, adoptando una posición similar a la de los espectadores

[24] Traducción propia: Hubert: ¡No, no, Phillip! ¡Para! ¡Vuelve! ¡Ay, Phillip!

[25] Omitimos, como hemos señalado al comienzo del capítulo, en el apartado «nota preliminar», la escena que aparece situada después de la partida del príncipe: la llegada de Aurora al castillo de Stefan y su posterior encuentro con Maléfica. El análisis de dichas escenas puede ser encontrado en el capítulo 6.

en la sala de cine. Sin embargo, la alegría de los presentes contrasta con la realidad que desconocen: la maldición se ha cumplido, por lo que las celebraciones no parecerían entonces pertinentes.



F74-F75

Fuegos artificiales de varios colores iluminan el cielo (F76-F79), mientras dos encadenados sucesivos revelan primero la torre donde Aurora yace dormida[26] -F76-F78) y, a continuación, su interior (F79).



F76-F79

En el interior de la torre hay una habitación provista de una cama con dosel, que se abre al exterior por un balcón. Un plano general muestra a las hadas junto a la cama de Aurora, quien yace dormida, cubierta parcialmente por un manto azul.

[26] En este plano, la torre aparece incompleta, cortada en su parte superior; no sucederá esto la segunda vez que la torre sea mostrada, precisamente en el momento en el que Phillip llegue a besar a Aurora. Entonces, la torre será mostrada incluyendo su parte superior. El recorte de la torre en este momento (F100) podría interpretarse como una representación simbólica de la castración de Aurora.

Las hadas, visiblemente afligidas, acarician con ternura el cuerpo de la joven, llenas de tristeza por el cumplimiento de la maldición.



F80

En sendos planos medios, Flora por un lado, y Fauna y Merryweather por otro, se muestran visiblemente conmovidas mientras las lágrimas resbalan por sus mejillas. Aurora yace en decúbito supino, es decir, acostada boca arriba, en una postura que recuerda a la de un cuerpo dispuesto en un féretro: los brazos cruzados sobre el pecho y con una rosa entre las manos. Sin embargo, a diferencia de la escena en la que se dirigió hacia la rueca, donde su piel mostraba un tono verdoso, ahora su tez ha recuperado su color habitual, dejando claro que, aunque está dormida y sin posibilidad de despertar por sus propios medios, no ha sufrido ningún daño físico.







F81-F83

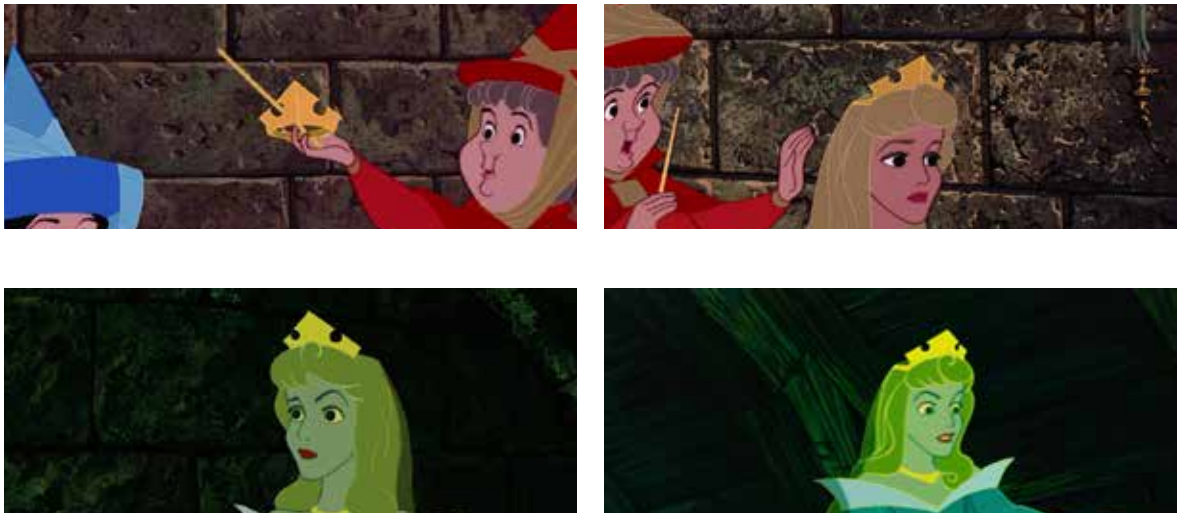
El plano medio en el que se muestra a Aurora junto a Fauna y Merryweather (F82, F83) revela un notable cambio en su aspecto: su corona presenta cuatro piedras preciosas rojas, probablemente rubíes[27] (F81, F84), a juego con el color de sus labios y de la rosa roja que sostiene. Además, sobre los rubíes hay también unas minúsculas piedras brillantes de color verde del mismo tono que el verde ligado a Maléfica.



F84 (Detalle)

Sin embargo, cuando las hadas hicieron aparecer la corona al llegar al castillo de Stefan (F85, F86), ésta carecía de los mencionados adornos: ni las piedras preciosas rojas ni las pequeñas piedras verdes estaban presentes. Tampoco aparecían en la escena en la que Aurora subía la escalera hacia la rueca (F87), ni siquiera cuando la vio por vez primera (F88). Parece entonces que estos detalles fueron añadidos posteriormente, pero, ¿cuándo?

[27] En la versión en español latinoamericano, el doblaje de la canción emplea la palabra rubí para describir el color de sus labios: «Un don especial, la belleza sin igual, labios rojos de rubí».



F85- F88 (Detalles)

Este cambio sugiere que las piedras fueron efecto de la maldición, pues la primera vez que aparecieron fue justamente después de que Aurora tocara el huso (F89).



F89 (Detalle)

En este plano, la corona quedó tirada en el suelo del revés, un detalle que, al igual que ocurre con sombreros que caen o se lanzan, simboliza tradicionalmente el mal agüero. Esto remite nuevamente a la idea de la mala fortuna, que ya habíamos ligado al número trece y a los ciclos lunares.

Esta nueva aparición no hace sino confirmar lo que ya habíamos planteado en el capítulo cinco: el cumpleaños de Aurora y, en particular la maldición, marcan su transición a la madurez sexual. O, de manera más específica: las piedras de la corona de Aurora vienen a simbolizar el evento que con toda probabilidad ha tenido

lugar: el de la menarquía —su primera menstruación—, cuya sangre aparece representada a través de la rosa roja y los rubíes de su corona.

Las hadas, visiblemente afectadas, se asoman al balcón lamentándose por lo ocurrido. Entonces, deciden usar su magia para dormir a todo el castillo hasta que la maldición sea rota, asegurándose de que, cuando Aurora despierte, todo permanezca como estaba. Acto seguido, retoman su forma habitual y se reparten la tarea de adormecer a los habitantes del castillo, extendiendo el sueño de Aurora a todos los que se encuentran en su interior.

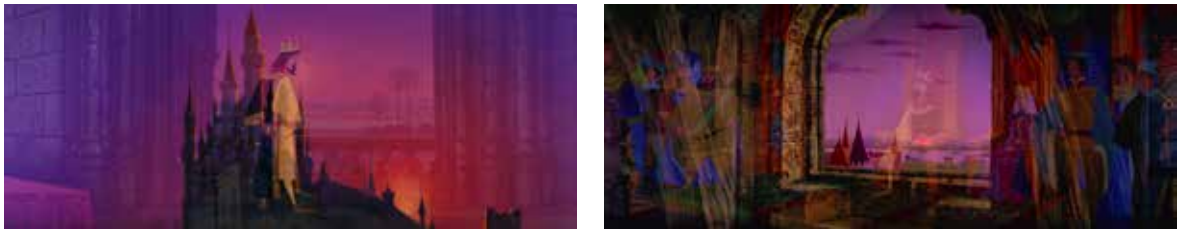
En la banda sonora, un coro de voces entona una variante de las canciones que acompañaron los dones otorgados por las hadas al inicio del relato. Manteniendo una estructura similar, la canción anticipa lo que sucederá: la princesa soñará con su verdadero amor, quien llegará cabalgando al amanecer, y ella despertará con el primer beso de amor que éste le dé. Hasta entonces, la princesa permanecerá dormida, sumida en un profundo sueño:

Sleeping beauty fair
Gold of sunshine
In your hair
Lips that shame
The red, red rose
Dreaming of true love
In slumber repose
One day
He will come
Riding out of the dawn
And you'll awaken
To love's first kiss
Till then, Sleeping beauty
Sleep on
One day you'll awaken

Bella durmiente hermosa
Oro del sol
En tu cabello
Labios que avergüenzan
A la roja, roja rosa
Soñando con el verdadero amor
En el reposo del sueño
Un día
Él vendrá
Cabalgando al amanecer
Y despertarás
Con el primer beso de amor
Hasta entonces, Bella durmiente
Duerme
Un día despertarás

To love's first kiss	*Con el primer beso de amor*
Till then	*Hasta entonces*
Sleeping beauty	*Bella durmiente*
Sleep on	*Duerme*
(Yawning)	(Bostezando)

La referencia al amanecer como el momento de la llegada del primer amor resulta especialmente interesante. Si en distintos momentos de la película, Stefan está ligado al sol del atardecer (F90-F91[28]), Phillip, en contraste, lo está al sol del amanecer: un astro joven y renovado que anuncia el inicio de un nuevo ciclo, mientras el anterior declina.



F90-F91

En *Los dioses griegos* Kerényi (1951) menciona una fórmula que los griegos usaban para describir el atardecer:

> *Cuando los griegos dicen ahora: «Helio es rey», eso a veces significa sólo que es mediodía; pero la frase se utilizaba antaño por lo general para describir la puesta del sol* (188).

Esta vinculación simbólica entre el sol poniente y el Rey Stefan ilustra su rol como un monarca que será inevitablemente reemplazado por alguien más joven. Phillip, como el sol naciente, que encarna este relevo generacional: el sol viejo cede su lugar al nuevo, marcando el paso del tiempo y la continuidad del ciclo vital

Desde la perspectiva de Aurora, esta sustitución parece una referencia a la situación edípica, en la que el niño deja atrás sus primeros objetos de amor —los

[28] El fotograma F90 marca la transición entre la escena en la que Aurora descubre su verdadera identidad y la que muestra el brindis entre Hubert y Stefan. Por su parte, el fotograma F91 corresponde al encadenado que conecta la escena del encuentro de Aurora con la rueca con aquella en la que los reyes esperan su llegada en el salón del trono, justo antes de ser dormidos por las hadas.

padres— y se orienta hacia otros de origen exogámico, más adecuados para el vínculo afectivo–sexual. Así, el relevo de un sol por otro, no sólo simboliza el cambio de monarca, sino también el inevitable proceso de elección amorosa de Aurora.

La conexión con el simbolismo solar no termina aquí. En la mitología griega, la aurora, un fenómeno atmosférico asociado al amanecer, es personificada en la diosa Eos, hermana de Helios (Sol) y Selene (la Luna):

> *Tea dio a luz al alto Helios, la brillante Selene, y Eos que alumbra a todos los seres de la tierra y los inmortales dioses que habitan el vasto cielo, entregada al amor de Hiperión* (Hesíodo, VIII a.C.: 87)

Para los griegos, el día comenzaba cuando la diosa de la mañana, Eos, anunciaba la llegada de Helios, el dios del Sol, quien iluminaba la Tierra siguiendo su estela:

> *Eos puede ser vista corriendo delante del emergente dios solar, o cabalgando como figura alada un nítido tarro del Sol, un aparejo de cuatro caballos. No sería del todo correcto traducir Eos como «púrpura de la mañana». Sus brazos y dedos eran sin duda rosáceos, y sus ropajes eran de un amarillo azafranado, pero su naturaleza era algo más consistente que un simple fenómeno coloreado en el cielo. Era el nuevo día, y por eso se la llamaba también Hemera, «Día», o con un antiguo nombre: Tito, una forma femenina de Titán que verosímilmente significaba «día». donde el carro y los rápidos corceles esperan por él hasta la aproximación de la Diosa de la Mañana, Eos, la que nació temprano* (Kerényi, 1951: 197).

Así, en la estrofa de la canción que suena mientras las hadas duermen a los presentes en el castillo, se menciona que «él llegará cabalgando al amanecer»; si bien la canción se refiere a Phillip, no se dice explícitamente su nombre. Sin embargo, pensamos que en dicha estrofa encontramos la figuración de Phillip como Helios, el sol naciente.

El nombre del caballo, Samson (Sansón en español), apunta en la misma dirección. En una nota al pie de página de la Biblia Reina Valera (Sociedades Bíblicas

Unidas, 1960) se explica que el nombre Sansón[29] proviene de la palabra hebrea shemesh, que significa sol:

> *A tres kilómetros al sur de Zora, el pueblo natal de Sansón (Jue 13.2), se encontraba la ciudad de Bet-semes, casa del sol* (Jue 13.24).

Así, el caballo de Phillip, a través de su nombre, lo vincula nuevamente con el reino solar, la casa del Sol. Esto refuerza la idea de un príncipe ligado a Helios, el astro que inicia un nuevo día y marca un ciclo renovado para Aurora.

7.6. Phillip es secuestrado

Las hadas continúan su labor, durmiendo a *todo* cuanto encuentran en el interior del castillo. Flora llega al salón del trono, donde todos están ya prácticamente dormidos. Mientras el sueño los vence, Hubert confiesa a Stefan que Phillip se ha enamorado de una campesina:

Hubert:
Well, just been talking to Phillip.
Seems he's fallen in love with some peasant girl.

[29] Sansón es un héroe de la mitología bíblica cuya fuerza está asociada a su cabello. Este juez de origen hebreo es traicionado por Dalila, quien lo entrega a los filisteos después de cortarle el cabello mientras duerme. Este mito ha sido interpretado como una representación de «la rivalidad entre el rey sagrado y su heredero por el favor de la diosa Luna, quien, en el solsticio de verano, corta al rey el cabello y lo traiciona». Según Graves, la «fuerza del rey reside en su cabello, que representa al Sol, y sus largos bucles amarillos son comparados con los rayos del astro» (Graves, 1955). La historia de Sansón se asocia a un antiguo ritual llamado Comiria, en el cual «los muchachos le sacrificaban sus guedejas en una ceremonia fúnebre anual, y luego los llamaban *cúretes*. Esta costumbre, probablemente de origen libio[…], se había extendido al Asia Menor y Grecia. […] En la época de Plutarco, ya se adoraba a Apolo como el dios Sol inmortal y, en prueba de ello, conservaba el cabello rigurosamente sin cortar» (Graves, 1955: 96). En relación al cuento maravilloso, Propp (1946) señala que «los cabellos se creía[n] […] la sede del alma o del poder mágico. Perder los cabellos significaba perder el poderío» (53-54). Sin embargo, esta prohibición no se menciona explícitamente en el cuento maravilloso, aunque sí aparece en algunas prácticas rituales. Un contexto en el que se prohibía a las jóvenes cortarse y peinarse el cabello en el período de reclusión durante la menstruación, cuando las muchachas eran segregadas (Propp, 1946).




F92-F93

Flora escucha la conversación y comprende lo que ha ocurrido. Rápidamente, pregunta al rey Hubert, quien ya casi ha sucumbido al sueño, dónde ha conocido Phillip a esa joven.

Flora:
Peasant girl?
Yes? Yes?
The peasant girl?
Who is she? Where did he meet her?




F94-F95

Hubert:
Just some peasant girl he met...

Flora:
Where? Where?




F96-F97

Hubert:
(Yawning) *Once upon a dream*[30].

Su respuesta confirma las sospechas de Flora: la campesina es Aurora. De inmediato, Flora comprende que Phillip corre peligro, pues como Aurora les había dicho, él iría a buscarla esa noche.

El hechizo sume al castillo y a todos cuantos se encuentran en él en una atmósfera onírica, casi mortecina, dominada por los tonos verdes y azules derivados del hechizo de las hadas. Éstas, conscientes de que la salvación de Aurora depende de Phillip, vuelan rápidamente hacia el bosque en su búsqueda, sabiendo que sólo con su beso se podrá romper la maldición.




F98-F99

Mientras tanto, Phillip llega a caballo a la casita del leñador, silbando la melodía de *Once upon a dream*, ajeno al peligro que le acecha. El príncipe está tan enamorado que no es capaz de distinguir el aire siniestro del bosque, que aparece representado con una luz impropia de un paraje nocturno. La intensidad lumínica sugiere la presencia de una gran luna llena que, sin embargo, no es mostrada en ningún momento[31].

Todo permanece en un silencio inquietante, roto únicamente por los sonidos del propio Phillip y su caballo Samson. El entorno está teñido de color morado,

[30] Traducción propia: Flora: ¿Campesina? ¿Sí? ¿Sí? ¿La campesina? ¿Quién es? ¿Dónde la conoció?; Hubert: Solo una campesina que conoció...; Flora: ¿Dónde? ¿Dónde? Hubert: (Bostezando) Érase una vez un sueño.

[31] Este hecho parece significativo, sobre todo si tenemos en cuenta que gran parte de la película se desarrolla de manera nocturna; en muchas de las películas de Disney, la luna es uno de los elementos más recurrentes, por lo que su ausencia en el plano resulta notable.

haciendo bien patente la amenaza de Maléfica, cuyo poder parece impregnar el lugar.




F100-F101

Un plano que podría considerarse semisubjetivo muestra la, ahora, muy siniestra casa del leñador (F102), que ha pasado de ser un lugar encantador y acogedor (F103) a convertirse en un espacio que inspira desconfianza y desasosiego. En este momento, la casa se encuentra envuelta en un ambiente lúgubre y mortecino. Su estructura parece fusionarse con el árbol que la rodea, difuminando los límites entre ambos elementos, mientras que antes estos aparecían claramente diferenciados. La casa que ahora observa Phillip da la impresión de estar abandonada, una imagen muy distinta de la humilde pero bien cuidada casita que vimos al inicio de la película, que sugería estar habitada. La representación actual de la casa refuerza una sensación de deterioro y abandono, proyectando una frialdad que contrasta profundamente con la calidez y tranquilidad de su primera aparición. No queda nada, entonces, de ese refugio en el que Aurora se escondió; las sombras rodean la casita por completo, ocultando lo que se encuentra detrás de ella.




F102 (Detalle)-F103

Cuando Phillip desciende del caballo, deja de silbar, y la música instrumental de *Once upon a dream* toma el relevo. Sin embargo, la tonalidad habitual cambia de mayor a menor, convirtiendo la melodía en oscura y melancólica, anticipando que algo de índole siniestra va a suceder. Phillip, ajeno al peligro, se acerca a la puerta con confianza, ajustándose el sombrero con cierta vanidad —para hacer así visible que lo lleva puesto—. Antes de entrar, lanza un gesto triunfal a su caballo, que le responde con un gesto cómplice.



F104-F109

Phillip golpea varias veces la puerta y una voz de mujer le invita a entrar, diciendo «*Come in*![32]». En ese momento el engaño ya es bien patente, pues se ha producido la sustitución de una mujer por otra. Este intercambio entre la figura de la amante por la madre introduce un tinte incestuoso en la escena.

[32] Traducción propia: ¡Pasa! (Literalmente: Ven dentro)



F110-F112

El interior de la casa está oscuro, sólo hay una vela en la ventana que apenas proporciona luz. Esto hace que cierta ceguera se instale en Phillip: no ve con claridad el interior de la cabaña. Su desconcierto aumenta cuando la puerta se cierra de golpe por el viento, apagando la vela y dejándolo sin escapatoria.



F113-F115

Parece que este portazo está directamente relacionado con Maléfica: quiere impedir que Phillip pueda huir y, por eso, cierra la puerta[33] de un golpe. Por la manera en la que la puerta se cierra, podríamos decir que muerde:

[33] Ya hemos visto cómo Maléfica tiene posibilidad de dominar elementos como el viento, que parece aprovechar en esta ocasión para cerrar la puerta.

> *[…] la puerta de la cabaña muerde, es decir que representa una boca o unas fauces. Vemos, por consiguiente, que este tipo de cabaña corresponde a la cabaña en que tenía lugar la circuncisión y la iniciación. Esta cabaña-fiera pierde poco a poco, su aspecto bestial. Las puertas son los elementos que muestran una resistencia mayor, conservan sus aspectos de fauces durante más tiempo que el resto. «En la habitación de Komakov, la puerta se cerraba y se abría como unas fauces»* (Propp, 1946: 86).

¿Cómo no interpretar entonces la introducción de Phillip en la cabaña como un rito de iniciación previo al matrimonio? Las coincidencias son tales que, incluso, podemos ligar a Maléfica a la figura de la maga. En el cuento maravilloso, esta *vieja* es *dueña* de los animales y *señora de la muerte*[34], es encontrada por el héroe precisamente en la cabaña del bosque:

> *El iniciando era conducido al bosque, se le introducía en la cabaña, donde era presentado a un ser monstruoso, señor de la muerte y del reino de los animales. El neófito bajaba al territorio de la muerte y volvía a continuación al «mundo de encima»* (Propp, 1946: 101).

Después de estar en la casa pequeña, el iniciando se dirige hacia el «territorio de la muerte», o «país de los muertos». Por analogía, entonces, el castillo de Maléfica, representaría ese territorio ligado a la muerte. El hecho de que el castillo esté ubicado en las Montañas Prohibidas parece subrayar su relación con el país de los muertos, un lugar al que los vivos *no pueden ir*. Tampoco hay que olvidar que, como Propp[35] explica, el bosque rodea o antecede al mundo de los muertos;

[34] Propp (1946) sugiere que la figura de la señora de la muerte proviene del período en que, tras la decadencia del matriarcado, la mujer pierde su autoridad política pero conserva su vínculo con la maternidad. En el mito, esta transformación se refleja en que la mujer–madre–señora pierde la maternidad, conserva sólo sus atributos y su poder sobre los animales, y dado que la vida del cazador dependía de estos, mantenía también su dominio sobre la vida y la muerte del hombre. Su reinado sobre los animales, especialmente los del bosque, está vinculado con la dependencia de las tribus en ese estadio de desarrollo de los animales del bosque y la caza, una actividad que, según Propp (105), organizaba la vida tribal. Aunque Propp señala que a la mujer le queda «sólo la maternidad como una entre las muchas funciones sociales» (Propp, 1946: 105), consideramos que la maternidad no *sólo* puede entenderse como una función social *más*, sino como una fundamental y de una relevancia tal que el aspecto materno y el poder asociado ello debe ser tenido en cuenta. Este poder materno tiene importantes consecuencias en la vida de los individuos, como ha demostrado el psicoanálisis.

[35] «[…] el bosque del cuento maravilloso, refleja por un lado, la reminiscencia del bosque, como lugar donde se celebraba el rito, y, por otro lado, como entrada al reino de los muertos» (Propp, 1946: 78).

una nueva coincidencia también presente en el relato que analizamos, pues para llegar al castillo de Maléfica hay que pasar por el bosque.

Sin embargo, además del bosque y la casita, Propp (1946) menciona, a propósito del rito de iniciación, un edificio más:

> *En ocasiones, en un mismo lugar apartado surgen dos casas*[36]*: una pequeña (donde se realiza la circuncisión) y otra grande* (162)

Así, podemos considerar que el castillo de Maléfica representa esa instancia mítica de *la casa para hombres*. ¿Acaso no es el castillo de Maléfica una casa grande en la que viven muchos hombres convertidos[37] en animales?

Sin embargo, esta casa para hombres «tiene la finalidad de aislar a los jóvenes de las mujeres. Toda la casa y lo que ella sucede está prohibido a las mujeres[38]» (Propp, 1946: 176). Así, el hecho de que el castillo de Maléfica tenga una dueña a la que podemos considerar una mujer, no parece encajar en la descripción de esta casa para hombres. Sin embargo, Propp menciona la posibilidad de que en esta casa puede vivir una anciana, que por ser muy mayor, ya no es considerada mujer.

De forma que, en el castillo de Maléfica, encontramos la condensación de varios lugares asociados al rito de iniciación:

- El país de los muertos al que llega el héroe después de visitar la casa pequeña.
- La casa grande o *casa de hombres* donde el iniciando permanece junto a otros sujetos masculinos durante algún tiempo.

---

[36] «Schurtz llama a estos dos tipos de edificios *casa de la circuncisión*, y, *casa para hombres*» (Propp, 1946: 167).

[37] La película no aclara cuál es la naturaleza de los Goons, en cualquier caso están antropomorfizados, pues incluso hablan.

[38] También menciona Propp (1946) que «la casa para hombres está prohibida a las mujeres, pero esta prohibición no tiene un valor inverso: en la casa para hombres la mujer no está prohibida. Lo cual significa que en las casas para hombres había siempre mujeres (una o varias), que hacían de esposas para los hermanos» (176).

Volvamos a la escena, al momento en el que los Goons se abalanzan sobre Phillip, amordazándolo[39] e inmovilizándolo con una cuerda.







F116-F118

Un primer plano de Maléfica la muestra con expresión de satisfacción por su captura (F119), situándose justamente allí donde las hadas se escondieron previamente para sorprender a la joven con sus regalos (F120).

[39] El hecho de que a Phillip se le cubra la boca parece tener repercusiones significativas, ya que el príncipe no volverá a pronunciar palabra durante el resto de la película. Este silencio puede vincularse con los ritos de iniciación, donde el joven no debía hablar para no revelar su condición de vivo entre los muertos: «la prohibición de hablar en semejantes ocasiones ha sido comprobada. Después de eso, el joven tiene derecho a contraer matrimonio» (Propp, 1946: 102). En esta escena, Phillip permanece amordazado, y su mudez puede interpretarse dentro de este marco ritual. Según Propp, la entrada en la cabaña representa «la entrada al reino de los muertos», ya que «el iniciando descendía al reino de la muerte a través de la cabaña, que adquiría el carácter de un zaguán que conduce al otro mundo» (84). Una de las tareas del héroe en este contexto es pasar desapercibido entre los muertos, evitando acciones que lo delaten como un ser vivo, tales como comer, reír, hablar o hacerse visible.





F119-F120

También vimos allí a Aurora cuando salió de su habitación y descubrió a las hadas con el libro de modas (F119-F120).





F121 (Detalle)-F122

Llamamos la atención sobre este hecho porque, si bien en el plano de Maléfica el fondo pasa desapercibido por su oscuridad (F119), no sucede así en el

que Aurora baja de su habitación, en el que la puerta está abierta y deja ver parcialmente dos notables elementos: una cama y un baúl (F121-F122).

El asunto tiene su importancia, pues tanto las hadas como Maléfica se sitúan en el umbral de ese espacio más interior de la cabaña, allí donde hemos comprobado que se encuentra el dormitorio de Aurora. La resonancia simbólica de la posición de las hadas y Maléfica no puede pasar desapercibida: aparecen como guardianas de la cama y del baúl de Aurora. En el caso de Maléfica, ésta se interpone en el camino de Phillip, tal y como si quisiera impedir que llegara a esa zona más interna de la casa.

El simbolismo de los dos muebles, la cama y el baúl[40], parece claro; ambos están cargados de fuertes resonancias sexuales. En este contexto, si Maléfica guarda la puerta, podría presentarse como una figura protectora de la virginidad de Aurora; sin embargo, parece más bien que procura que Aurora no llegue a constituirse siquiera como un objeto de deseo.

El plano que sigue al de Maléfica adopta un enfoque subjetivo (F124), mostrando el asedio sufrido por el príncipe. Las cuerdas[41] que lo atan se descubren provenientes de allí donde está Maléfica, lo que subraya de manera inequívoca el tema central de la escena: Phillip ha caído en su trampa. El cazador se convierte en la presa.

---

[40] «Los genitales femeninos son figurados simbólicamente por medio de todos aquellos objetos que comparten su propiedad de incluir un espacio cóncavo que puede recoger algo dentro de él. Así, por pozos, cuevas y cavidades, por vasijas y frascos, por cajas, tabaqueras, baúles, cofres, cestas, bolsos, etc» (Freud, 1916: 142).

[41] El motivo de las cuerdas aparece también en la historia de Sansón, precisamente como uno de los métodos que dice que lo podrá retener: «10 Entonces Dalila dijo a Sansón: He aquí tú me has engañado, y me has dicho mentiras; descúbreme, pues, ahora, te ruego, cómo podrás ser atado. 11 Y él le dijo: Si me ataren fuertemente con cuerdas nuevas que no se hayan usado, yo me debilitaré, y seré como cualquiera de los hombres. 12 Y Dalila tomó cuerdas nuevas, y le ató con ellas, y le dijo: ¡Sansón, los filisteos sobre ti! Y los espías estaban en el aposento. Mas él las rompió de sus brazos como un hilo» (Jueces 16, Reina-Valera, Sansón en Gaza) (Sociedades Bíblicas Unidas, 1960)).




F123-F124

Toda la escena parece diseñada para condenar la negativa del príncipe a cumplir con el mandato paterno de casarse con la princesa que le había sido destinada. Al optar por la joven que encontró en el bosque, Phillip rechaza el objeto exogámico que se le había asignado. Este acto de insubordinación no queda sin consecuencias: el príncipe es castigado por Maléfica en la cabaña del leñador en una escena que recuerda a la de Aurora tocando el huso.





F125-F127

Maléfica:
Well!
This is a pleasant surprise.
I set my trap for a peasant and, lo, I catch a prince!
(Cackling)[42]

[42] Traducción propia: Maléfica: ¡Vaya! Qué grata sorpresa. ¡Le tendí una trampa a un campesino y, mira, atrapé a un príncipe! (Riéndose entre dientes)



(Detalle)

F128-F131

Al analizar las distintas versiones del cuento de *La Bella Durmiente*, se observa cómo la antagonista suele corresponderse con una figura materna o una mujer estrechamente vinculada al héroe. En la versión de Basile, la antagonista es la reina, esposa de la figura equivalente a Phillip; mientras que en la versión de Perrault, la antagonista es la madre del príncipe. Este patrón evidencia una constante simbólica: la figura materna aparece como una amenaza que obstaculiza el progreso del héroe hacia la independencia y la edad adulta.

Tabla 2. Antagonista y protagonistas en distintas versiones de *La Bella durmiente*

Versión	**Antagonista**	**Protagonista masculino**	**Protagonista femenina**
Disney	Maléfica	Príncipe Phillip	Aurora
Basile	Reina	Rey	Talía
Perrault	Reina (ogresa)	Príncipe (hijo de la ogresa) / † Rey (marido de la ogresa)	Princesa

En este sentido, la imagen de Maléfica atrapando a uno de los miembros de la pareja en la casita del bosque recuerda a la madre ogresa del príncipe en la versión de Perrault. En este relato, en ausencia del rey —su hijo—, la ogresa envía a

sus nietos, Aurora y Día[43], a una casita similar, con la intención de matarlos, cocinarlos y comérselos[44]. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurre en *Sleeping Beauty*, el secuestro en el cuento de Perrault no recae sobre el rey, sino sobre sus hijos.

Esta escena puede interpretarse como una inversión del motivo del rapto de Perséfone. En el mito, Hades lleva a la doncella al Inframundo, mientras que la madre, Deméter, intenta rescatarla. Aquí, en cambio, la figura materna —Maléfica— no se presenta como salvadora, sino como captora de quien, en el mito, desempeña el papel de raptor. Maléfica asume el lugar de la señora de la muerte, reteniendo al héroe y frustrando su unión con la doncella.

Sin embargo, aunque los roles se inviertan, el destino de la joven permanece inalterado: en lugar de ser conducida al Inframundo por una figura masculina como Hades, Aurora es sumida en un sueño que simboliza la muerte, esta vez por una figura materna.

El secuestro, una de las formas principales de alejamiento en el cuento, se vincula con «el temor a las fuerzas invisibles que rodean al hombre» (Propp, 1946: 59), entre las cuales destaca el secuestro por *la muerte*. En muchas tradiciones, cuando alguien fallecía de manera prematura, se creía que había sido raptado por un dios que, encaprichado con él, lo había llevado a otro mundo.

La práctica histórica de segregar a los herederos reales para protegerlos refleja este temor[45]. En los cuentos, la preocupación por el destino del heredero a

[43] Aparecen como sustitutos de sus padres: incluso los nombres coincidirán, siendo Aurora la misma Aurora de Sleeping Beauty y Día el príncipe Phillip, al que ya hemos identificado como el sol de la mañana.

[44] «[El príncipe] debía estar en la guerra durante todo el verano, y apenas partió, la reina madre envió a su nuera y sus hijos a una casa de campo en el bosque para poder satisfacer más fácilmente sus horribles deseos».

[45] «Los anteriores ejemplos nos demuestran que el oficio de rey sagrado o sacerdote está frecuentemente circundado de una serie de pesadas restricciones o tabús, cuyo principal propósito parece ser preservar la vida del hombre divino para el bien de su pueblo» (Frazer, 1890: 218).

menudo está ligada al miedo a «los seres que podrían raptar a los hijos del rey» (Propp, 1946: 59). En este contexto, Maléfica no sólo actúa como la secuestradora que amenaza al príncipe, sino también como una encarnación de las fuerzas que buscan impedir la continuidad del linaje real.

La escena del secuestro de Phillip se cierra con Maléfica ordenando a sus secuaces que lo trasladen a su castillo, un espacio simbólicamente asociado al territorio materno preedípico. Este retorno a un lugar tan arcaico genera una profunda angustia, ya que representa una interrupción en el camino del héroe hacia la edad adulta y su consecuente independencia.

Mediante un encadenado, se pasa de la imagen de Maléfica saliendo de la cabaña a la de las hadas llegando al bosque. El trío atraviesa el bosque hasta llegar a la casita, que presenta evidentes signos de haber sido asaltada.



F132

Las hadas recuperan su tamaño normal para entrar en la casa y descubren que Phillip ya no está allí. Al observar el desorden y el gorro en el suelo, comprenden que el joven ha sido raptado por Maléfica.

En la escena en la que Aurora se encontró con la rueca, su corona apareció caída en el suelo y al revés. En esta escena, aunque el sombrero de Phillip también

aparece caído, está al derecho y con la pluma hacia arriba. Freud señala que, en el contexto del sueño, «el sombrero con una pluma torcida en el medio simboliza al hombre [impotente]» (Freud, 1900: 367). Así, a pesar de haber sido secuestrado, Phillip sigue asociado a la buena suerte y a la potencia sexual masculina.



F133-F136

Además, la caída del sombrero puede ser vista como una amenaza castración. Freud (1900) asocia el sombrero con el genital masculino, basándose en la relación metonímica entre el sombrero y la cabeza. La equivalencia simbólica entre la cabeza y el genital masculino, surge de la angustia relacionada con la idea de ser degollado. De este modo, la pérdida del sombrero de Phillip puede entenderse como una castración simbólica.

En este sentido, cabe mencionar que uno de los actos centrales de los ritos de iniciación era precisamente la circuncisión ritual llevada a cabo en cabañas situadas en la espesura del bosque, semejantes a esta versión siniestra de la casita

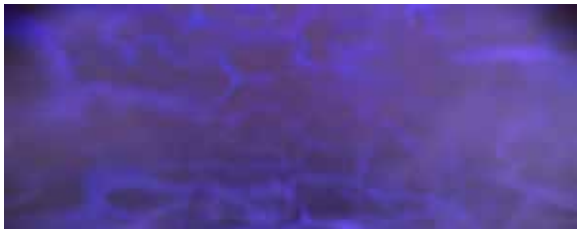
del leñador. Estas ceremonias[46] marcaban el paso de los adolescentes a la madurez y requerían un periodo de «algunos meses en reclusión», durante el cual los mancebos debían evitar «toda relación con mujeres y hasta la simple vista de ellas» (Frazer, 1890: 778).

Así, ante esta grave situación, las hadas deciden actuar: irán a las Montañas Prohibidas para rescatar a Phillip, el único capaz de despertar a su querida Aurora del sueño eterno.

[46] Frazer (1890) explica sobre el asunto de la circuncisión ritual: «Algunas tribus de la Nueva Guinea septentrional —los yabim, bukaua, kai y tami—, igual que muchas tribus australianas, requieren que todo muchacho de la tribu sufra la circuncisión antes de ser considerado adulto, y la iniciación tribal, de la que la circuncisión es la característica central, se concibe por ellos, como por algunas tribus australianas, como un proceso de deglución y regurgitación por un monstruo mítico, cuya voz se oye en el fuerte zumbido de las bramaderas. En verdad que las tribus de Nueva Guinea no se limitan a imprimir esta creencia en las mentes de mujeres y niños, sino que la escenifican en forma dramática en los ritos reales de la iniciación, que ninguna mujer ni profano puede presenciar. A este propósito, construyen una choza de treinta o más metros de larga en la aldea o en un sitio solitario de la selva y la modelan dándole la forma de un monstruo mítico; uno de sus extremos se eleva del suelo y representa la cabeza, y el otro remata en punta. Como espina dorsal del gran monstruo colocan una palma de areca arrancada de cuajo y sus raíces y macolla de fibras hacen de pelo; para completar el parecido, la extremidad más ancha y erguida la adorna un artista indígena con un par de ojos saltones y una boca grande y abierta. Después de una despedida patética de sus madres y de las mujeres de la familia, que creen o pretenden creer que el monstruo se tragará a sus queridos hijos, los atemorizados novicios son puestos frente a la imponente construcción, y el monstruoso engendro emite un gruñido hosco, que en realidad no es otra cosa que el zumbante sonido de las bramaderas, que hacen girar hombres ocultos en el vientre del monstruo. El verdadero proceso de la deglución se representa de varios modos. Entre los tami se obliga a los candidatos a desfilar ante una fila de hombres que ondean sus bramaderas sobre sus cabezas; entre los kai, más gráficamente, se les hace pasar por debajo de un tablado sobre el que hay un hombre que hace el gesto de irlos tragando y efectivamente se bebe un trago de agua por cada uno de los novicios que pasan. Pero el regalo de un cerdo, ofrecido con oportunidad para la redención del joven, induce al monstruo a aplacarse y a regurgitar su víctima. El hombre que representa al endriago acepta el regalo vicariante, se oye un gorgoteo y el agua que acaba de beber cae chorreando sobre el novicio. Esto significa que el joven ha sido devuelto del vientre monstruoso. Sin embargo, queda ahora sujeto a la más penosa y peligrosa operación de la circuncisión, que sigue inmediatamente, y el corte hecho por el cuchillo del operador se explica como un mordisco o arañazo que el endriago inflige al novicio al vomitarle de su espacioso buche. Mientras se efectúa la operación, hacen un ruido prodigioso con las ondulantes bramaderas para representar los rugidos del espantoso ser en el acto de tragarse a los novicios» (Frazer, 1890:177-178).

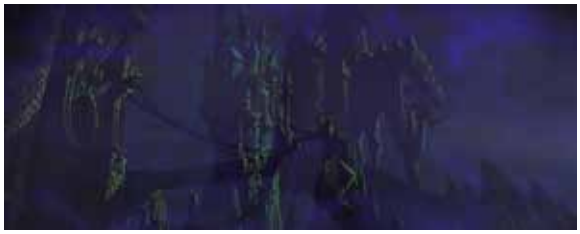
7.7. La mazmorra

El fundido a negro da paso a una espesa niebla azulada que cubre el castillo de Maléfica, que emerge entre estas nubes de aspecto tóxico y amenazante.

F137-F138

Mediante un encadenado, se pasa del plano general del castillo a uno que muestra el puente[47] de acceso al siniestro edificio. El puente es un símbolo de tránsito, que puede ser entendido como el paso al *país de los muertos*: el Hades.


[47] Freud (1933) se refiere al símbolo del puente, y lo relaciona con el tránsito al más allá: «El otro símbolo del que quiero hablarles es el del puente. [...] Originariamente significa al miembro viril que une a la pareja de progenitores en el comercio sexual, pero luego se desarrolla hacia significados más vastos, que se deducen de aquel. En la medida en que se debe por entero al miembro viril la posibilidad de venir al mundo desde el líquido amniótico, el puente pasa a ser el tránsito del más allá (del no-haber-nacido-todavía, el seno materno) al más acá (la vida); puesto que el hombre se representa también la muerte como un regreso al seno materno (al agua), el puente cobra asimismo el significado de un transporte hacia la muerte y, distanciándose más de su sentido inicial, designa tránsito, cambio de estado en general. Armoniza con esto, pues, que una mujer que no ha superado su deseo de ser varón sueñe tan a menudo con puentes demasiado cortos para alcanzar la otra orilla» (Freud, 1933: 23).

F139-F141

En vez de entrar por la puerta principal —que aparece convertida en la panza de un murciélago—, las hadas acceden al castillo volando a través de un hueco —la boca— de una de las gárgolas que custodian la entrada del castillo (F145).



(Detalle)

F142-F145

El puente levadizo está sujeto por unos puños de piedra, que ofrecen un hostil recibimiento. Dos cabezas de aspecto amenazante forman parte de la puerta de entrada, subrayando el carácter totémico[48] de la construcción.

Además, las múltiples esculturas de piedra que adornan el castillo no sólo acentúan el carácter amenazante del lugar, sino que también sugieren uno de los posibles castigos que aguardan a quienes osan adentrarse en este lugar prohibido: ser convertidos en piedra por Maléfica.

[48] Propp (1946) señala que, aunque en los mitos el carácter zoomórfico de la cabaña no suele estar presente, éste se conserva en sus puertas y columnas (87). Así sucede con este castillo, cuyas múltiples entradas evocan la idea de acceder al interior de un gigantesco animal.



F146

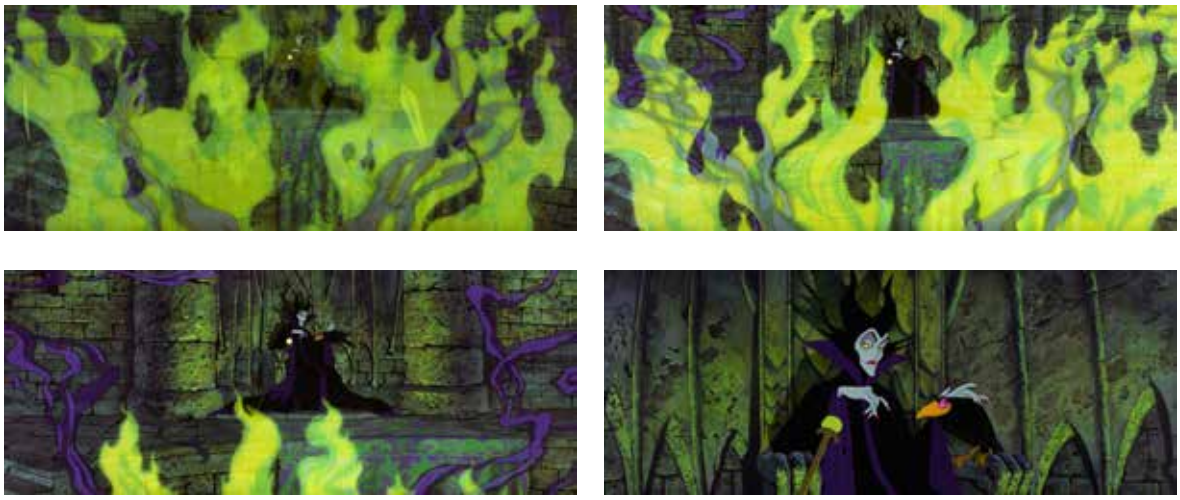
Las hadas se asoman al salón central, equivalente al salón del trono del castillo de Stefan. Maléfica ha reunido allí a sus secuaces para celebrar que la maldición se ha cumplido; en el centro de la estancia arde un fuego verde alrededor del cual los *Goons* danzan como si participaran de una danza ritual.



F147-F151

Un encadenado conecta la imagen de los lacayos bailando con la de Maléfica, mostrando a la antagonista rodeada de llamas. El hecho de que Maléfica aparezca rodeada de llamas sugiere un estado de excitación, un abrasamiento interno que refleja un deseo a punto de ser confesado. Maléfica lo insinúa con ironía al lamentar la ausencia de Phillip:

Maléfica:
What a pity Prince Phillip can't be here
to enjoy the celebration[49].



F152-F155

Mientras acaricia a su cuervo, casi como si fuera una parte de sí misma, Maléfica se lamenta de que Phillip no esté allí para la celebración. Se sugiere así que la excitación insatisfecha de la antagonista tiene que ver con la ausencia del príncipe. De forma que para aliviar esa desazón mezclada con aburrimiento, se propone ir a visitar a Phillip a la prisión donde le ha encerrado.

Maléfica:
(Chuckling)
Come. We must go to the dungeon
and cheer him up[50].

[49] Traducción propia: Qué lástima que el príncipe Phillip no pueda estar aquí para disfrutar de la celebración.

[50] Traducción propia: Maléfica: (Riéndose) Ven. Tenemos que ir al calabozo a animarlo.




F156-F157

Parece claro que Maléfica no va con la intención de animarlo a él, sino para regodearse en su éxito al haber evitado la unión de los jóvenes amantes. Esta visita adquiere un marcado tono sadomasoquista, presentando a Maléfica como una *Mistress of evil*[51]. Se levanta de su trono con decisión, seguida por su fiel cuervo, ambos dirigiéndose a las mazmorras donde Phillip permanece encarcelado.






F158-F161

Las escaleras que llevan a la mazmorra recuerdan notablemente a las que previamente subió Aurora hasta llegar a la habitación donde se encontraba la rueca. Este camino descendente sugiere una complementariedad entre ambos recorridos. Sin embargo, mientras que la torre es un espacio exterior proyectado hacia el cielo,

[51] Utilizamos el término en inglés porque corresponde al título original de una de las películas de Disney sobre Maléfica, *Maleficent: Mistress of Evil* (2019). Aunque su traducción aproximada sería *La maestra del mal*, el término *Mistress* lleva una connotación adicional en inglés, ya que también puede referirse a una amante que no es la esposa, lo que introduce un matiz de carácter sexual que no se refleja plenamente en la traducción al español.

la mazmorra es todo lo contrario: es una cárcel subterránea destinada a retener al condenado en un aislamiento total.



F162-F166

Si anteriormente mencionamos que el recorrido de Aurora simboliza un retorno al vientre materno, el camino forzoso que emprende Phillip no puede ser entendido de otra forma. Esta mazmorra representa la cara más siniestra del útero: el príncipe se encuentra unido por cadenas a las paredes de la mazmorra. Estas cadenas, al igual que un cordón umbilical, sujetan a Phillip, pero su función es completamente opuesta: mientras que el cordón umbilical provee un sustento al feto en el útero, las cadenas de hierro aseguran que Phillip no pueda escapar de la celda.




F167-F168

Como mencionamos anteriormente, en tiempos remotos, la reclusión de los reyes estaba motivada por los tabúes que los rodeaban, tanto a ellos como a sus sucesores, ya que se creía que el bienestar del monarca influía directamente en el destino de la comunidad. Este aislamiento, practicado en épocas antiguas, tenía como objetivo prevenir cualquier desgracia que pudiera afectar al sucesor, asegurando así la prosperidad y el bienestar de la tribu (Propp, 1946: 57).

La costumbre de encerrar a la princesa en una torre podría haber surgido de la segregación de las jóvenes durante sus períodos de menstruación[52]. Aunque la reclusión femenina apareció primero, esta tradición también se extendió a los hombres, incluidos los hijos del rey, quienes podían ser igualmente confinados en una mazmorra oscura (Propp, 1946: 49).

El lugar de confinamiento escogido para varones y mujeres, parece tener cierto carácter simbólico asociado a su sexo. En el caso de los hombres, el encierro ritual se realizaba comúnmente en cuevas o mazmorras situadas bajo tierra, un espacio oscuro, interior y conectado simbólicamente con lo femenino. Por el contrario, el encierro ritual de las mujeres, especialmente si eran princesas, se hacía en torres elevadas, asociadas por su forma y simbolismo a lo masculino.

Esta diferenciación de los espacios empleados de reclusión para el príncipe y la princesa también se refleja en el film. Mientras Phillip está encerrado en una

[52] «La imagen de la muchacha sometida a la reclusión en el cuento maravilloso ya ha sido comparada con la segregación de las muchachas durante la purificación mensual. [...] En efecto, Rapunzel es segregada cuando cumple los doce años, es decir al comienzo de la pubertad; y es segregada en el bosque, a donde justamente eran llevadas las muchachas» (Propp, 1946: 54-5).

mazmorra bajo tierra, Aurora permanece en una torre, vinculada a lo celeste. De este modo, parece producirse una inversión que lleva a la joven a acercarse a lo masculino, mientras el Príncipe es llevado a las profundidades de lo femenino.

En este contexto, la reclusión de Phillip —así como la practicada en el pasado— puede interpretarse como una representación de vuelta al útero materno, desde el cual debe nacer renovado. Si la figura materna de Phillip no aparece en el film, no es nunca mostrada o mencionada, debemos considerar que dicha omisión pueda estar ligada al hecho de que Maléfica ocupe esa posición. En las versiones del cuento con las que venimos trabajando, la antagonista es, de hecho, la madre o la mujer del héroe.

Así, cuando Maléfica llega a la mazmorra, lo hace sólo para martirizar a Phillip y reírse de su fracaso. A través de su sarcasmo, anticipa un posible desenlace de la historia.

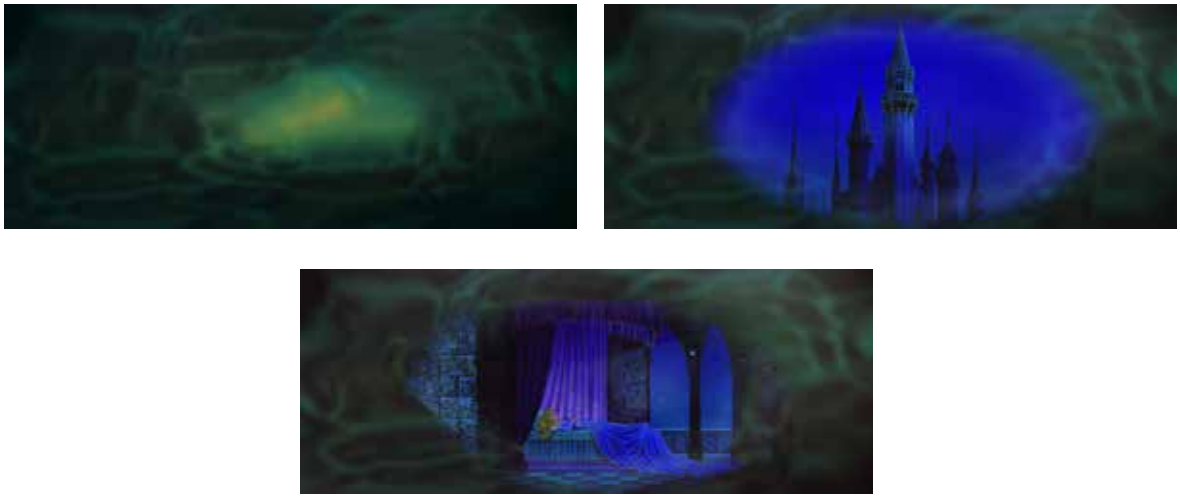
La esfera de su cetro vuelve a ser utilizada como elemento de adivinación. En ella, Maléfica muestra a Aurora en el interior del castillo de Stefan:

Maléfica:
Behold, King Stefan's castle.
And in yonder topmost tower,
dreaming of her true love,
the Princess Aurora[53].





[53] Traducción propia: Maléfica: Contemplad el castillo del rey Esteban. Y en aquella torre más alta, soñando con su verdadero amor, la princesa Aurora.



F169-F173

La imagen de Aurora durmiendo está enmarcada por niebla que recuerda a la forma del ojo de Maléfica, subrayando el carácter profético de la escena. A través de su visión, Maléfica revela a Phillip que la joven que había conocido en el bosque no es otra que la princesa Aurora, a quien estaba destinado.



F174-F179

Mediante un *travelling*, pasamos de un plano medio a un primer plano del rostro de Aurora (F174-F177), que figura a la princesa como un objeto deseable. El plano de Aurora se encadena con una imagen intermedia (F178) entre el rostro de Aurora y el de Maléfica, que recuerda a la esfera luminosa que guió a Aurora hacia la rueca; ésta da paso a su vez a un primer plano del rostro de Maléfica (F179). El montaje sugiere una equivalencia entre ambas figuras, pese a que, tanto para el príncipe como para el espectador, Maléfica y Aurora representan, aparentemente, polos opuestos.

El relato de *Maléfica* introduce una novedad significativa respecto a otras versiones del cuento: la atrapada no es solo Aurora, sino que su sueño está intrínsecamente ligado al tiempo que Phillip permanece condenado en la mazmorra, un periodo que, en esta versión, se extiende a cien años.

Este relato profético de Maléfica introduce una novedad con respecto a las versiones del cuento: el tiempo que Aurora dormirá aparece vinculado al tiempo de maduración del príncipe. Así, cambia el punto de vista: no es ella quien debe esperar cien años para despertar, sino él.

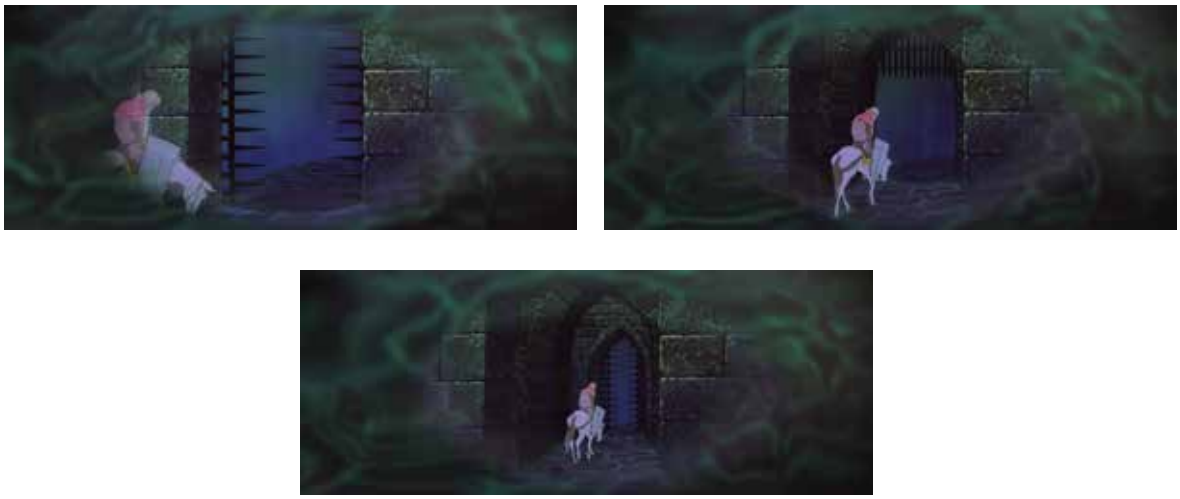
Maléfica:
The years roll by.
But 100 years to a steadfast heart are but a day[54].

A pesar de que estas palabras de Maléfica pretenden ser irónicas e indicar a Phillip que no piensa soltarle, finalmente así será: la condena de estar cien años retenido no durará ni un día, pues según Maléfica salga de la celda las hadas llegarán para rescatarle.

Maléfica continúa con su profecía y la imagen de su rostro (F179) se encadena con la figuración del futuro que prevé para Phillip (F180): después de cien años,

[54] Traducción propia: Maléfica: Los años pasan. Pero ¿qué son cien años para un corazón firme? No son más que un día.

convertido en un viejo totalmente decaído, aparece saliendo de la mazmorra, atravesando tres puertas que se abren a su paso.



F180-F182

Aunque la superposición del rostro de Maléfica con la puerta no se produce directamente, pues se intercala de nuevo una imagen intermedia —semejante a la F178—,



F183 - F185

se establece, igualmente, cierta relación entre Maléfica y estas tres puertas. Si superponemos la imagen de Maléfica a la de la puerta, encontramos que ambas parecen rimar visualmente hablando:



F186 (Montaje: F183+F185)

Sin embargo, describirlas como simples puertas resulta insuficiente, ya que estas estructuras trascienden su función habitual de impedir el paso o bloquear la mirada. En lugar de eso, se convierten en elementos amenazantes que sugieren un peligro inminente: si llegaran a cerrarse, sus extremos puntiagudos, similares a dientes afilados, podrían causar heridas mortales.

Si tomamos en serio el símil entre la mazmorra y el útero, es pertinente ver estas puertas como una representación de la vagina, donde el paso hacia el exterior se vuelve amenazante debido a los barrotes puntiagudos, que parecen dientes. Esta metáfora recuerda a la figura mítica de la *vagina dentada*, relacionada con la angustia de castración.

Maléfica cierra su visión burlándose de Phillip y su posición de héroe, frivolizando sobre la tarea que tendrá que completar:

Maléfica:
to wake his love
with love's first kiss
and prove that true love conquers all![55]

[55] Traducción propia: Maléfica: para despertar a su amor con el primer beso de amor ¡y demostrar que el amor verdadero lo puede todo!



F187-F192

Merryweather se revuelve ante la maldad de Maléfica (F193) y trata de dirigirse hacia ella; Flora consigue sujetarla a tiempo (F194) y evita que sean descubiertas. El cuervo las oye, por lo que mira allí donde se encontraban las hadas instantes antes (F195-F196).



F193-F196

Es importante precisar que, según ha sido mostrado, el cuervo permanece posado sobre una barra dorada que es en realidad el mango de un hacha ubicada sobre una peana de madera. Dado que el hacha está dentro de una celda, no puede ser sino un instrumento de ejecución, utilizado para condenar a muerte mediante decapitación o para realizar algún tipo de amputación. Al situarse encima del hacha, el cuervo actúa como un sustituto fálico, sugiriendo la inquietante posibilidad de que el arma se acerque al *pajarito* del príncipe. Además, parece que, si pudiera, el cuervo tomaría el arma para ajusticiar al Phillip.

La relación del cuervo con la castración se vincula con una de sus prácticas: devorar las partes blandas de los cadáveres, especialmente los ojos[56]. Freud relaciona la circuncisión ritual con la aparición de un animal-tótem que amenaza el miembro del niño, tal como lo haría un ave:

> *[...] el muchacho percibe como su tótem al animal que intenta picar su pequeño miembro. Cuando nuestros niños [judíos] se enteran del ritual de la circuncisión, lo equiparan con la castración* (Freud, 1913: 154).

Así, si conectamos el hacha con el pájaro, y éste con el rito de iniciación al que hemos vinculado previamente toda la secuencia, se hace evidente que esta escena parece aludir a esa parte del rito en la que el joven es circuncidado.



F197 (Detalle)

[56] La relación entre la ceguera y la castración es bien conocida en el psicoanálisis: «el motivo del Hombre de la Arena, que arranca los ojos a los niños» es un excelente ejemplo de cómo se relacionan ambos conceptos (Freud, 1919: 272).

Finalmente, Maléfica abandona la celda cerrando la puerta con llave. Phillip se revuelve, pero dado que está completamente retenido por las cadenas que lo unen a la pared de la celda, queda, por el momento, impotente.

Cuando Maléfica está ya fuera de la celda, confiesa su satisfacción con el encierro del príncipe:

Maléfica:
A most gratifying day.
For the first time in 16 years,
I shall sleep well[57].

Esta frase no nos pasa desapercibida, ¿por qué no ha dormido bien Maléfica estos dieciséis años?



F198-F203

Sin duda, su incomodidad responde a su celo: hasta que la maldición no se cumple y el príncipe es encerrado, Maléfica no puede descansar en paz.

[57] Traducción propia: Maléfica: Un día muy gratificante. Por primera vez en dieciséis años, dormiré bien.

Sin embargo, la antagonista no considera algo que las hadas ya anticiparon en una de las primeras escenas[58] de la película: que Phillip recibirá su ayuda y conseguirá así, dar a Aurora su beso de amor.

Referencias

Cuarto Geek. (2019, 10 de diciembre). *Curiosidades de la película La Bella Durmiente* [Fotografía]. Recuperado en octubre de 2024, de https://cuartogeek.com/curiosidades-de-la-pelicula-la-bella-durmiente/

Frazer, J. G. (1981 [1890]). *La rama dorada. Magia y religión*. Fondo de Cultura Económica.

Freud, S. (1992 [1900]). La interpretación de los sueños (1900 [1899]). En *Obras completas. La interpretación de los sueños (primera parte) (1900)* (Vol. IV). Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Freud, S. (1992 [1913]). Tótem y tabú. Algunas concordancias en la vida anímica de los salvajes y de los neuróticos (1913 [1912-1913]). En *Obras completas. Tótem y tabú, y otras obras (1913-1914)* (Vol. XIII). Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Freud, S. (1992 [1916]). 10ª conferencia. El simbolismo en el sueño. En *Obras completas. Conferencias de introducción al psicoanálisis (Partes I y II) (1915-1916)* (Vol. XV). Buenos Aires: Amorrortu Editores.

[58] En la escena en la que las hadas trataron de pensar una solución para ayudar a Aurora, Merryweather se quejó de los poderes de Maléfica, diciendo que ella «sabía todo». Sin embargo, Fauna replicó que no era así, pues Maléfica «no sabía nada sobre el amor, la bondad o la alegría de ayudar a los demás». Es precisamente eso lo que hace que Maléfica no considere que las hadas pueden llegar a auxiliar a Phillip.

Freud, S. (1992 [1933]). 29ª conferencia. Revisión de la doctrina de los sueños. En Obras completas. Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis y otras obras (1932-1936) (Vol. XXII). Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Freud, S. (1992 [1919]). Lo ominoso (1919). En *Obras completas. De la historia de una neurosis infantil (el «Hombre de los Lobos») y otras obras (1917-1919)* (Vol. XVII). Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Graves, R. (1991 [1955]). *Los Mitos griegos* (5.ª ed.). Ariel.

Hesíodo. (1978 [VIII a.C.]). *Teogonía.* Gredos.

Kerényi, K. (1997 [1951]). *Los dioses griegos*. Monte Ávila Editores Latinoamericana.

Kerényi, K. (2004 [1962]). *Eleusis. Imagen arquetípica de la madre y la hija*. Ediciones Siruela.

Maleficent Wiki. (s.f.). *King Henry*. Fandom. Recuperado en [2024], de https://maleficent.fandom.com/wiki/King_Henry

Propp, V. (2008 [1946]). *Las raíces históricas del cuento* (1.ª ed.). Fundamentos.

Sociedades Bíblicas Unidas. (1960). *La Santa Biblia: Reina-Valera 1960*. Recuperado de https://www.biblegateway.com/passage/?search=Genesis+2%3A7&version=RVR1960

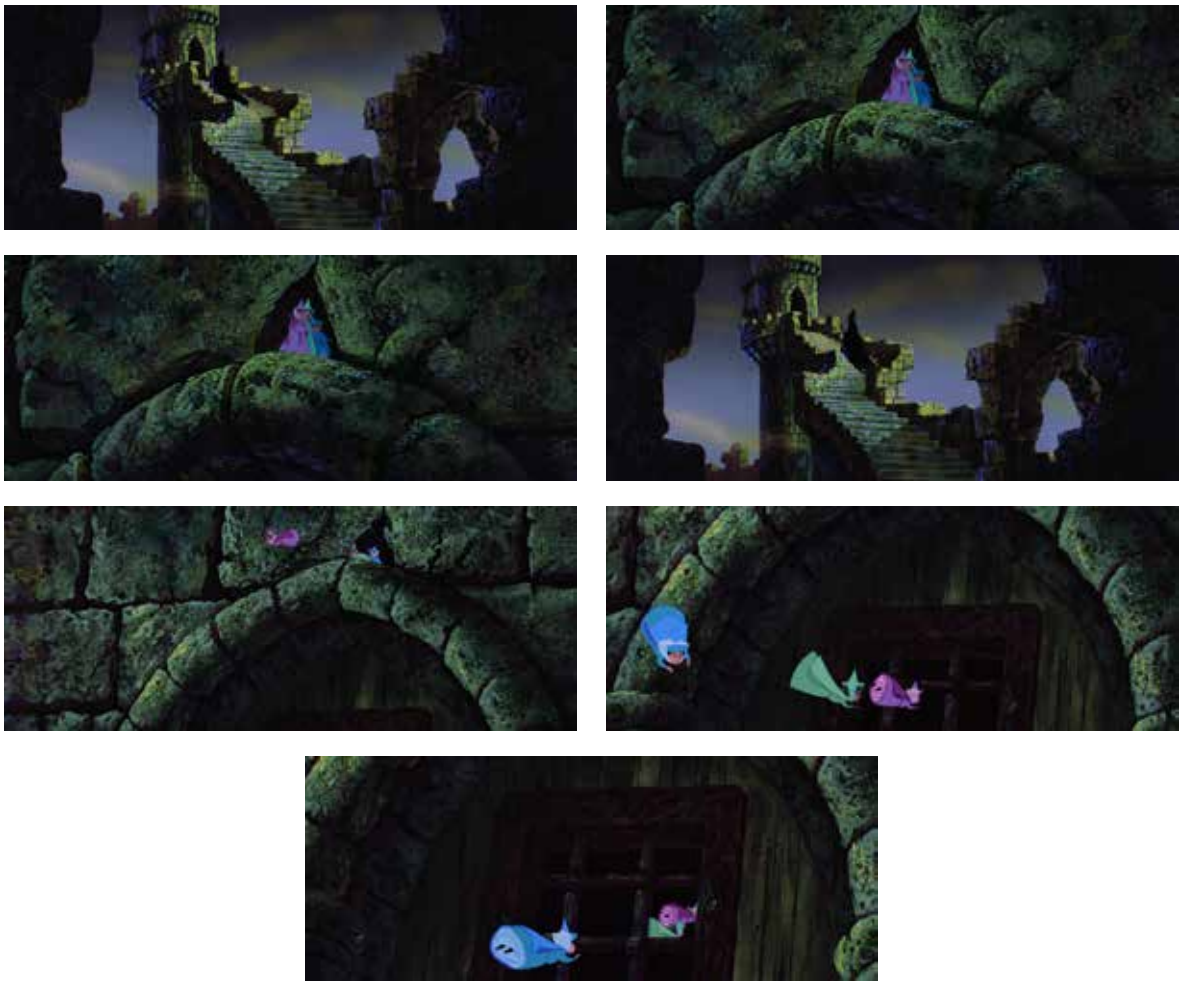
Warner, D. (2005). *Contemporary Guide to wedding etiquette*. The Career Press Inc.

8. EL DESPERTAR DE LA BELLA DURMIENTE

8.1. Rescate: la espada y el escudo

Las hadas permanecen ocultas en una grieta situada encima de la puerta de la mazmorra en la que Phillip ha sido encerrado; un plano subjetivo, justificado por su mirada, muestra a Maléfica subiendo las escaleras hacia una de las torres más altas del castillo, que, por su estructura, parece dedicada a la vigilancia.

El lento y solemne ascenso de Maléfica es seguido por la rápida intervención de las hadas, que entran en la celda de Phillip a través de una ventana que, de nuevo, se convierte en un orificio de entrada.



F1-F7

El plano general de la mazmorra muestra a Phillip con la cabeza gacha, con gesto de resignación. Las hadas aparecen por la parte derecha del plano, volviendo a adquirir su tamaño humano. Antes de que Phillip pueda reaccionar, Flora le susurra: «*Shhh… no time to explain*[1]», mientras utiliza su varita para romper los grilletes que sujetan sus muñecas. Como señalamos previamente, desde que Phillip dejó a su padre en el castillo de Stefan, no ha pronunciado una palabra. El «*Shhh*» de Flora parece justificar el prolongado silencio del príncipe, que continuará mudo el tiempo que resta de película.



F8-F12

Las hadas utilizan sus varitas como si fueran sopletes para fundir los grilletes y la cerradura que aprisionan a Phillip, lo que devuelve una imagen ígnea de las hadas, vinculándolas una vez más al fuego. Este método, aunque efectivo, implica un riesgo evidente. ¿Por qué no optar por hacer desaparecer las cadenas directamente? En seguida veremos que la elección de este procedimiento, que

[1] Traducción propia: Shhh… no hay tiempo para explicaciones.

parece tener cierto peligro, podría guardar relación con otra operación igualmente arriesgada asociada a los ritos de iniciación: la circuncisión.

Una vez liberado, Phillip se frota la muñeca derecha con su mano izquierda, como si quisiera asegurarse de que no ha sufrido ningún daño (F14). Luego, se dirige hacia la puerta (F14, F15), pero Flora lo detiene, advirtiéndole de los peligros que aún le esperan (F16):

Flora:
Wait, Prince Phillip.
The road to true love may be barred
by still many more dangers
which you alone will have to face[2].

En ese momento, Flora le entrega un escudo de la virtud (F17-F18):

Flora:
So arm thyself with this
enchanted Shield of Virtue[3].






[2] Traducción propia: Flora: Espera, príncipe Phillip, el camino hacia el amor verdadero puede estar aún lleno de muchos más peligros que tú solo tendrás que enfrentar.

[3] Traducción propia: Flora: Ármate con este escudo encantado de la Virtud.



F13-F17

Además, le otorga la espada[4] de la verdad (F18-F19):

Flora:
And this mighty Sword of Truth.
For these weapons of righteousness
will triumph over evil.
Now come, we must hurry[5].







F18-F20

Tanto el escudo como la espada trascienden su función como armas físicas y se presentan como dones simbólicos: la virtud y la verdad, valores que capacitarán a Phillip para vencer a Maléfica. Mientras Flora describe los peligros que aguardan al

[4] La entrega de la espada a Phillip tras la retirada de las cadenas puede interpretarse como un acto simbólico ligado a los ritos de iniciación. Según Frazer (1890: 777), en ciertas tribus, después de someterse a los rituales de circuncisión y subincisión, «el joven recibe de su padre un bastoncito sagrado (churinga)». De manera análoga, la espada entregada a Phillip podría aparecer como equivalente de ese bastón después de la circuncisión simbólica a la que se ha enfrentado.

[5] Traducción propia: Flora: Y con esta poderosa Espada de la Verdad. Estas armas de rectitud triunfarán sobre el mal. Ahora ven, debemos darnos prisa.

príncipe (F20), el hacha sigue presente en el cuadro, subrayando la amenaza latente que acompañará a su travesía heroica.

Phillip y las hadas abandonan la mazmorra y se encuentran con el cuervo, que alerta con sus graznidos al ejército de Maléfica. Los secuaces de Maléfica son retratados a partir de unos planos subjetivos de Phillip y las hadas (F26). Se trata de unos primerísimos primeros planos de los perseguidores bajando por la escalera (F28-F33), lo que intensifica la sensación de peligro que amenaza a Phillip.



(Detalle)

F21-F26

Las gargantas de algunos de los secuaces de Maléfica están encuadradas de tal manera que se muestran a punto de salir por la pantalla y engullir al espectador. Esta configuración hiere la mirada del espectador que, identificada con la de Phillip y las hadas, se expone al ataque de los habitantes del castillo.



F27-F33

Phillip y las hadas se dan la vuelta y escapan en dirección contraria (F35), escogiendo ahora el camino de la derecha; el príncipe se descuelga por una de las fachadas del castillo (F34), que lleva a la planta donde se encuentra Sansom, su caballo, que permanece encadenado a una gran piedra (F35).

En las escenas siguientes, el cuervo lidera tres ataques distintos contra el príncipe. El primero consiste en lanzar sobre él unas piedras de grandes dimensiones desde una de las murallas. Un plano contrapicado (F34, F36), identificado una vez más con la perspectiva de Phillip, muestra las rocas cayendo, seguido de un plano medio corto del príncipe (F37), que se muestra sorprendido por

el impacto inminente. Flora interviene con un hechizo que transforma las piedras en pompas de jabón (F39, F40).



F34-F40

Todos los ataques dirigidos al príncipe siguen un patrón común: son agresiones lanzadas desde lo alto de las murallas, diseñadas para interrumpir su avance, presentadas mediante planos contrapicados que identifican al espectador con Phillip.

El segundo ataque es ejecutado por unos arqueros (F41), cuyas flechas, tras un hechizo de Flora, se transforman en delicadas flores *forget-me-nots* (*nomeolvides*), que impactan suavemente contra el escudo de Phillip (F42, F43).



F41-F43

Sansón es liberado por Merryweather, y Phillip monta rápidamente sobre él, avanzando hacia la salida. El tercer intento de detenerlo consiste en arrojar aceite hirviendo desde lo alto de la muralla. Sin embargo, Flora interviene nuevamente, transformando el contenido de los calderos en un arco iris, lo que permite a Phillip continuar su marcha.



F44-F48

Phillip y las hadas continúan su huida a gran velocidad (F49), mientras el cuervo, incapaz de detenerlos, se dirige hacia donde está Maléfica. Enfurecida, Merryweather toma la iniciativa de enfrentarse al cuervo y lo persigue lanzando hechizos que éste consigue esquivar.



F49-F52

Finalmente, Merryweather engaña al cuervo ocultándose tras un muro (F54), esperando a que este aparezca por el otro lado. En el momento en que el cuervo se asoma, el hada lanza su hechizo, transformándolo en una estatua de piedra. Esta conversión del cuervo en piedra recuerda al poder de Medusa, figura de la mitología griega, que petrificaba a todo aquel que se atrevía a mirarla directamente.



F53-F56

8.2. La salida del castillo

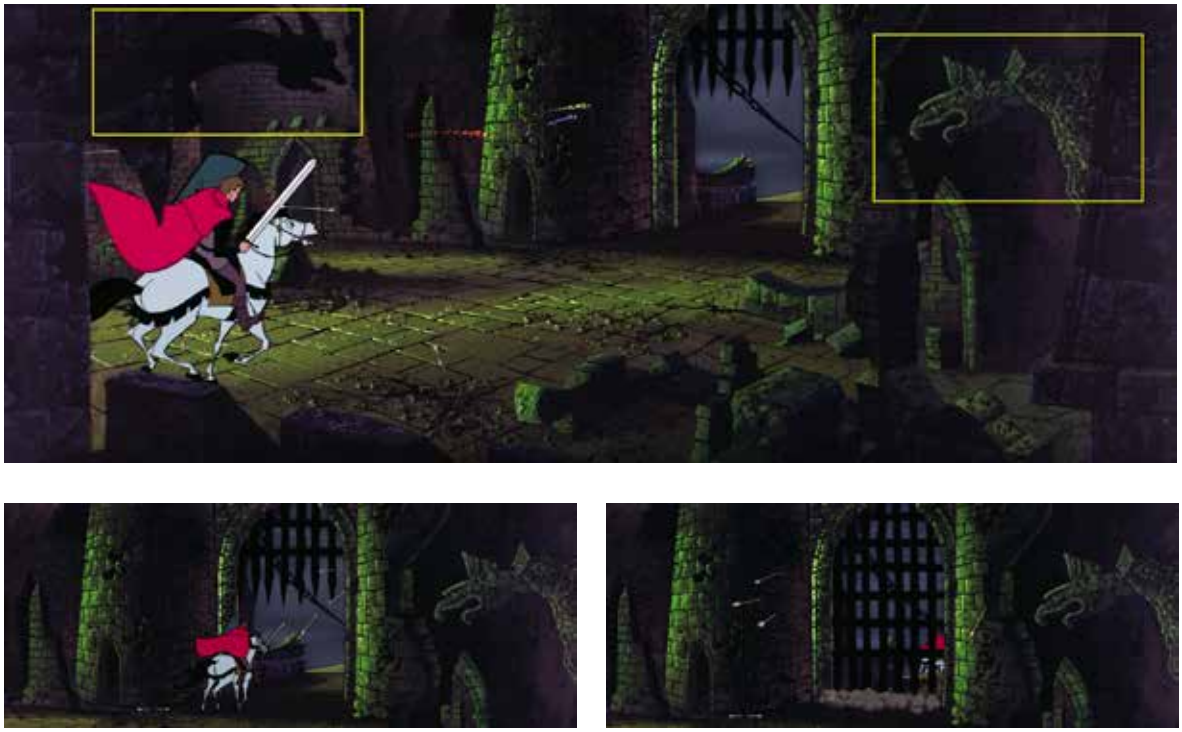
Contrariada por el ruido, Maléfica sale enfurecida de su torre, exigiendo silencio. Al descubrir que su fiel ave ha sido convertida en piedra —lo que podría interpretarse como una amenaza de castración sobre ella—, la antagonista se cubre la boca con la mano, impactada, pero sin un ápice de tristeza por su siervo. Maléfica comprende enseguida lo que implica el final de su cuervo: las hadas han logrado penetrar en su dominio, atacar a su ave y liberar a Phillip.



F57-F60

Cuando Maléfica desvía su mirada fuera de campo, un *zoom* focaliza la atención del espectador sobre su rostro; la antagonista se inclina hacia delante con un gesto perplejo ante la visión de la partida de Phillip. Un contraplano motivado por la mirada de Maléfica muestra al joven atravesando uno de los últimos umbrales del castillo (F61-F63); un plano muy similar a otro figurado por la visión de la misma Maléfica en el que mostraba la futura partida de Phillip después de cien años de encierro.

El encuadre del plano que muestra la salida de Phillip está definido por la puerta de salida y dos muros laterales, en los que se aprecian las cabezas de dos dragones esculpidos en la piedra (F61).



F61-F63

Estos elementos refuerzan la sensación de asedio que Maléfica ejerce sobre Phillip, que se hace presente en el plano a través de estas amenazantes gárgolas. A medida que un *zoom* reduce la escala del plano, la mirada de Maléfica es insinuada por la estatua del dragón que observa y acecha los movimientos de Phillip. La adopción del punto de vista de la antagonista hace que el espectador viva la huída de Phillip a través de los ojos de la propia Maléfica. Sin embargo, la focalización será devuelta muy pronto a Phillip.

Un plano muestra al Príncipe ya fuera del castillo. Las cadenas del puente, claramente visibles a la altura de su cabeza, intensifican la sensación de peligro, pues parecen amenazar con llevarlo hacia la oscura abertura por la que las hadas habían ingresado al castillo anteriormente.




F64-F65

La expresión de temor en el rostro de Phillip (F65) justifica el siguiente plano, en el cual el espectador comparte su visión. El angosto puente levadizo, en pésimas condiciones, aparece cerrándose a gran velocidad mientras Phillip trata de alcanzar el otro lado.



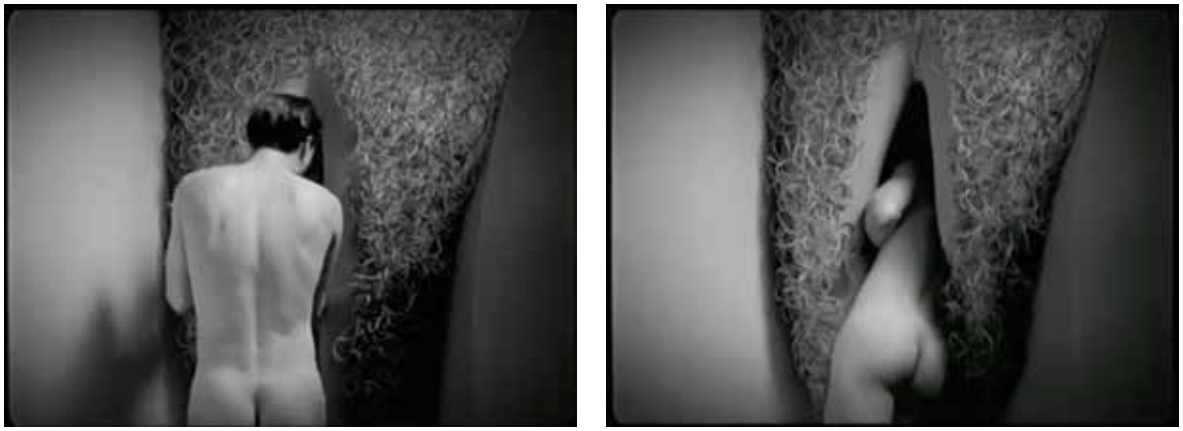

F66-F67

A los lados del puente pueden verse unas patas (F67) pertenecientes al murciélago que custodia la puerta de acceso al castillo de Maléfica (F88). Esta secuencia parece figurar una suerte de parto siniestro, en el que Phillip finalmente escapa de su encierro, tal y como si fuera parido por el mismo castillo. En el lugar del genital femenino, encontramos una suma de falo —el puente levadizo— y hendidura —la puerta-panza del murciélago—.

Las columnas del pórtico con forma de patas vienen a confirmar que esta puesta en escena configura precisamente una salida por esa hendidura que en el cuerpo de la hembra se encuentra generalmente entre sus patas —en el caso de los animales más complejos—: los genitales.

Así, el recorrido de Phillip traza entonces el camino inverso al que se muestra en *Hable con ella* (Almodóvar, 2002), una película española en la que

podemos encontrar también el motivo de la bella durmiente. En el cortometraje incluido dentro del film, se representa un encuentro sexual entre Amparo y Alfredo, una pareja en la que él ha reducido su tamaño de forma drástica a causa de una poción que le hace menguar. Ante la imposibilidad de realizar el acto sexual con su propio pene, pues Amparo resulta desproporcionadamente grande para él, Alfredo se introduce él mismo su vagina (F69), subrogando todo él al pene.



F68-F69. Fotogramas pertenecientes al film *Hable con ella* (Almodóvar, 2002).

De forma que el plano subjetivo de Phillip saliendo del castillo (F86) se presenta como el reverso del que muestra a Alfredo entrando en el cuerpo de su amante (F69).

Pero, ¿por dónde sale Phillip concretamente? En el plano que muestra su salida (F86), todo parece indicar que lo hace a través de la panza[6] del murciélago esculpido en la puerta principal del castillo. En la parte baja de esta puerta–panza se perfila una hendidura (F90) que recuerda a aquella por la que se introducía el amante menguante en *Hable con ella*.

En el plano subjetivo de las hadas en la escena en la que llegaron al castillo de Maléfica, se pudo ver esta puerta con suficiente claridad (F90). El plano arrancó con

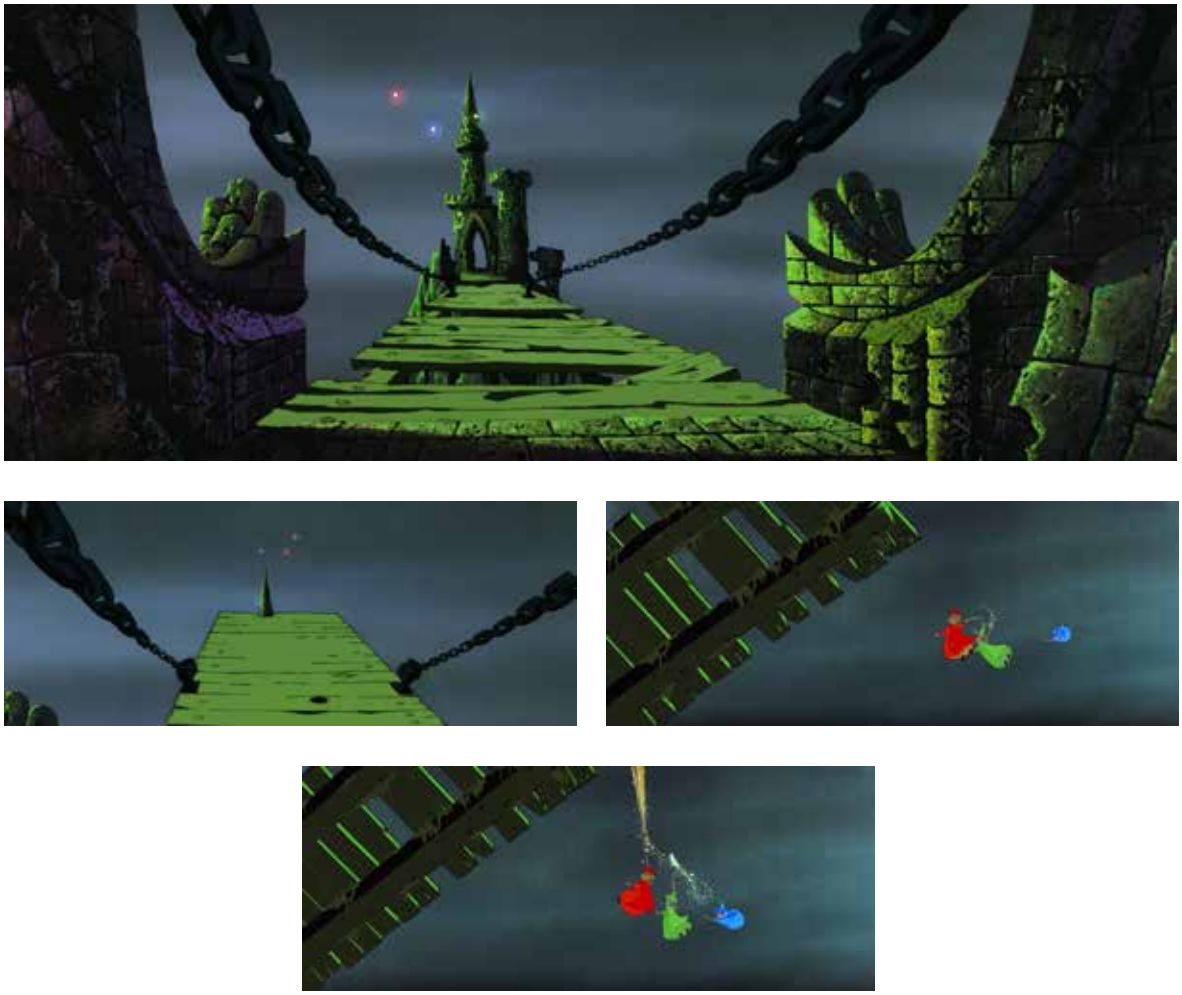
[6] Ello recuerda a lo que sucede en el cuento de Caperucita Roja, en el que después de que el lobo se coma a la abuelita y a la propia Caperucita, una figura masculina —un leñador o un cazador— abre el vientre del lobo para rescatarlas.

el guardián en el centro de la puerta, con su hacha situada precisamente en la parte superior de esa hendidura. Parece que el poder agresivo del acceso hubiera espantado a las hadas, quienes finalmente acceden al castillo por una hendidura situada en la boca de una gárgola. La composición visual escogida por los artistas, hace que el hacha se sitúe en el centro de la panza, sugiriendo que ésta hiere como lo haría un arma. Ésta es tan afilada como la reja que veda el acceso al interior del castillo, y que ha aparecido cerrándose amenazando la salida de Phillip del castillo.



F70 (Detalle)

Si volvemos a la escena en la que Phillip sale del castillo, vemos un plano subjetivo de Phillip que muestra, al fondo, un arco apuntado con una puntiaguda torre sobre él (F71). A medida que el puente levadizo se cierra (F90), la visión de esta posible salida desaparece (F92). Seguidamente, un plano contrapicado (F93) revela la posición de las hadas (F73, F74), situadas debajo del puente en movimiento.



F71-F74

Las tres hadas lanzan un nuevo hechizo para ayudar a Phillip a cruzar al otro lado. Un gran plano general contrapicado captura el momento en que Phillip y su corcel realizan el salto: el puente, ahora completamente elevado, se revela insuficientemente largo (F75), disminuyendo significativamente las posibilidades de que ambos logren alcanzar el otro lado.



F75

Tanto el acortamiento, como el notable cambio en la solidez del puente merecen nuestra atención (F76, F77). Si, como hemos adelantado ya, el puente simboliza el coito o el órgano sexual masculino, la representación de un puente demasiado corto «para alcanzar la otra orilla» puede referirse a los deseos de una mujer —y podríamos añadir, de un niño— de poseer un potente miembro viril (Freud, 1933: 23) que permita llevar a término el acto sexual.



F76-F77 (Detalles)

Si, como Freud (1933) propone, el puente es esa vía de «tránsito del más allá (del no-haber-nacido-todavía, el seno materno) al más acá (la vida)» (23), la vuelta al seno materno a través del puente es un equivalente de «transporte hacia la muerte» (23). De manera que podemos ver en esa salida loca del príncipe el rechazo a permanecer más tiempo en ese estado previo al nacimiento que representa el castillo de Maléfica.

Klein (1923) aborda este tema de manera similar, identificando en los sueños y fantasías de sus pacientes la presencia de símbolos que remiten tanto al nacimiento como a la castración:

> *He descubierto muchas veces en el análisis la angustia del nacimiento como angustia de castración que revivía material temprano y he encontrado que resolviendo la angustia de castración se disipaba la angustia del nacimiento. Por ejemplo, encontré en un niño el temor a que estando sobre hielo éste pudiera ceder debajo de él, o a caer a través de un agujero en un puente —expresiones evidentemente de angustia del nacimiento—. Repetidamente he encontrado que estos temores estaban movilizados por deseos menos evidentes —activados como resultado del significado simbólico-sexual de patinar, de los puentes, etc.—, de forzar el regreso a la madre por medio del coito, y esos deseos originaron el miedo a la castración* (93).

De manera que parece que la angustia de castración aparece vinculada al deseo de retorno al seno materno, que surge a partir de fantasías incestuosas hacia una figura prohibida.

Este mismo paciente de Melanie Klein (1923), tenía, además, fobia a los árboles:

> *Encontramos que una de las razones por las que no le gustaban las calles que lo conducían a la escuela era que tenían árboles. [...] Su antipatía por los árboles, que por algún tiempo tomó la forma de temor a los bosques, demostró estar determinada en parte por fantasías sobre un árbol derribado, que podía caer sobre él. El árbol representaba para él el enorme pene del padre, que deseaba cortar y que por eso temía. Que temía el camino a la escuela lo vimos en varias fantasías. Una vez me habló acerca de un puente (que existía únicamente en su imaginación) que estaba en el camino a la escuela. Si el puente hubiera tenido un agujero, él podría haber caído por ahí»* (105).

Si mencionamos el asunto del árbol es porque uno de los puentes que aparecen en la película es justamente un árbol caído[7], que permitió a Aurora alcanzar la vista del castillo de Stefan (F78).



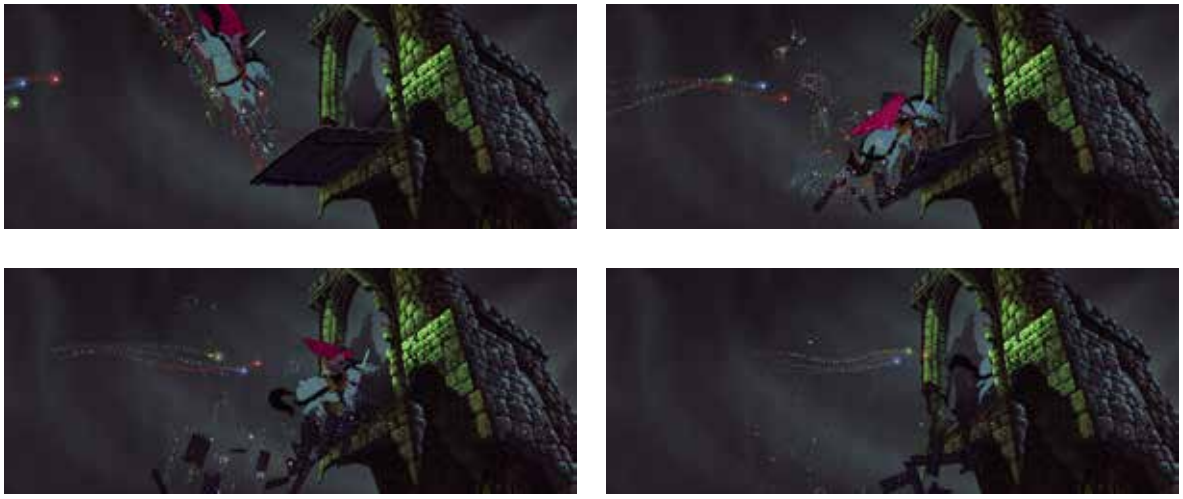
F78

Ahora comprendemos el sentido del puente: Aurora sale del territorio materno, aquel donde comparte juegos con los animalitos del bosque, para llegar a la vista del castillo paterno. Podemos decir que este tronco convertido en puente

[7] Estos fueron con toda probabilidad los primeros puentes conocidos por el ser humano, troncos caídos que permitían atravesar un arroyo o río.

posibilita el tránsito entre ambos territorios: el materno —que podemos ubicar a la izquierda— y el paterno—a la derecha—.

A pesar de la peligrosidad de este rudimentario puente —desprovisto de elementos como barandillas que impidan caer por los laterales—, Aurora no dio señal alguna de inestabilidad o temor. Sin embargo, el puente levadizo del castillo de Maléfica sí parece provocar cierta angustia a Phillip: digamos que, ante la castración, él tiene mucho más que perder. En la escena en la que el príncipe salta para alcanzar el otro lado, el movimiento de elevación del puente aparece como la representación de una erección que amenaza con arrojar al vacío a Phillip. Si el puente es una prolongación de la panza del murciélago, entonces debe corresponderse con una parte levadiza del cuerpo de Maléfica: ¿acaso no es una figuración de la erección de su falo imaginario?



F79-F82

El temor de caer al vacío está ahí; sin embargo, Phillip debe confiar en que ese puente de luz —un arcoiris— proyectado por las hadas le permitirá llegar al otro lado. Este mismo temor es señalado en las anotaciones que hace Freud (1917b) sobre el simbolismo del puente:

> *Es innegable [...] que si el puente se rompiera en el momento en que pasamos sobre él nos precipitaríamos al río, pero es un suceso tan raro que no lo computamos como peligro* (363).

El temor de cruzar el puente radica en la posibilidad de caer al río, relacionado a su vez con un territorio materno: acuático. Sin embargo, el foso del maléfico castillo no contiene agua alguna, por lo que la caída de Phillip sería una caída al abismo: a un territorio materno totalmente estéril, incapaz de preservar la vida.

8.3. El seto de espinos

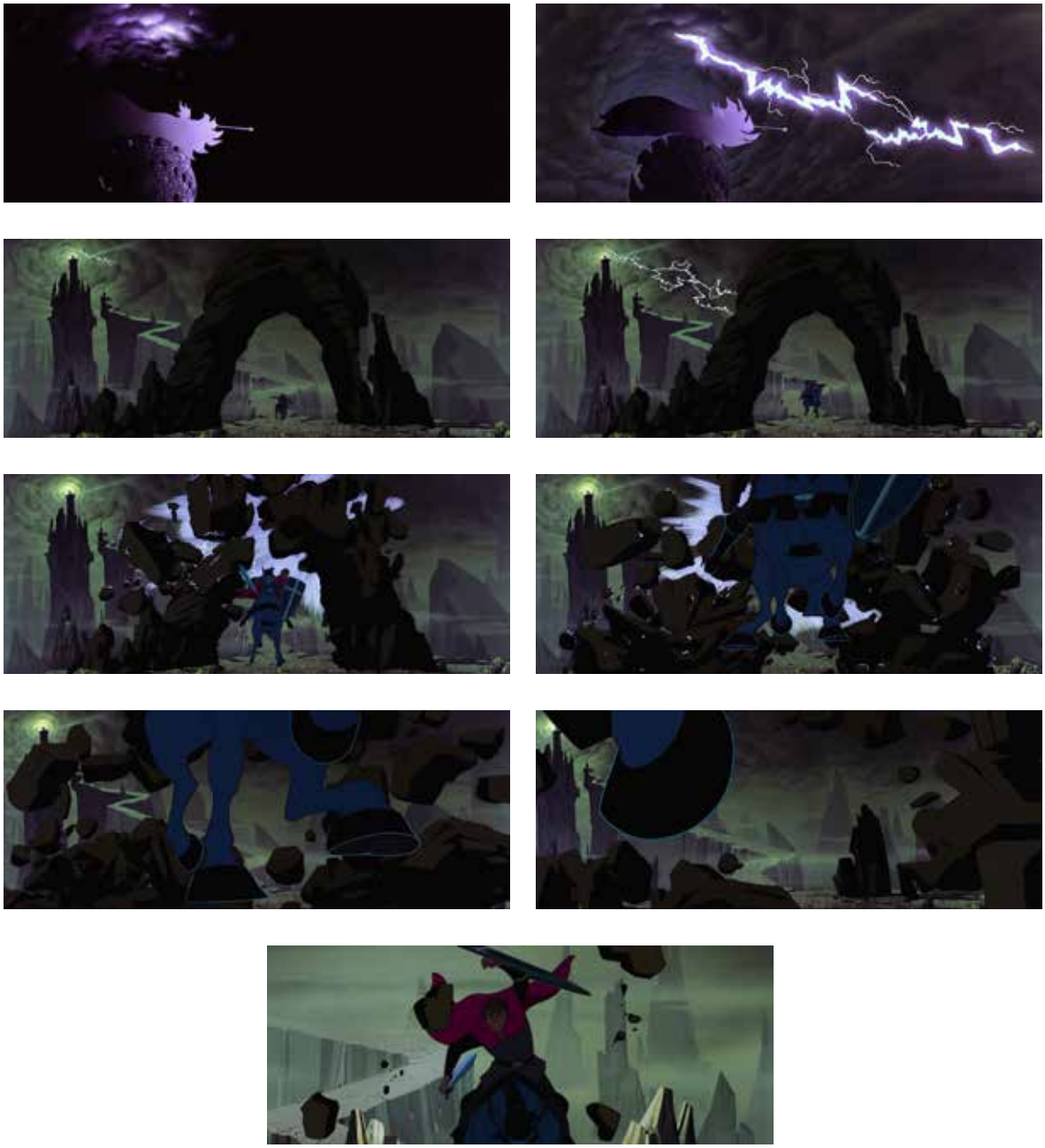
Aquí comienza una de las secuencias más terroríficas de todo el film. Aunque dirigida a un público infantil, la película no escatima recursos para construir una atmósfera intensamente ominosa.

Maléfica alcanza la cima más alta de su castillo, donde aparentemente se encuentran sus aposentos. Detrás de la torre, un remolino de nubes gira en torno a una luz blanca. Una vez más, la luna se hace presente sin aparecer directamente, sugiriendo una sustitución entre el astro y la figura de la lunática Maléfica.

La antagonista dirige un primer rayo en dirección donde está Phillip (F85, F86), tratando de derribar un arco de piedra por el que está a punto de pasar (F87, F88). Este gigantesco umbral se rompe sobre el joven (F89), que consigue evitar los cascotes gracias al escudo (F93).







F83-F93

Maléfica lanza un segundo ataque (F94, F95) en un intento de bloquear el camino y detener a Phillip (F96). Esta vez, el suelo bajo sus pies se desmorona, provocando que él y su caballo caigan por un empinado terraplén (F97). A pesar de este obstáculo, Phillip no se detiene; su determinación parece inquebrantable, impulsándolo a continuar avanzando.



F94-F103

Phillip sale por fin del territorio de las Montañas Prohibidas, que aparecen ahora más cerca del castillo que nunca (F104).



F104

En el centro del plano, detrás de Maléfica, encontramos de nuevo una intensa luz de color blanco, que subraya una vez más su relación con la luna[8]. Maléfica lanza un nuevo hechizo destinado a bloquear el avance de Phillip hacia el castillo: para que el bosque de espinos sea su tumba.

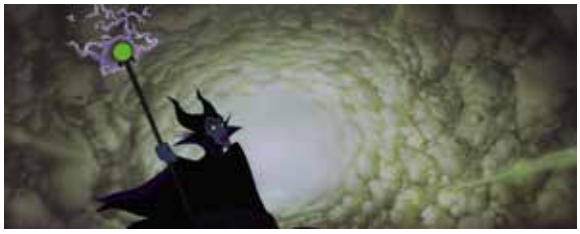
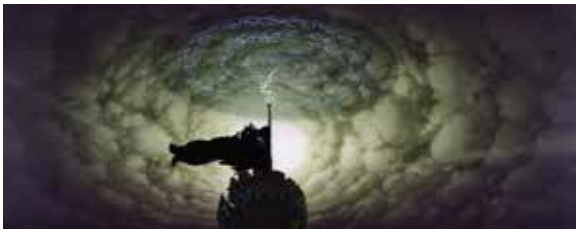
Maléfica:
A forest of thorns shall be his tomb[9].





[8] Hécate, diosa griega asociada a la triple naturaleza, guarda una conexión simbólica con Maléfica debido a su vínculo con la luna. Este carácter lunar se refleja en su aspecto triple, relacionado con las fases de la luna: creciente, llena y menguante. Considerada tanto maga como hechicera, Hécate desempeña un papel crucial en el mito del rapto de Perséfone, interviniendo al escuchar los gritos de la joven durante su secuestro por Hades y asistiendo a Deméter en su búsqueda. En este contexto, actúa como mediadora entre el mundo de los vivos y el de los muertos. Además, según Kerenyi (1951: 44), Hécate es descrita como "señora del Inframundo". En su faceta lunar, Hécate está profundamente ligada a los ciclos de vida, muerte y renovación, reflejados en las fases de la luna. Esta conexión la une también a los ciclos femeninos y al nacimiento, ya que, según Kerenyi (43), "ayudaba a las mujeres en el parto (o las oprimía a veces cruelmente)".

[9] Traducción propia: Maléfica: Un bosque de espinas será su tumba.

F105-F108

Del cetro del Maléfica, surge una nueva espiral luminosa de color morado, que rodea el castillo de Stefan, sumiéndolo en la oscuridad.

Maléfica:
Borne through the skies on a fog of doom!
Now go with a curse and serve me well[10].






F109-F112

A su vez, de la nube surgen unos rayos que alcanzan distintos lugares de su territorio que, sin embargo, no parecen contribuir a la iluminación de la escena, sino que la oscurecen aún más (F113-F115).

Maléfica:
Around Stefan's castle, cast my spell![11]

[10] Traducción propia: Maléfica: ¡Llevado por los cielos en una niebla de condena! Ahora ve con esta maldición y sírveme bien.

[11] Traducción propia: Maléfica ¡Alrededor del castillo de Stefan, lanza mi hechizo!



F113-F115

Por corte de plano (F116) se muestra en detalle cómo uno de estos rayos impacta en el puente que permite el paso al castillo de Stefan, dejando en el suelo una hendidura con forma de cruz en aspa. Esta marca parece señalar que Maléfica instaura cierta prohibición de cruzar dicho puente. De la cruz emerge una planta leñosa de color negro, carente de hojas y con aspecto quemado, lo que la hace parecer completamente estéril, a pesar de su crecimiento extraordinariamente rápido.



F116

De nuevo, al igual que sucedió en la escena en la que Aurora cruzó un tronco de árbol transformado en puente (F78), se establece una conexión simbólica entre el

puente y una planta. Sin embargo, en vez de aparecer vinculado a un árbol, aquella «planta de tallo leñoso y elevado, que se ramifica a cierta altura del suelo» (Diccionario de la lengua española), lo está a un *bosque de espinas*. La expresión utilizada para referirse al conjunto de plantas que rodean el castillo es *forest of thorns* (bosque de espinas[12,13]).

En las versiones del cuento en las que aparece el bosque de espinas se menciona de la siguiente manera:

> *Estas prohibiciones no eran necesarias, pues en un cuarto de hora creció alrededor del parque tal cantidad de árboles grandes y pequeños, de zarzas y espinas entrelazadas unas con otras, que ni hombre ni bestia habría podido pasar* (Perrault).
>
> *Pero he aquí que alrededor del mismo empezó a crecer un seto de espinas, que cada vez fue más y más alto. Pronto cubrió todo el castillo hasta el punto de que sólo se veía la banderola de la torre más alta* (Grimm).

Por tanto, en lugar de *bosque*, se utiliza la palabra *seto*, que se define como un «cercado hecho de matas o arbustos, o de palos o varas entretejidos» (Diccionario de la lengua española), lo que aclara que el *bosque de espinas* actúa como un seto vivo[14]. En la versión de los hermanos Grimm, se utiliza el término alemán *Hecke*[15], que no sólo alude a una *cobertura* o cercado, sino también a un *seto vivo*. En esta versión, la protección en forma de espinas da nombre al cuento: *Dornröschen*[16], que habitualmente se ha traducido como *Rosita de Espinas* o *Pequeña Rosa de Espinas*. El término *Dornröschen* está integrado por dos palabras: *Dorn-* (espina) y *-röschen* (rosita), destacando que esta protección espinosa está intrínsecamente vinculada a

[12] En otras lenguas muy extendidas se utilizó la misma fórmula, bosque de espinas: *foresta di spine* (italiano), *Wald von Dornen* (alemán) o bosque de espinas (español).

[13] En la versión francesa de *Sleeping Beauty* se utilizó la fórmula «*forêt de ronces*» (bosque de zarzas).

[14] Una fila de arbustos, plantas o árboles pequeños plantados de manera densa para formar una barrera natural.

[15] Hay otras dos acepciones que nos interesan también del término. Hecke se emplea para referirse a un nidal, aquel lugar donde la gallina pone sus huevos o el tiempo dedicado a empollar (un huevo). Pero también se refiere a un escondite o refugio, «aquel lugar donde alguien acude con frecuencia y que le sirve de acogida, o en donde se reserva o esconde algo».

[16] *Dornenhecke* (seto de espinas). En inglés se utiliza *hedge of thorns*. Tanto *hecke* como *hedge* son términos que se refieren al seto. La palabra también se emplea con otros sentidos como cobertura, cubierta, protección, defensa, seto vivo o pantalla (*screen, courtain*).

la propia princesa. Así, en la versión alemana, las espinas son parte del mismo rosal que es la joven.

Sin embargo, la palabra *seto* puede tener, aún, otra acepción: una relacionada con el vello púbico. En el uso coloquial de varios idiomas, como el español, el inglés (*bush*[17]) o el alemán (*busch*), el término se emplea para referirse informalmente al vello que cubre el área exterior a los genitales —especialmente en el caso de la mujer—. En vista de la relación existente entre el puente y la sexualidad, se establece una interesante asociación entre el seto y los genitales que debe ser tomada al pie de la letra. Si el seto de espinas surge a raíz de la llegada de la adolescencia y sirve para proteger la virtud de la joven —o como cobertura de la falta constitucional en la mujer—, es porque este seto alude al vello púbico, cuya aparición está ligada a la llegada de la madurez sexual. En todas las versiones que incluyen el seto de espinas, este elemento se presenta como una amenaza para quienes intentan penetrar en el castillo.

En cualquier caso, es pertinente señalar que el término *bosque* resulta más adecuado que *seto* para describir la vegetación que Maléfica invoca alrededor del castillo. Mientras el *seto vivo* es una barrera cuidadosamente plantada y que requiere ser podada regularmente para mantener su función de protección y delimitación, el bosque, por el contrario, es un conjunto de plantas —árboles y matas[18]— que, generalmente, surge de manera natural, sin intervención ni control

[17] La definición de *bush* en el diccionario de Cambridge incluye su uso referido al pelo y, en concreto, también incluye el del vello púbico: «*Bush noun (Hair): a large amount of hair: The baby was born with a surprising bush of black hair. Very informal. Someone's pubic hair, specially a woman's*».

[18] La primera acepción que recoge la Real Academia Española (2024) en su diccionario es «sitio poblado de árboles y matas». Desde una perspectiva simbólica, el árbol puede ser ligado a lo masculino, mientras que la mata lo está a lo femenino (el mismo género de los sustantivos en español así lo remarca). Esta distinción cobra relevancia cuando consideramos que en algunos idiomas, como en el caso de bush en inglés, el término se utiliza coloquialmente para referirse al vello que recubre los genitales femeninos. La diferente morfología de los genitales masculinos y femeninos puede ser vinculada al árbol y la mata: el tronco del árbol equivaldría al pene y la copa al pubis masculino. En cambio, la mata, con su tallo corto, ramificado y leñoso, cubierto de hojas, es un acertado símbolo del genital externo de la mujer, donde las hojas pueden entenderse como una cobertura que disimula y protege las pequeñas ramas, en una alusión al vello púbico femenino.

humano. En este sentido, el bosque simboliza lo real natural que, a diferencia del jardín y sus variantes, no está planificado ni puede ser domesticado. Representa una fuerza caótica, sin domesticar, que escapa a cualquier intento de orden o control, y que representa la imprevisibilidad y el desorden propio de la naturaleza, de lo real. De todas maneras, este bosque cumple la misma función que un seto: obstaculiza el avance del Príncipe con la misma eficacia que lo haría un seto vivo.

Si observamos detenidamente la forma en la que aparece el seto de espinas por primera vez, podemos darnos cuenta hasta qué punto su crecimiento se relaciona con el del vello. El rayo perfora el suelo y, a partir de esta hendidura (F117), emerge un primer tronco (F118).





(Detalle)

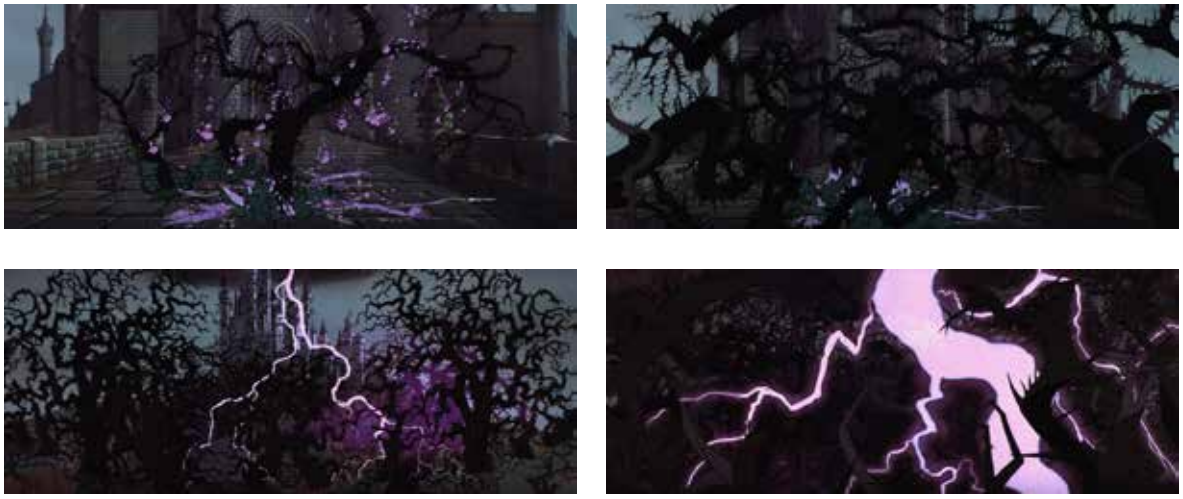


(Detalle)



F117-F120

Las ramas crecen de manera desordenada, sin patrón aparente. En cualquier caso, parece que estas ramas hubieran estado allí, latentes bajo el suelo, esperando una señal para brotar. En varios planos sucesivos, la cámara se aleja de la puerta de entrada, retratando el rápido crecimiento del seto alrededor del castillo.



F121-F124

La semejanza con el vello se vuelve más evidente cuando, en uno de los planos, el seto parece alcanzar el punto donde se situaría la cámara (F125), si no estuviéramos ante una película de animación.



F125

Estos pinchos negros parecen pelos observados a muy corta distancia. El efecto del plano se asemeja a una escena de *Blue Velvet*[19] (Lynch, 1986) en la que la cámara se interna en el interior del césped junto al desfalleciente padre de su protagonista, Jeffrey Beumont.

[19] González Requena hace notar la asociación entre el terciopelo y el vello púbico: «y donde el terciopelo (*velvet*) no tiene otro sentido que el del vello púbico (González Requena, 2020c).




F126-F127

De manera que, como sucede en *Blue Velvet*, la cámara se abisma en ese caos de lo real representado por el bosque de espinas. Ante la emergencia de la sexualidad femenina, lo real se impone en la imagen. El plano que muestra el crecimiento del seto parece vincularse con la posición de Phillip: podría tratarse de una mirada subjetiva del protagonista. Desde el punto de vista del varón, esta sexualidad femenina adquiere un carácter ominoso, como se evidencia en la expresión de pavor en el rostro de Phillip (F131).








F128-F133

El seto de espinas, además de custodiar a la princesa que permanece en el interior del castillo, se presenta como un aniquilador de hombres. En la versión de Perrault se afirma «que ni hombre ni bestia habría podido pasar», mientras que en la de los hermanos Grimm se dice que «los espinos, como si tuvieran manos, aprisionaban a quienes querían cruzar el seto. Los jóvenes quedaban apresados en ellos, no podían volver a soltarse y morían de una muerte terrible».

El punto de vista subjetivo de Phillip se hace tan evidente que el plano rebota (F132, F133) a causa del trote de su caballo —aunque quizá también podríamos decir que tiembla por el miedo al desproporcionado crecimiento del seto—. El siguiente plano muestra a Phillip tratando de frenar ante el inminente choque con ese muro vegetal que le amenaza.



(Detalle)



(Detalle)



(Detalle)







(Detalle)



(Detalle)





F134-F142

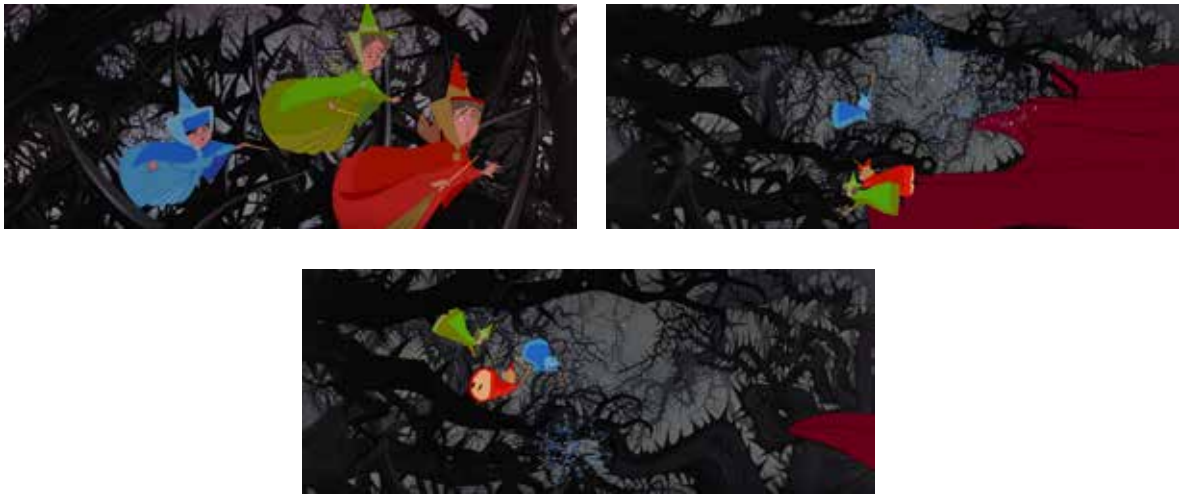
A pesar de todo, Phillip y su caballo continúan el avance haciendo frente a las ramas que se interponen en su camino, utilizando su espada para *podar* ese *jardín indomable* que es el seto de espinas.











F143-F149

Casi convertidas en garras, como en la versión de los Grimm, las ramas retienen a Phillip en su avance; sin embargo, las hadas permanecen atentas para ayudarle en su camino.



F150-F155

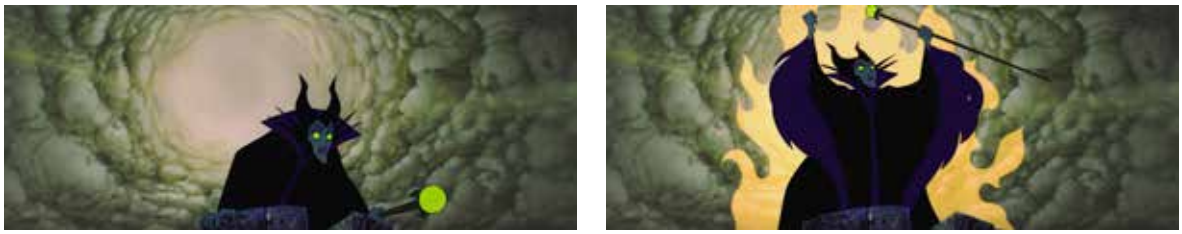
Un plano subjetivo del príncipe muestra el castillo (F157): ya no hay ninguna rama que impida que Phillip llegue hasta él; así, el príncipe consigue salir cabalgando del seto de espinas para dirigirse hacia la puerta de entrada.

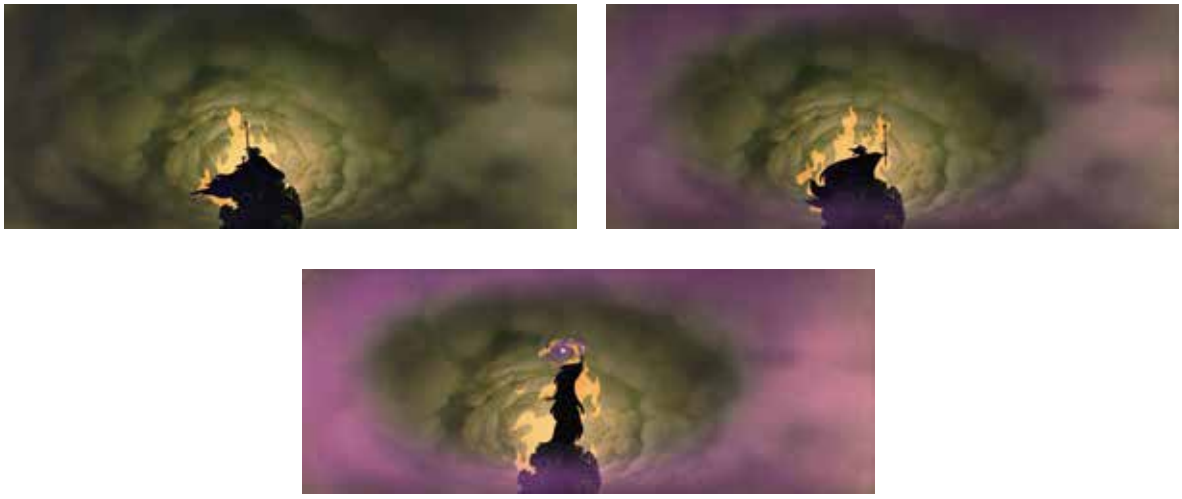


F156-F159

8.4. La mujer y el dragón

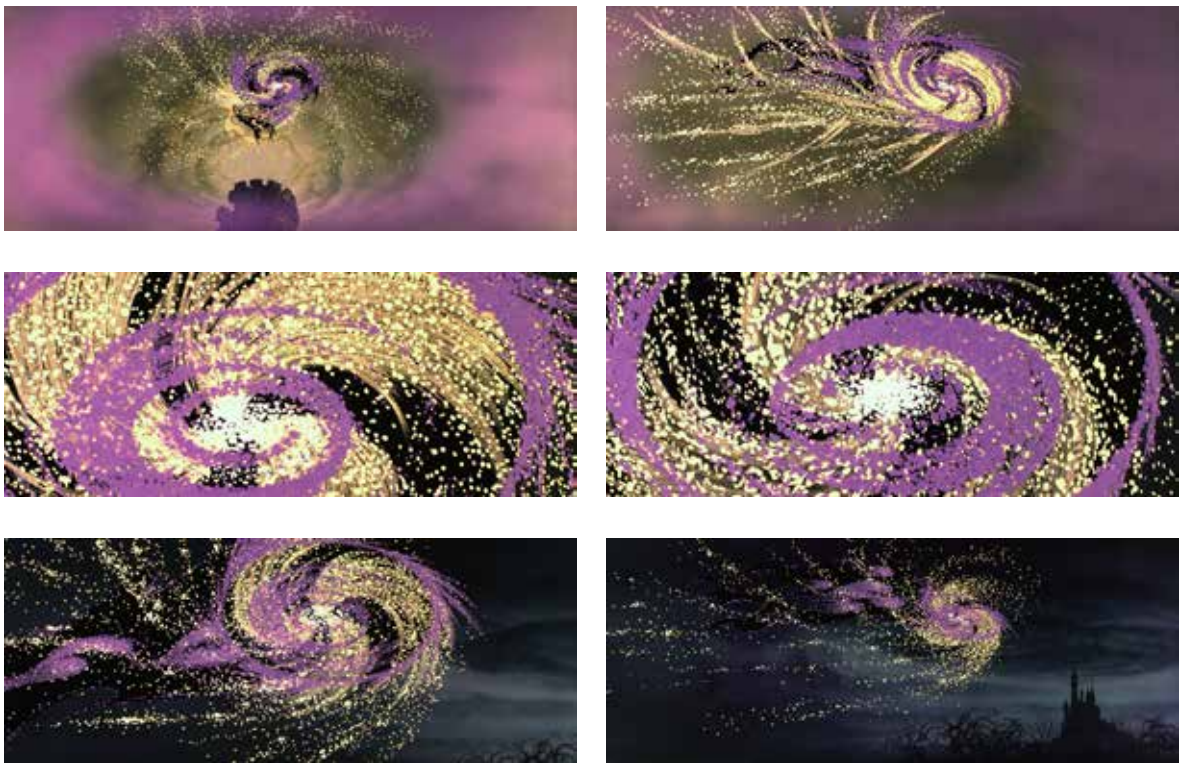
Desde su torre, Maléfica observa cómo el príncipe logra atravesar la barrera de espinas. En esta escena, su postura altiva ha desaparecido por completo, reemplazada por una actitud de abatimiento. Maléfica, agachada y apoyada en la torre, parece necesitar observar más de cerca el avance de Phillip. Este cambio en su posición contrasta notablemente con otras escenas donde se mostraba exageradamente erguida y triunfante.





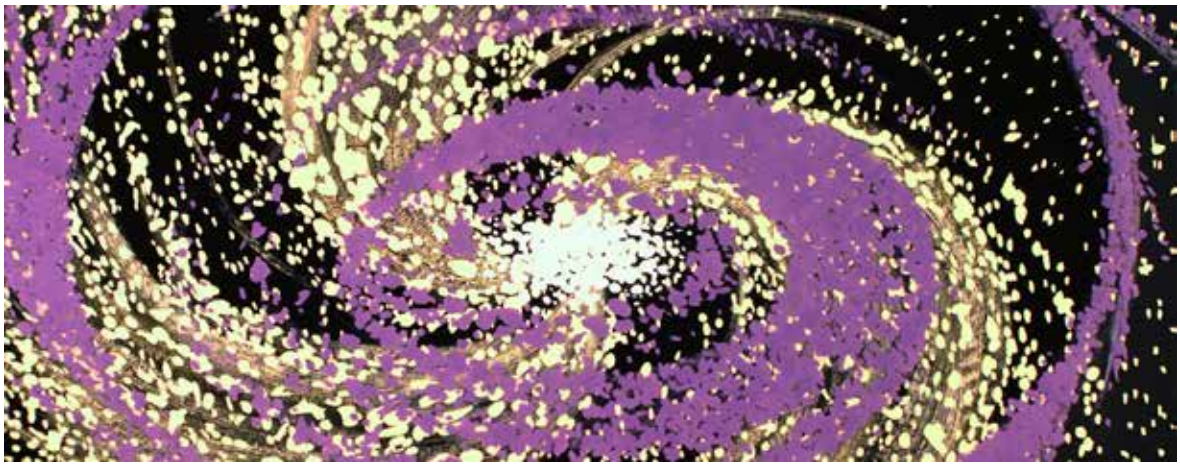
F160-F164

El cuerpo de Maléfica comienza a arder y su figura se convierte en una espiral de fuego —un artificio pirotécnico— que gira sobre sí misma hasta llegar a la puerta del castillo de Stefan. La espiral, que ya asociamos previamente a los dones mágicos, reaparece en este caso con una connotación peligrosa y destructiva.



F165-F170

La textura pictórica de esta espiral se distingue de otros elementos animados de la película: la materialidad de la pintura se vuelve particularmente evidente en las pinceladas que componen la figura. Las manchas y trazos abruptos refuerzan la violencia de la transformación, y remite por varios motivos a una de las pinturas más reconocibles de la historia del arte europeo: *La noche estrellada* de Van Gogh (1889).



F171

Al comparar un fotograma de la espiral con la pintura de Van Gogh (F172-F173), se observa una sorprendente similitud. El castillo oscuro y ominoso evoca los cipreses de la obra de Van Gogh, mientras que la espiral maléfica se asemeja a la nebulosa ondulante del cielo estrellado. Pero la conexión va también más allá de lo plástico, puesto que también se relaciona temáticamente con la obra de Van Gogh.





F172-F173

Al analizar *La noche estrellada*, Meyer Schapiro establece un interesante vínculo entre la gigantesca nebulosa y uno de los capítulos del *Apocalipsis*:

> *Sin embargo, en la gigantesca nebulosa en espiral y en el extraño creciente luminoso —un complejo anómalo de luna, sol y sombra de la Tierra, atrapados en un eclipse— hay una posible reminiscencia inconsciente del tema apocalíptico de la mujer en dolores de parto, ceñida por el sol y la luna y coronada con las estrellas, cuyo hijo recién nacido es amenazado por el dragón*[20] (Schapiro, 1978: 95).

[20] La cita original es: «*There is, however, in the gigantic coiling nebula and in the strangely luminous crescent —an anomalous complex of moon and sun and earth shadow, locked in an eclipse— a*

El pasaje al que alude Schapiro pertenece al capítulo doce del *Apocalipsis*:

> *Apareció en el cielo una gran señal: una mujer vestida del sol, con la luna debajo de sus pies, y sobre su cabeza una corona de doce estrellas. 2 Y estando encinta, clamaba con dolores de parto, en la angustia del alumbramiento. 3 También apareció otra señal en el cielo: he aquí un gran dragón escarlata, que tenía siete cabezas y diez cuernos, y en sus cabezas siete diademas; 4 y su cola arrastraba la tercera parte de las estrellas del cielo, y las arrojó sobre la tierra. Y el dragón se paró frente a la mujer que estaba para dar a luz, a fin de devorar a su hijo tan pronto como naciese. 5 Y ella dio a luz un hijo varón, que regirá con vara de hierro a todas las naciones; y su hijo fue arrebatado para Dios y para su trono* (Apocalipsis 12:1-6, Biblia Reina Valera, 1960) (Biblia.es, s.f.).

La imagen de la mujer parturienta enfrentada al dragón incluye una doble representación de lo materno. Por un lado, encontramos la figura protectora y pura de la mujer que pare —identificada con la Virgen María[21]—, y por otra, la del dragón que encarna a la madre omnipotente y destructiva, una figura saturnina[22], quien busca reincorporar a su descendencia a través de la devoración.

La aparición simultánea de ambas —«Apareció en el cielo una gran señal: una mujer vestida del sol» y «También apareció otra señal en el cielo: he aquí un gran dragón escarlata»—, sugiere cierta relación entre ambas. Parece como si el parto de la mujer convocara a la siniestra partera:

> *Y aquí, el dragón actúa personalmente como una partera esperando para destruir al niño en el mismo momento en que nazca. Otro buen ejemplo de esta misma actitud lo*

---

possible unconscious reminiscence of the apocalyptic theme of the woman in pain of birth, girded with the sun and moon and crowned with the stars, whose newborn child is threatened by the dragon» (Schapiro, 1978: 95).

[21] La asociación entre la mujer parturienta y la virgen María es bien conocida: «San Bernardo (siglo XII) estableció que esta mujer apocalíptica era en realidad la Virgen María» (Durán Heras, 2004: 11).

[22] En la interpretación de Maléfica como figura saturnina, resulta pertinente destacar la conexión entre el monstruo y el ogro con Saturno. Si en *Sleeping Beauty* Maléfica es un hada aislada y malvada, en la versión que hace Perrault del cuento, la antagonista es una ogresa que además es madre del príncipe, héroe del relato. La conexión del ogro con Saturno es descrita por Peñalver Alhambra (1995: 737): «el ogro, por su salvajismo y fiereza, por su crueldad y su ceguera moral, por su antropofagia, nos recuerda a Saturno, el viejo dios que arrebata a los hombres la vida». Así, Saturno, devorador de sus propios hijos, es el «monstruo que se traga todo lo nacido» (737), símbolo de la destrucción implacable del tiempo y la muerte. Los ogros son descritos como «asilvestrados, antropófagos y hostiles al hombre» (737), con una animalidad patente en su comportamiento y su apariencia que recuerdan a la transformación final de Maléfica en dragón.

> *vemos en Herodes y su furia asesina por matar al rey de los judíos que había nacido* (De Miguel, s.f.: 6).

El fragmento bíblico menciona también que, cuando esa mujer vestida de sol da a luz a un hijo varón, éste es arrebatado para Dios. Si se dice que es arrebatado, es porque fue sustraído a alguna de esas dos figuras, aunque no se termina de especificar a quién. La propietaria podría ser la madre, pero ¿acaso no le es también arrebatado al dragón? Después de todo, si el dragón estaba frente a la mujer, preparado para devorarlo tan pronto como naciese, el rescate divino viene a evitar que el niño sea incorporado al dragón.

En el relato bíblico, el dragón aparece también vinculado a la figura bíblica de *la gran ramera,* «que también aparece vestida de escarlata[23] y ebria de la sangre de los santos y los mártires de Jesús (Ap 17: 4-6)» (de Miguel, s. f.: 5). Por tanto, podemos decir que, en el libro del *Apocalipsis,* la figura del mal está fuertemente relacionada con la mujer; mientras que, al mismo tiempo, lo masculino lo está a la fidelidad y la verdad a través del jinete del caballo blanco:

> *Entonces vi el cielo abierto; y he aquí un caballo blanco, y el que lo montaba se llamaba Fiel y Verdadero, y con justicia juzga y pelea. Sus ojos eran como llama de fuego, y había en su cabeza muchas diademas; y tenía un nombre escrito que ninguno conocía sino él mismo. Estaba vestido de una ropa teñida en sangre; y su nombre es: EL VERBO DE DIOS. Y los ejércitos celestiales, vestidos de lino finísimo, blanco y limpio, le seguían en caballos blancos. De su boca sale una espada aguda, para herir con ella a las naciones, y él las regirá con vara de hierro; y él pisa el lagar del vino del furor y de la ira del Dios Todopoderoso. Y en su vestidura y en su muslo tiene escrito este nombre: REY DE REYES Y SEÑOR DE SEÑORES* (Apocalipsis, 19:11-16)(Biblia.es, s.f.)

En el anterior texto, la figura masculina —que bien podemos asociar a Jesucristo— aparece como un rey de reyes que, «con vara de hierro», podrá derrotar al dragón y reinar *rectamente*. En la iconografía cristiana, el Hijo de Dios es opuesto

[23] La descripción de los ropajes de la gran ramera recuerda a las vestimentas de Maléfica, púrpura y escarlata, colores asociados a la riqueza y realeza, pero también a la lujuria y el pecado: «17:4 Y la mujer estaba vestida de púrpura y escarlata, y adornada de oro de piedras preciosas y de perlas, y tenía en la mano un cáliz de oro lleno de abominaciones y de la inmundicia de su fornicación» (Condenación de la gran ramera, Apocalipsis 17: 4; Biblia.es, s. f.).

al dragón y a la serpiente, encarnaciones del mal. A lo largo del texto bíblico ello se hace bien evidente (Reina Valera, 1960 [Sociedades Bíblicas Unidas, 2024]):

> «*En aquel día Jehová castigará con su espada dura, grande y fuerte al leviatán serpiente veloz, y al leviatán serpiente tortuosa; y matará al dragón que está en el mar*» (Is 26:17-27:1)
>
> «*[…] el gran dragón, la serpiente antigua, que se llama diablo y Satanás*» (Ap 12:9).
>
> «*Con todo esto Satanás estaba tratando de impedir el nacimiento anunciado del descendiente de Eva que aplastaría la cabeza de la serpiente*» (Gn 3:14-15).
>
> «*De su boca sale una espada aguda, para herir con ella a las naciones, y él las regirá con vara de hierro; y él pisa el lagar del vino del furor y de la ira del Dios Todopoderoso*» (Ap 19:15)
>
> «*Los quebrantarás con vara de hierro; Como vasija de alfarero los desmenuzarás* (Sal 2:9)»

Basándonos en dichos textos, podemos precisar que la figura del hombre es radicalmente opuesta a la del dragón: de su boca no sale fuego, sino «una espada aguda, para herir con ella a las naciones» (Apocalipsis 19:15-17, Reina Valera, 1960; Biblia.es, s. f.). La espada se convierte simbólicamente en lengua o en palabras pronunciadas: es, literalmente, «el verbo de Dios» (Apocalipsis, 19:13; Biblia.es, s. f..). Con esta figuración de la palabra convertida en arma, una espada de dos filos, se representa el dominio universal de Jesucristo sobre todas las naciones.

A propósito de lo mencionado sobre el capítulo doce del *Apocalipsis*, conviene decir que en las versiones de Basile y Perrault el ataque de la antagonista se relaciona también con el fruto del embarazo de la mujer más joven, es decir, con los hijos que concibe con el rey o el príncipe. Mientras que en las versiones clásicas de los cuentos la antagonista no es asociada directamente con la figura del dragón[24], *Sleeping Beauty* establece una conexión explícita: Maléfica se transforma en un

[24] Es más, el dragón es asociado, en la versión de Perrault, al hada buena: «El hada buena que le había salvado la vida, al hacer que durmiera cien años, se hallaba en el reino de Mataquin […]. El hada partió de inmediato, y al cabo de una hora la vieron llegar en un carro de fuego tirado por dragones».

dragón, consolidando su representación como una figura materna negativa y destructiva, asociada a la bestia.

Aunque en *Sleeping Beauty* la preñez de Aurora no se menciona explícitamente, sí se alude a ella de forma implícita en la conversación entre Stefan y Hubert, para quienes el matrimonio entre sus hijos tiene como objetivo unir los reinos mediante una descendencia en común.

8.5. El hombre y el dragón

Convertida en espiral, Maléfica aterriza sobre el puente, interponiéndose de esta manera entre la puerta del castillo y Phillip, que se dirigía a rescatar a Aurora.



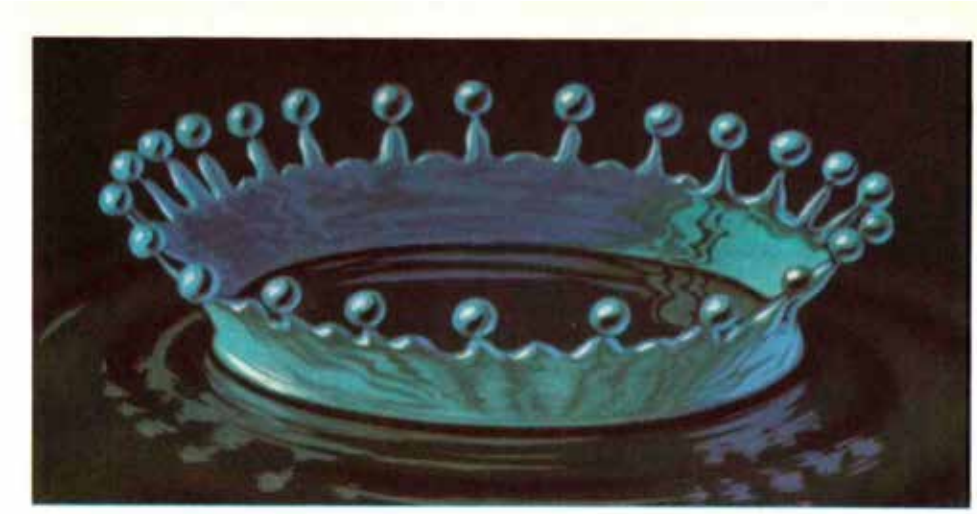


F174-F176

El impacto de la espiral contra el suelo (F177-F179) provoca que la sustancia que la compone se transforme en un líquido[25] verde viscoso (F179), marcando un contraste evidente con su siguiente metamorfosis: el fuego.

[25] En la figura 180 vemos uno de los dibujos de Disney en el que se estudiaba el comportamiento de los líquidos. Su semejanza con la forma resultante del impacto de Maléfica contra el puente nos confirma el interés de los artistas de figurar a Maléfica en estado líquido antes de aparecer rodeada de fuego.





Este fotograma de un dibujo animado muestra el complicado dibujo necesario para representar una simple gota de agua en una pila. El efecto se logró estudiando el fenómeno real con cámara lenta.

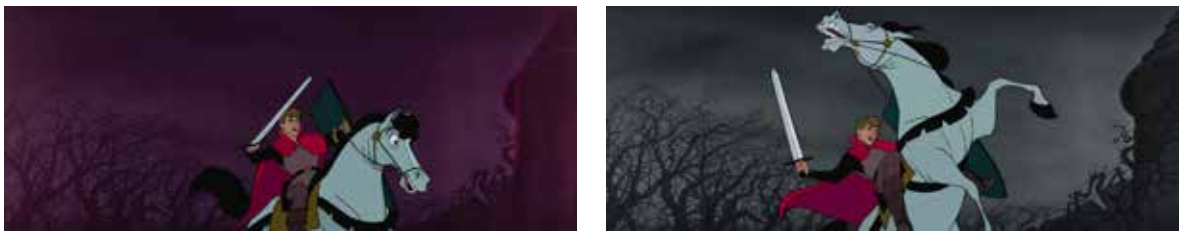
F177-F180. Dibujo del estudio Disney para una gota de agua (Thomas, 1968: 154)

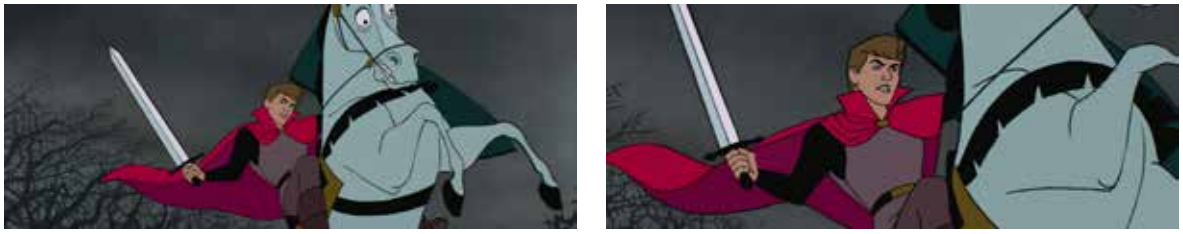
De la explosión, surge en el centro del plano un fuego verde del que aparece Maléfica, similar al que vimos en sus apariciones previas.



F181-F186

La mirada de Maléfica da paso al siguiente plano (F187-F190), focalizado en el rostro del príncipe montado en su caballo. La angulación del plano subraya la aparente superioridad de Phillip sobre Maléfica en este momento crucial, sugiriendo una potencial ventaja en el enfrentamiento. El caballo blanco, visiblemente atemorizado por la siniestra aparición, se alza sobre sus patas traseras, mientras que Phillip, con una expresión de determinación y fiereza —una actitud que hasta ahora no había sido tan evidente—, se dispone a enfrentar a su adversaria con resolución.





F187-F190

La imagen de Phillip a caballo, empuñando su espada, recuerda a uno de los tapices que presiden la sala donde los reyes Stefan y Hubert esperaban la llegada de Aurora. Este tapiz, que muestra a un caballero enfrentándose a un dragón con armadura, escudo y lanza, es una representación típica de la Edad Media, donde leyendas como la de San Jorge eran habituales.



F191 (Detalle)

8.6. Lo demoníaco

La idea de infierno es convocada en como una referencia mitológica mayor, estrechamente vinculada a Maléfica, quien la explicita con sus propias palabras:




F192-F193

Maléfica:
Now you shall deal with me,
Oh, prince!
And all the powers of hell[26].

Las llamas que envuelven a la antagonista (F192) no la consumen, sino que parecen formar parte de ella, subrayando su naturaleza demoníaca y sobrenatural. Es especialmente significativo que este fuego no sea rojo o anaranjado, como cabría esperar en una representación tradicional, sino verde y amarillo. Estos colores, de apariencia antinatural, acentúan la conexión de Maléfica con elementos tóxicos, venenosos o incluso radiactivos, reforzando su carácter como una figura profundamente perversa y peligrosa.

Cuando Maléfica pronuncia la palabra *hell* (infierno), en el plano sonoro se introduce un estruendo aterrador, semejante al de una explosión (F194-F195).




F194-F195

[26] Traducción propia: Maléfica: ¡Ahora te enfrentarás a mí, oh príncipe, y a todos los poderes del infierno!

En el plano visual, la explosión se representa como una rápida sucesión de fotogramas, *un bombardeo visual* que genera una sensación de caos y desintegración. La descomposición de la figura de Maléfica y su disolución en el fondo[27] puede ser vista como una fuente de angustia, tanto para Phillip como para el mismo espectador[28]. En este fragmento (F196-F205), la figura de Maléfica, como dice González Requena (2020b) a propósito de *The Birds* (Hitchcock, 1963), «ya no permite fijar la mirada, pues ningún objeto, ningún cuerpo nos es dado como modelo de integración que permita a nuestro yo ubicarse y reconocerse». Al mismo tiempo, la transformación de Maléfica puede ser vista «como la de un desbocamiento de la pulsión».

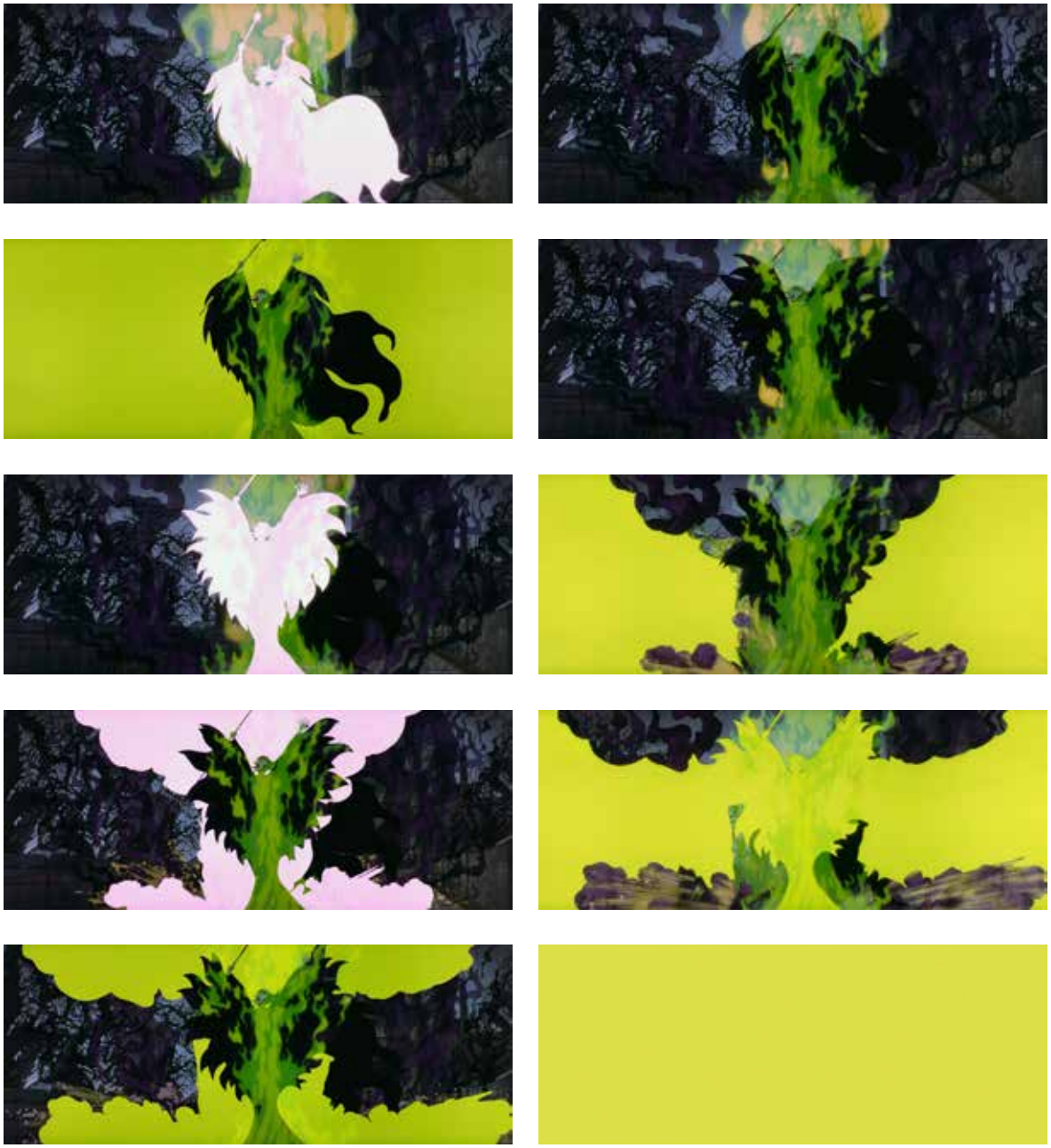
El efecto empleado, similar al que se utiliza en la primera aparición de Maléfica, se basa en un principio básico del cine: la rápida sucesión de fotogramas con ligeras variaciones, que crea la ilusión de movimiento[29]. En este caso, sin embargo, los fotogramas presentan cambios drásticos y rápidos (F196-F205), produciendo una percepción caótica que se traduce en una explosión visual.

---

[27] La ausencia de figura y su confusión con el fondo es explicada por González Requena (2019a) a partir de la imago primordial: «frente a la angustia de desintegración que experimenta el bebé en su ausencia [de la figura de la madre], reencuentra la calma y el placer con su retorno. De modo que, cuando ella está, hay una primera imago en la que el yo se reconoce. Cuando no está, en cambio, retorna la angustia de desintegración. Les invito a ver en ello la dialéctica del fondo y la figura» (González Requena, 2020a)

[28] La percepción de grandes volúmenes de estímulos visuales son una fuente de excitación para el aparato psíquico, que ante tal volumen, puede ser anegado (Freud, 1920: 29). La imagen de desintegración del cuerpo, de la indefinición de sus fronteras, conduce inevitablemente a cierto nivel de angustia. La indefinición entre la figura y el fondo ligada a Maléfica debe ser vista como una imagen de lo real de la naturaleza que en ella habita.

[29] El principio que organiza la percepción en el cine tiene que ver con la capacidad del espectador para excluir cada fotograma individual, en pos de poder contemplar la imagen en movimiento. Este mecanismo perceptivo responde, según la teoría psicoanalítica mencionada por González Requena (2021), a una lógica de protección frente al conocimiento excesivo o aniquilador. El organismo prioriza percibir lo justo para garantizar su supervivencia, tal y como el espectador del cine recibe únicamente la imagen en movimiento como una totalidad, mientras descarta las imágenes individuales que la componen. Es justamente lo que ocurre en este pequeño fragmento narrativo: la explosión de imágenes impiden conservar la ilusión de continuidad en la imagen, pues el ojo es capaz de percibir esos fotogramas, por más que no pueda recordarlos de forma aislada.

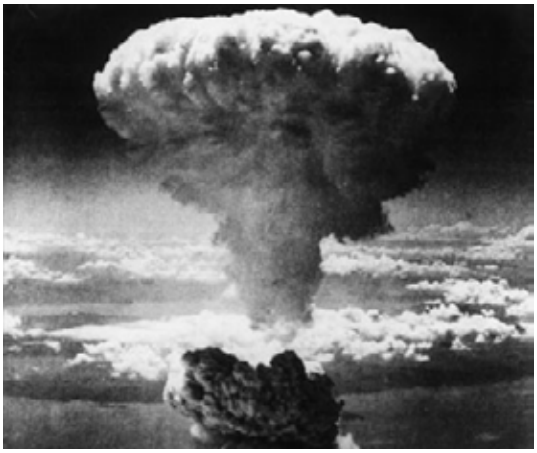


F196-F205

En el plano sonoro, hemos señalado que, cuando Maléfica pronuncia la palabra *hell*, se escucha un estruendo similar al de una explosión. Atendiendo a la figuración de esta explosión, podemos decir que parece inspirada en la imagen de una explosión nuclear[30].

[30] *Sleeping Beauty* fue el nombre en clave de un proyectil nuclear táctico desarrollado por el ejército de los Estados Unidos durante la Guerra Fría. Recibió este nombre debido a que, aunque fue diseñado y construido, nunca fue utilizado ni detonado, permaneciendo inactivo como una "bella durmiente", tal como señala el *White Sands Missile Range Museum* (WSMR Museum, 2022).

El contorno de la nube generada por el estallido de Maléfica se asemeja a la forma de un hongo, asociada a las detonaciones nucleares (F220). Este paralelismo no sólo subraya la destrucción ligada a Maléfica, sino que también la conecta con uno de los eventos más devastadores del siglo XX: el lanzamiento y explosión de las bombas atómicas sobre Hiroshima y Nagasaki durante la Segunda Guerra Mundial.



(Detalle)
La nube con forma de hongo sobre *Nagasaki*[31]



(Detalle)

F206 -F207

Pero, ¿qué tipo de fenómeno nuclear representa: fisión o fusión? En la fisión nuclear, el núcleo de un átomo se divide en partes más pequeñas, liberando una enorme cantidad de energía. En contraste, la fusión nuclear implica la unión de núcleos ligeros para formar uno más pesado, generando energía de una naturaleza diferente.

Así, el proceso de fusión nuclear resuena con el de la subjetivación del individuo cuando este resulta fallido, ya que la fusión puede interpretarse como la incapacidad de lograr una separación efectiva: dos núcleos que permanecen fusionados, atrapados en una simbiosis primitiva que impide la estructuración del sujeto como un individuo autónomo.

[31] Levy, C. (1945).

En el pasaje del *Apocalipsis* al que nos referimos anteriormente, los acontecimientos presentan cierta similitud con esta escena de enfrentamiento entre Phillip y Maléfica. En ambos casos, la irrupción del dragón y su energía destructiva se vinculan con el nacimiento del hijo[32], cuando este se separa del cuerpo de la madre. Esta escisión actúa como un catalizador que convoca la aparición de la bestia.

En *Sleeping Beauty*, el siniestro *parto* de Phillip, simbolizado por su huida del castillo de Maléfica, desencadena también una reacción apocalíptica. En su transformación, Maléfica estalla con la intensidad de una bomba atómica y se convierte en un dragón. Esta metamorfosis pone de manifiesto su naturaleza como una figura primordial, una diosa o potencia de lo real, cuya misión parece alinearse con la del dragón escarlata del Apocalipsis: devorar al hijo (en este caso sería Phillip), y reintegrarlo, como si intentara recuperar un fragmento perdido.

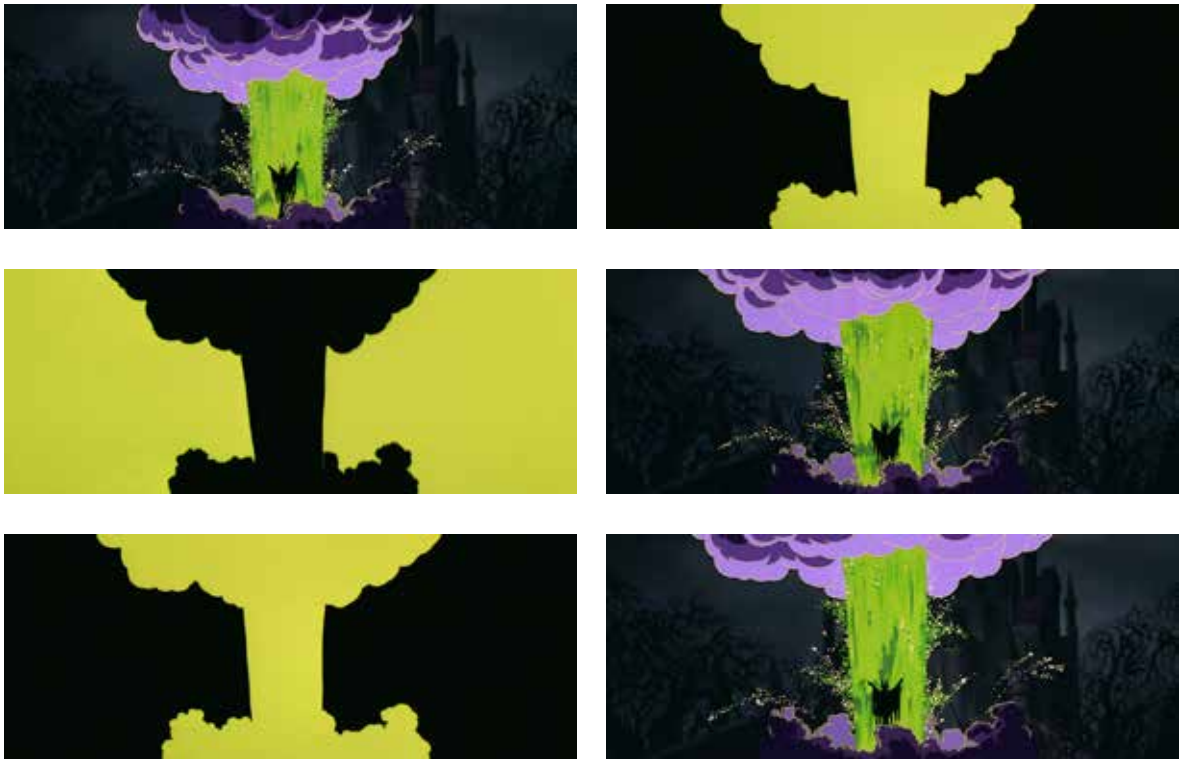


F208. Puente[33] sobre el que estaba previsto arrojar la bomba nuclear Little Boy (Polmar, 2004).

[32] La primera bomba atómica lanzada sobre Hiroshima fue llamada *Little Boy* (pequeño niño). La imagen del avión arrojando a este *little boy* se puede considerar como uno de los partos más siniestros de la historia de la humanidad. Esta noción de *parto siniestro* se hace aún más evidente cuando descubrimos que la aeronave desde la cual fue lanzada la bomba fue bautizada por su comandante, Paul Tibbets, con el nombre de su madre: *Enola Gay*. Sin embargo, conviene decir que fue el nombre de soltera el que escogió: «*That day Tibbets had his mother's maiden name —Enola Gay— painted on the nose of aircraft No. 44-86292*» (Polmar, 2004: 29). El hecho de que un avión con un nombre femenino arrojara de su bodega una bomba apodada *Little Boy* crea un inquietante símil que no podemos pasar por alto, una inversión trágica del acto de dar vida. Es preciso señalar también que si bien en un primer momento la bomba iba a ser llamada *Thin man*, el nombre fue cambiado a *Little Boy*.

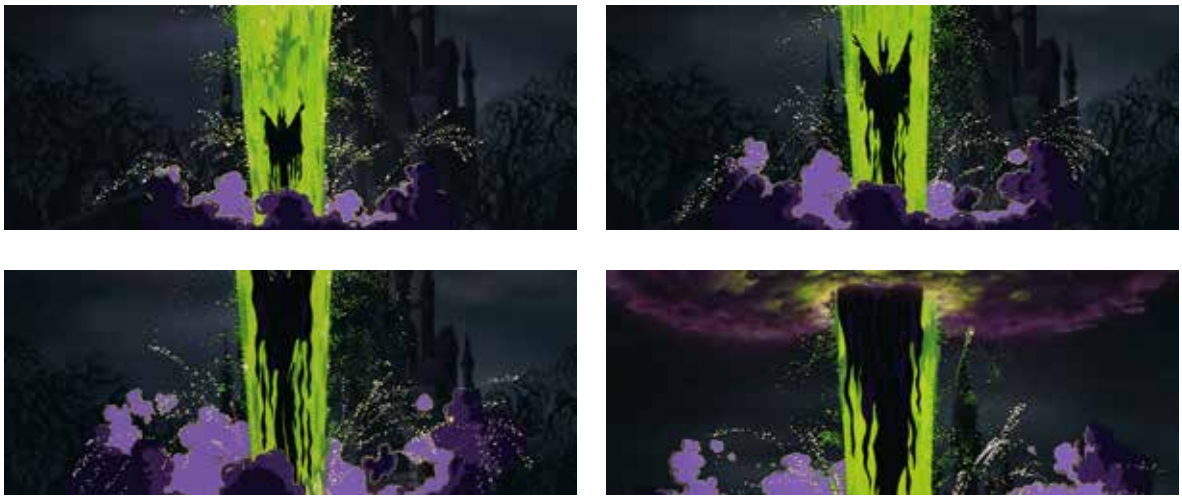
[33] Una nueva coincidencia hace que podamos relacionar el lugar destinado para arrojar la bomba con el lugar donde se encuentra Maléfica: el puente. El *puente T* estaba situado en el centro de la ciudad y su estructura en forma de *T* lo convertía en un punto de referencia claramente reconocible para los pilotos. Además, el área que rodeaba el puente era un importante centro administrativo y militar, lo que lo convertía en un objetivo clave.

Así, después de que la pantalla se tiña completamente de amarillo (F205), Maléfica reaparece en el tallo del hongo (F209) mientras se transforma en dragón.



F209-F214

El sombrero del hongo desaparece de la parte superior del plano, mientras Maléfica, convertida en una suerte de *espíritu oscuro*, continúa su movimiento ascendente.



F215-F218

El ascenso de Maléfica hacia el cielo, atravesando una nube, establece una conexión visual interesante con la iconografía cristiana de la ascensión de Jesucristo, presentándose como una inversión siniestra de la figura sagrada.



Rembrandt. (1636). La Ascensión. Alte Pinakothek, Múnich.





(Detalles)

F219-F221

La nube que envuelve a Maléfica, a través de la cual su cuerpo desaparece en la parte superior del cuadro, recuerda composiciones como *La Ascensión* (de Flandes, 1514-1519) (F219). En esta obra, la nube figura como el elemento que separa el cielo de la tierra, permitiendo a Cristo desaparecer ante la mirada de quienes contemplan su partida. Esta pintura, perteneciente al Museo Nacional del Prado, emplea de manera extraordinaria el recurso del fuera de campo: la nube oculta el cuerpo de Cristo, dejando visible únicamente la parte inferior de sus piernas,

mientras el resto de su figura ha desaparecido ya por la parte superior del encuadre.



Flandes, J. de. (1914). *La Ascensión*. Museo Nacional del Prado.

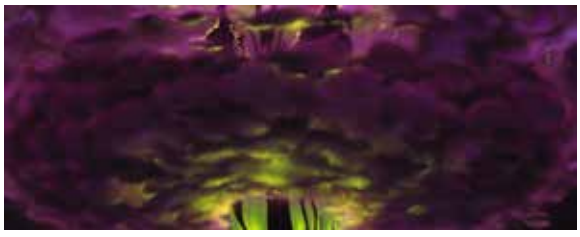




(Detalles)

F222-F224

Un *travelling* vertical sigue a Maléfica mientras atraviesa la parte superior de la nube —ahora púrpura—, ya transformada en un dragón negro.









F225-F228

La expresión del príncipe refleja su conmoción ante la transfiguración de Maléfica. En primer plano, el escudo se presenta como su única protección frente al dragón; lleva una cruz como emblema, lo que refuerza su imagen de caballero cristiano. Así, la virtud es aquello que se interpone simbólicamente como barrera entre Phillip y el mal que Maléfica encarna.



F229–F231

Una suerte de lluvia verde (F229), que podríamos describir como fluorescente[34] —o incluso radiactiva—, cae sobre él desde la nube generada por la explosión de Maléfica.

El dragón aparece envuelto en una nube de gas que provoca que su figura aparezca borrosa. Esta visión, correspondiente a la perspectiva subjetiva de Phillip, no disuade al joven, quien se lanza al ataque con determinación, avanzando hacia el dragón con la espada en alto. Por su parte, la maléfica dragona vuelve a bajar al suelo para situarse encima del puente, allí donde aterrizó inicialmente.

[34] Este fenómeno recuerda a la película *The incredible shrinking man* (Arnold, 1957), en la que el protagonista se ve afectado por una niebla tóxica que, al cabo de seis meses, provoca su progresivo empequeñecimiento. Cuando la nube tóxica llega hasta el protagonista de The incredible shrinking man, unos cristales caen sobre su pecho, similares a esas chispas que caen sobre Phillip. Si bien Phillip no empequeñece, Maléfica ha crecido tanto, que la proporción entre ambos resulta similar: Phillip es tan minúsculo en comparación con el dragón, como el protagonista de *The incredible shrinking man* lo es ante su mujer.



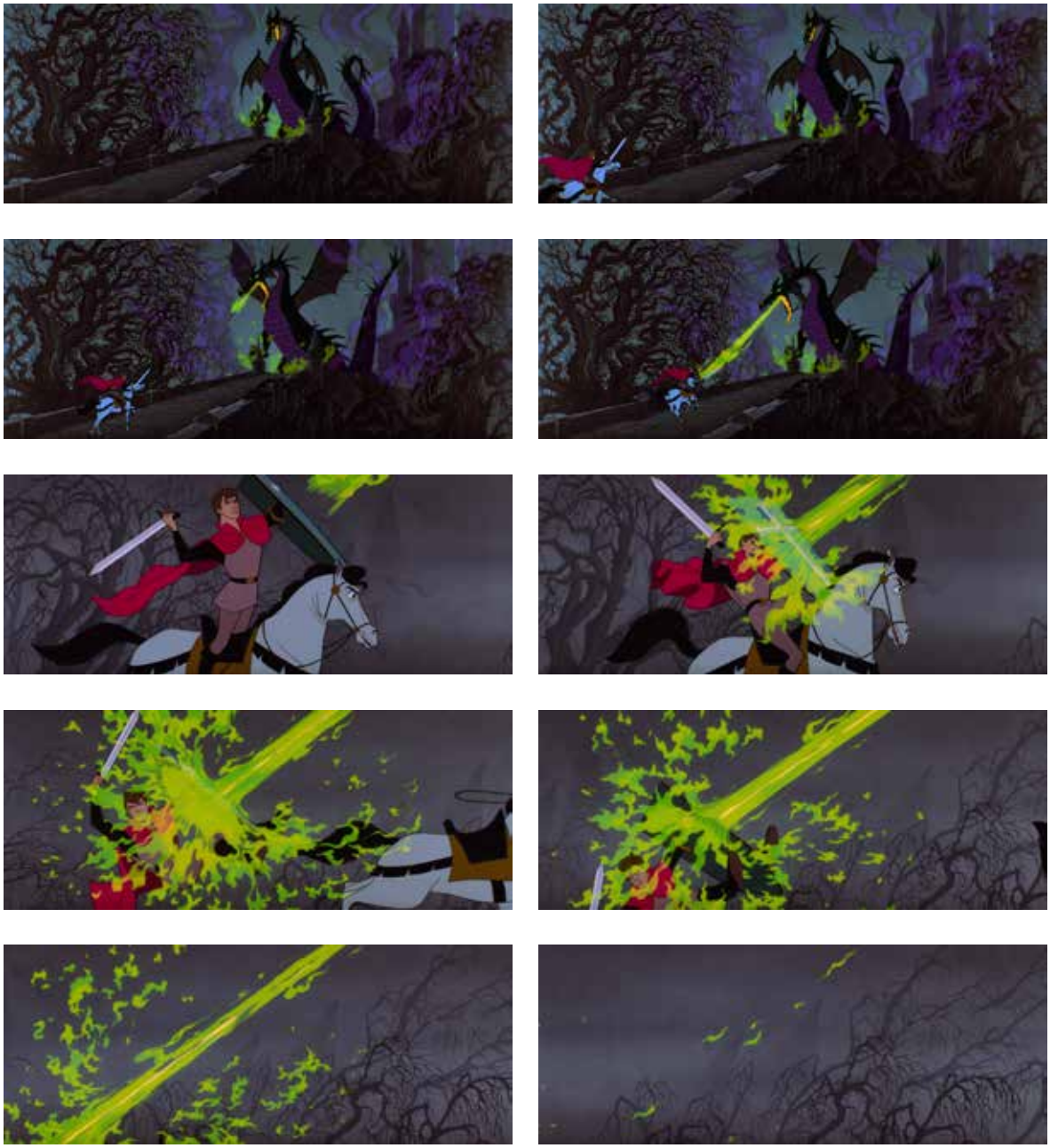
F232-F235

Enmarcado por un conducto cubierto por el seto de espinas, Phillip cabalga con decisión hacia el dragón.



F236-F238

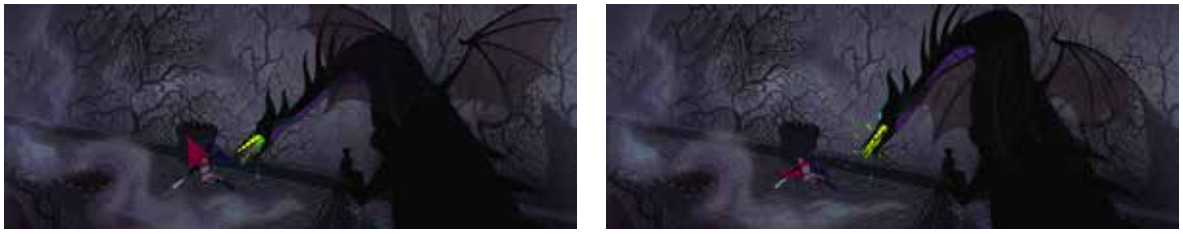
El contraplano muestra a Maléfica aguardando la llegada de Phillip (F239). Cuando el príncipe se aproxima lo suficiente, el dragón lanza un fuego verde que consigue derribarlo del caballo, dejando el plano momentáneamente vacío (F247, F248).



F239-F248

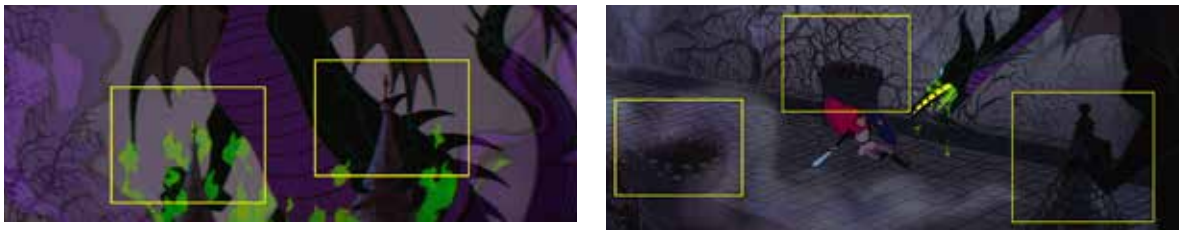
Un plano contrapicado (F249, F250) acentúa la indefensión de Phillip frente a la bestia, figurando una puesta en escena recurrente en el cine: el héroe, caído, mientras su adversario amenaza con lanzarse[35] sobre él.

[35] La idea de que el monstruo intente abalanzarse sobre el protagonista presenta cierto carácter erótico que no debe ser desdeñado; más aún, si se trata de un monstruo declinado en femenino.



F249-F250

A la altura donde se encuentra el dragón hay, en el puente, unos pináculos con forma de cono[36] (F51); mientras que, de forma paralela, *han aparecido* junto a Phillip unas estructuras con forma de torre (F252).



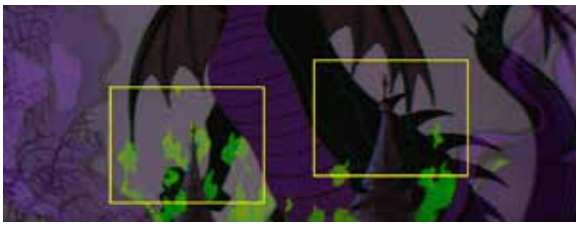
F251-F252 (Detalles)

[36] Mientras que en un plano anterior aparecen coronados por unas esferas (F195), en este lo están por unas *raras* cruces (F272-F273) que podemos identificar con la runa *Ior* (ᚸ), relacionada con serpientes o anguilas, representantes del concepto de lo sinuoso y retorcido. Su forma cerrada y envolvente sugiere una conexión con la protección, a menudo vinculada con la runa *Yr*, que puede simbolizar defensa. Además, en algunos contextos modernos, *Ior* se interpreta como un símbolo de la conexión entre los mundos terrenal y espiritual.



F253-F254. Dibujos preparatorios para *Sleeping Beauty* (Thomas, 1968).

Estas estructuras ornamentales parecen informar sobre cada uno de los personajes; de las que se sitúan junto a Maléfica podríamos decir que tienen forma de pecho puntiagudo (F253, F254).



F255. 1-2 (Detalle)



F256 (Detalle F284). 1-2

Por otro lado, si decíamos que estas torres *han aparecido* es porque, en planos anteriores (F257, F259) —apenas unos instantes antes—, simplemente no estaban; en su lugar, sólo encontrábamos unos modestos pilares meramente estructurales.



F257. 1, 2, 3, 4 (Detalle)



F258 (Detalle F257). 1-2 (Detalle)



F259. 1-2 (Detalle)



F260 (Detalle F259). 1 ()

De manera que, donde antes sólo había pilares (F257, F259), aparecen unas torres[37] (F261-F263).



F261. 1-2 (Detalle)



F262 (Detalle F261). 2



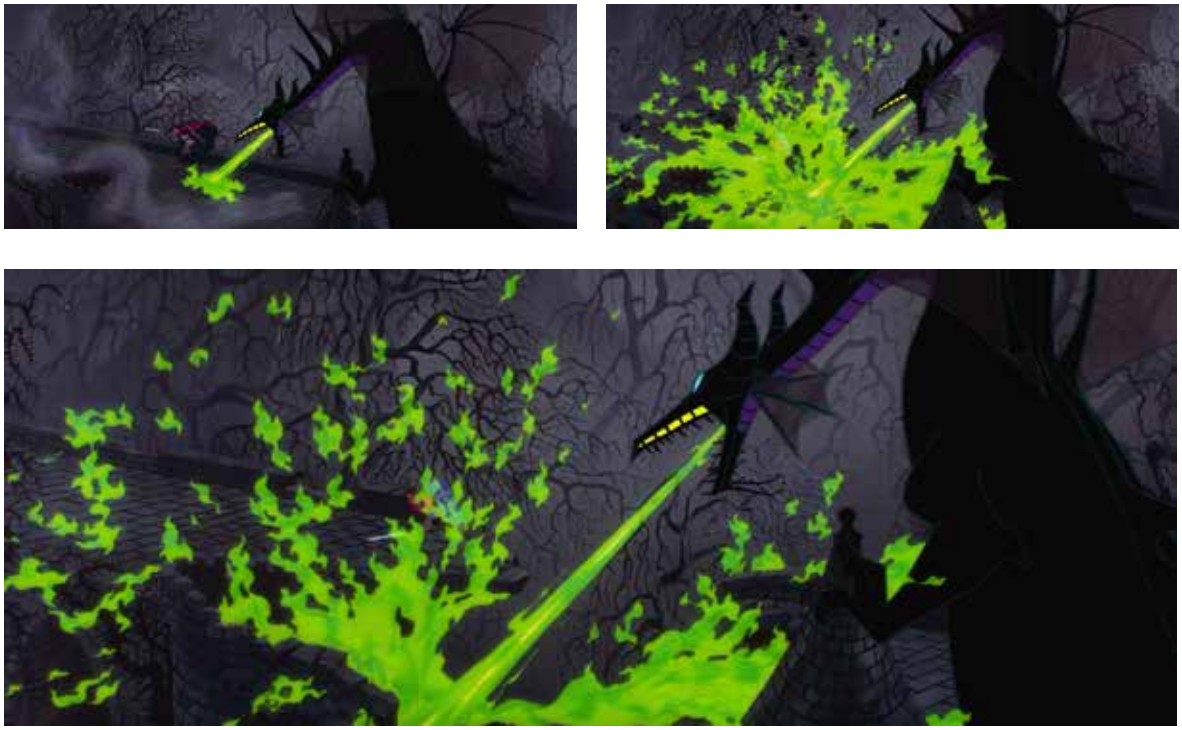
F263. 1, 2, 3 (Detalle)



F264 (Detalle F263). 2

El segundo ataque dirigido a Phillip destruye precisamente una de estas torres (F264), que parecen ser un símbolo del poder que el príncipe ostenta. Así, esta suerte de corona es quemada por Maléfica, como un signo de rechazo a la monarquía o ley que Phillip representa.

[37] Similares, por otra parte, a aquella torre sobre la que se encontraba Maléfica viendo la llegada de Phillip al castillo de Stefan (F130-F131).



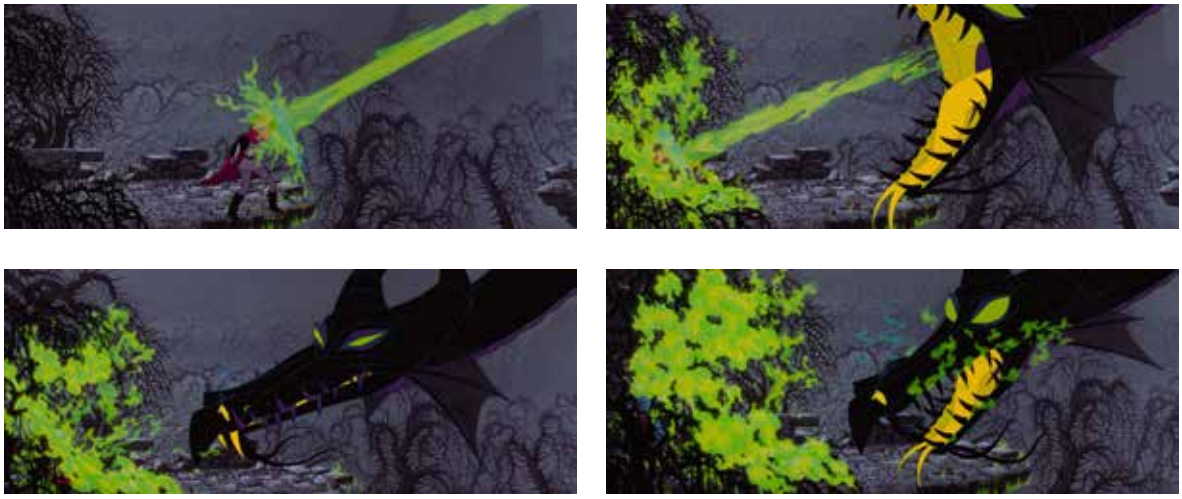
F265-F267

Además, con su fuego, el dragón destruye el puente, dividiéndolo en dos partes, impidiendo así el paso hacia el castillo (F268).



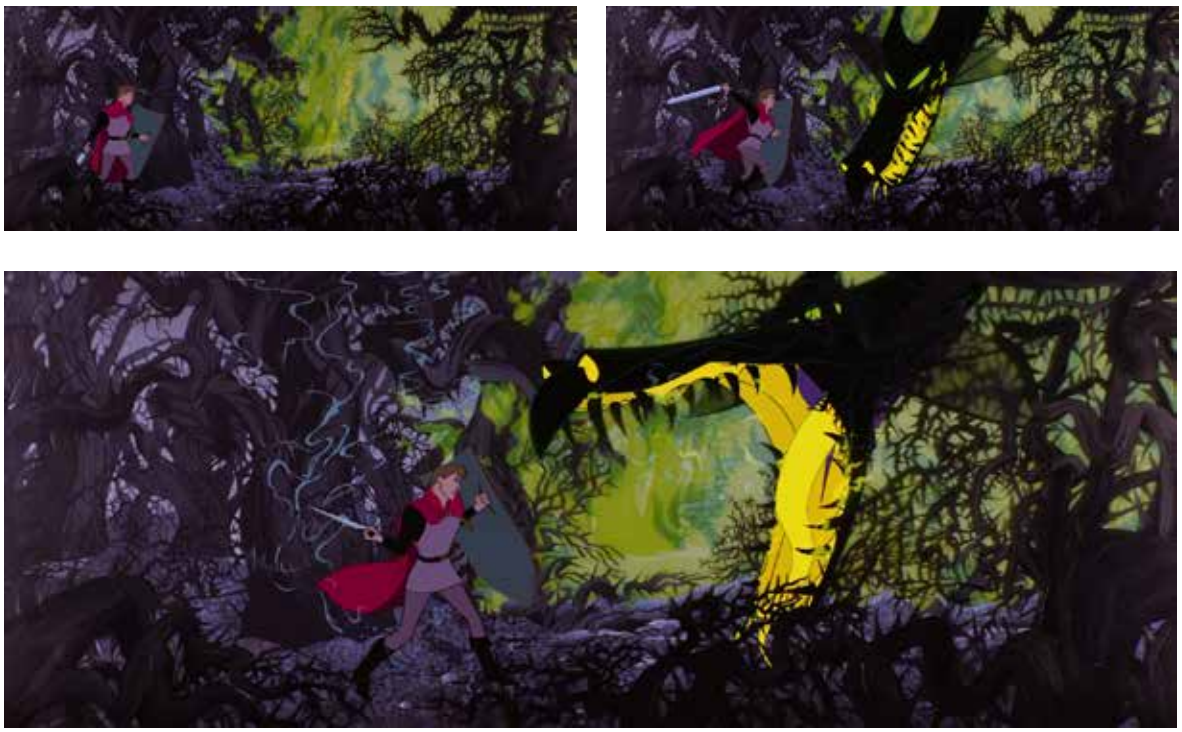
F268

Llegados a este punto, se empieza a observar la diferencia de tamaño entre ambos combatientes; unos primeros planos de la boca del dragón junto a Phillip dan cuenta de su voracidad y peligrosidad.



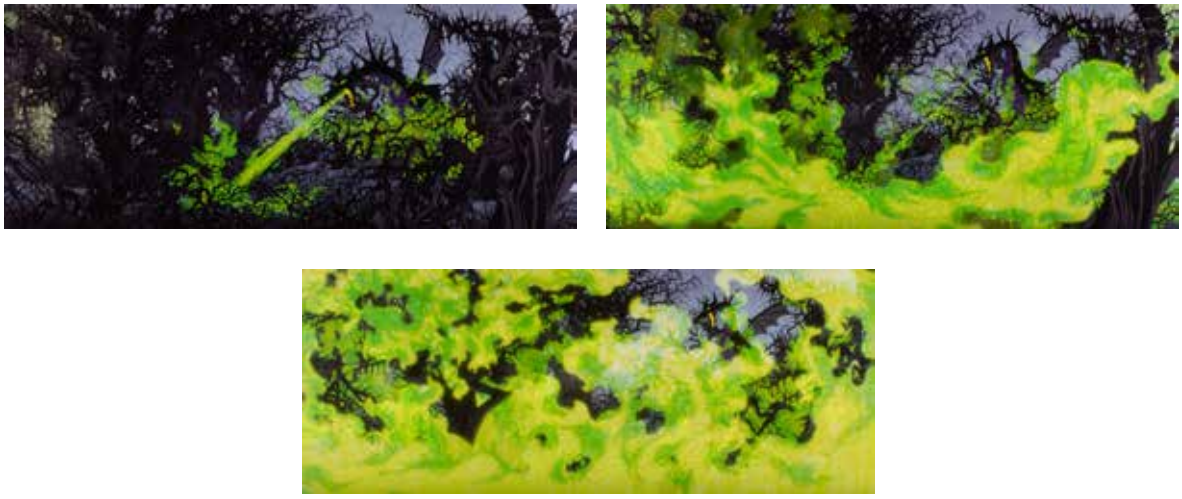
F269-F272

El fuego verde impacta repetidamente sobre el escudo del príncipe, que no puede hacer más que retroceder, internándose de nuevo en el seto de espinas. Phillip dirige su espada hacia la cabeza del dragón que, mientras tanto, amenaza con devorarlo.



F273-F275

El dragón encuentra en el seto de espinos un obstáculo, pues da a Phillip cierto cobijo; por ello, lanza sobre la espesa masa vegetal su fuego. Pronto las llamas inundan toda la imagen, tiñéndose de un verde radiactivo que amenaza con alcanzar al príncipe.



F276-F278

Phillip retrocede, pero encuentra un obstáculo: una pared de piedra que no tiene más remedio que escalar para escapar del asedio. Flora se encuentra allí, guiando a Phillip hacia la parte alta de este muro. Las llamas siguen atosigando al caballero, que sube con dificultad: sin embargo esta altura permitirá a Phillip situarse al mismo nivel que el dragón y le permitirá combatirlo.





F279-F283

El siguiente plano muestra un paisaje verdaderamente apocalíptico[38], donde todo aparece *inundado*[39] por llamas de color amarillo anaranjado, mientras el dragón continúa su ataque.





F284-F285

Maléfica se aproxima peligrosamente a Phillip, quien logra alcanzar la cima de la elevación. Los contornos del príncipe y el dragón aparecen fuertemente

[38] Si calificamos esta escena como apocalíptica, es porque en el *Apocalipsis* el fuego aparece reiteradamente como símbolo de destrucción y purificación. Aunque no se menciona explícitamente un cielo ardiente como el que nos ocupa, varios pasajes evocan imágenes que recuerdan poderosamente este fenómeno. Por ejemplo, «El primer ángel tocó la trompeta, y hubo granizo y fuego mezclados con sangre, que fueron lanzados sobre la tierra; y la tercera parte de los árboles se quemó, y se quemó toda la hierba verde» (*Apocalipsis 8:7*, Biblia Reina-Valera, 1960; Biblia.es, s. f.), un evento catastrófico en el que el fuego, mezclado con otros elementos, arrasa con la vegetación de la tierra como parte del juicio divino. Asimismo, se describe cómo «de Dios descendió fuego del cielo, y los consumió» (Apocalipsis 20:9-10), una escena que muestra al fuego como un arma devastadora que destruye a los enemigos de Dios, reforzando su carácter purificador y destructor. Esta idea se complementa con pasajes como «Él también beberá del vino de la ira de Dios, que ha sido vaciado puro en el cáliz de su ira; y será atormentado con fuego y azufre delante de los santos ángeles y del Cordero» (*Apocalipsis 14:10*), donde el fuego se asocia directamente al castigo y a la ira divina, intensificando su simbolismo aterrador e inexorable.

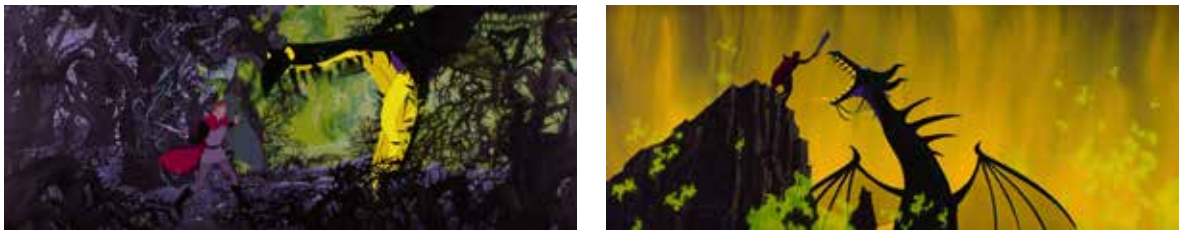
[39] Si afirmamos que el ambiente aparece inundado de fuego, es porque en la escena el fuego parece casi líquido, asimilándose al agua. En el cuento maravilloso, el dragón puede ser tanto un monstruo de fuego como uno de agua, como explica Propp (1946): «Pero hay otro elemento con el que se halla vinculada: el agua. No es sólo la señora del fuego, lo es también del agua. Estos dos caracteres no se excluyen, sino que a menudo se encuentran juntos. Así, por ejemplo, la reina del agua envía una carta con tres sellos negros y exige la entrega de la princesa Marfa, amenaza con "matar a todos los hombres y quemar todo el reino con fuego"» (317).

contrastados, a contraluz, dada la intensidad lumínica que proporciona el fondo ardiente.



F286-F288

La diferencia de escala entre el príncipe y el dragón parece haber mermado. Igualmente, conviene señalar que el tamaño de la espada de Phillip parece incongruente en algunos fotogramas, en los que adquiere un tamaño desproporcionado (F288). Todo ello parece indicar que el final del dragón se acerca, pues la enunciación hace que Phillip aparezca con cada vez más posibilidades de ganar el combate.



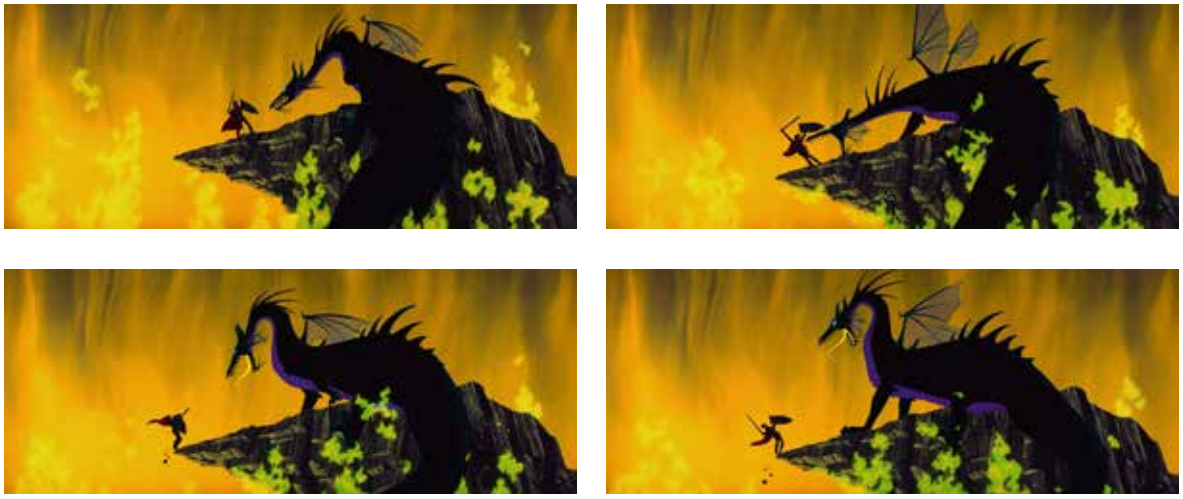
F289-F290

De nuevo, un plano medio del príncipe acentúa su fuerza y su fiereza:



F291

El dragón consigue subirse a la cima de la elevación, por lo que Phillip retrocede cada vez más hasta acercarse peligrosamente al precipicio.



F292-F295

Mientras tanto, las hadas, asustadas, contemplan la escena, todavía sin actuar.



F296

8.7. La espada de la verdad

Un nuevo plano general muestra al dragón lanzando una poderosa llamarada que golpea a Phillip con tal fuerza que su escudo cae por el precipicio.



F297-F300

En este decisivo momento, las hadas se acercan a Phillip para lanzar un hechizo sobre su espada, que ayudará a Phillip a conseguir derrotar a Maléfica. Con este nuevo don, las hadas reconfirman el estatuto de héroe del príncipe:

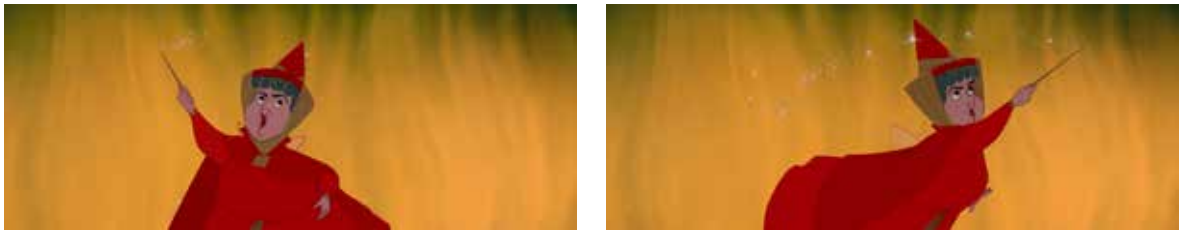
Flora:
Now, Sword of Truth, fly swift and sure!



F301-F302

Flora continúa con la segunda parte del hechizo, que consiste en asegurar que el mal muera y el bien perdure:

That evil die and good endure![40]



F303-F304

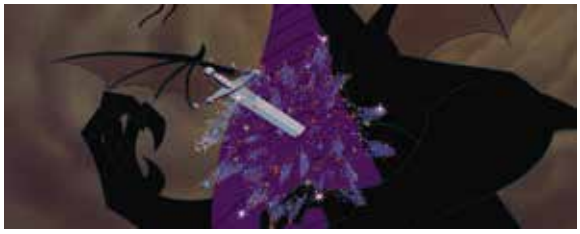
Sin embargo, el hechizo de Flora no sólo se dirige, como el anterior, a la espada del príncipe (F301, F302), sino que también alcanza a Maléfica: su varita se dirige al lugar donde se encuentra el dragón (F303, F304). Este mismo movimiento será repetido por Phillip, que, a continuación, lanza su espada al pecho del dragón.



F305-F309

[40] Traducción propia: Flora: Ahora, Espada de la Verdad, ¡vuela veloz y segura! ¡Que el mal muera y el bien perdure!

La espada de la verdad impacta directamente sobre el corazón de la bestia, generando una pequeña explosión de chispas en el lugar del corte. El gran plano general (F309) da paso a un plano medio del pecho del dragón, en el que la espada parece haber triplicado su tamaño.



F-310

Mediante un corte de plano se muestra de nuevo el rostro del dragón, que cae hacia delante como consecuencia de la herida.



F311-F314

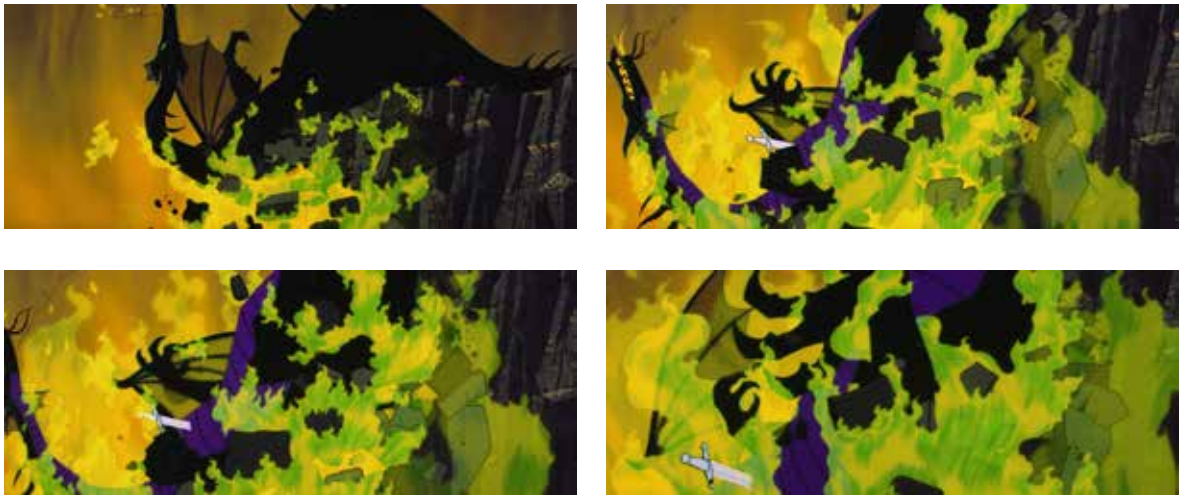
Phillip se encuentra al borde del precipicio, aparentemente sin escapatoria (F315). Sin embargo, logra esquivar al dragón, que lanza un último ataque. Este momento pone de manifiesto que el objetivo del monstruo no era únicamente matarlo, sino más bien devorarlo; pues, si su intención hubiera sido simplemente acabar con él, habría podido lograrlo utilizando su fuego.



F315-F317

Phillip logra esquivar la mordida del dragón, cuya mandíbula se cierra con fuerza en el vacío. El peso de su imponente cuerpo hace que la piedra, debilitada en su extremo, se quiebre. Ello provoca que el dragón caiga al vacío, envuelto en una densa nube de llamas.





F318-F327

Phillip se asoma al precipicio por el que ha caído Maléfica. Su visión permite ver lo que queda de ella: únicamente una mancha negra y morada (F327) que recuerda a un insecto aplastado en el suelo. Sobre sus restos aparece clavada la espada de Phillip, que al comienzo del plano es de color plata (F330) y más tarde se tiñe de negro (F333), confirmándose así que los poderes malignos de Maléfica se han condensado en el objeto.



F328-F333

El cambio de color de la espada contribuye a que parezca otra cosa distinta: una cruz. Podemos decir, en sintonía con las múltiples referencias religiosas, que la imaginería cristiana ocupa un lugar central, sobre todo en la última parte de la película. Se hace visible que el bien se encuentra asociado con la espada, la verdad y el cristianismo, mientras que el mal se materializa en la figura demoníaca de Maléfica, una representación de Satanás.

Sin embargo, afirmar que el bien se encuentra del lado del cristianismo equivale a señalar que el relato se alinea con la ley patriarcal: aquella que otorga al padre autoridad destinada a limita el poder de la madre preedípica, comparable al de la diosa arcaica (González Requena, 2024).

8.8. La Bella que duerme

Phillip se levanta del suelo mientras Samson aparece al fondo, seguido de las hadas, que llegan a su encuentro. La mirada de Phillip se dirige entonces hacia el castillo, donde le espera la prueba definitiva: aquella que le permitirá constituirse como merecedor del amor de la princesa, en tanto que su beso sea capaz de despertarla.





F334-F336

Un plano subjetivo, que identificamos con la mirada de Phillip, muestra el camino que tendrá que recorrer hasta el castillo. Al inicio del plano, el paisaje aún se percibe siniestro, con niebla y oscuro; sin embargo, a medida que un *zoom* se focaliza sobre el castillo, los restos del seto de espinas se desvanecen por completo, revelando un cielo despejado aunque todavía teñido de color verde. Ello parece una señal de que el hechizo de las hadas —el que sumió al castillo en el sueño— sigue activo. Una música suave acompaña esta transición, marcando el fin del peligro.



F337-F341

Phillip llega al interior del castillo, donde comprueba que todos los que allí se encuentran duermen.



F342-F343

El *raccord* de mirada de Phillip introduce un plano contrapicado de la torre del homenaje (F344) donde se encuentra Aurora. Este punto de vista resalta la majestuosidad del edificio, iluminado por una luz de color dorado[41] que parece indicar al príncipe la dirección que ha de seguir para encontrar a Aurora.



F344-F347

El plano de la torre se encadena con otro de las escaleras que conducen a los aposentos de Aurora. La inclinación de la torre parece coincidir exactamente con la presente en las escaleras, que tienen el tamaño justo para que la torre descanse sobre ellas. La relación entre la torre y el falo se hace suficientemente clara: tiene las mismas características que la espada empleada para matar a la serpiente en el relato bíblico: «dura, grande y fuerte» (Is 26: 17).



[41] Propp menciona la relación entre el reino al que se debe llegar —que está lejos o al cual es difícil llegar— y el oro: «El oro aparece tan a menudo, tan destacada mente y de tan variadas formas, que este reino lejano se puede llamar con toda razón el reino del oro. Es una característica tan típica y estable que la proposición «todo lo que está relacionado con el reino lejano puede tener el color del oro» es exacta incluso invirtiendo su orden: todo lo que tiene el color del oro muestra su pertenencia al otro reino» (Propp, 1946: 421).



F348-F350

Si a lo largo del trabajo hemos vinculado en repetidas ocasiones las escaleras al acto sexual —como aquellas que llevaron a Aurora hasta la rueca—, debemos tomar al pie de la letra la conexión visual establecida por el encadenado entre la torre y las escaleras que conducen a la habitación de Aurora. Así, la imagen en la que la torre se funde con las escaleras, aparece como una muy concreta metáfora del encuentro sexual figurado en la escena que sigue.

El encadenado hace que donde antes aparecía la torre, aparezca ahora Phillip, que recibe metafóricamente sus atributos. Al mismo tiempo, las escaleras se vinculan directamente con Aurora, quien se convierte en ese castillo dormido que debe ser penetrado por el príncipe para ser despertado





F351-F352

El siguiente plano muestra a Aurora tumbada en la cama, a una cierta distancia del punto de vista adoptado. Un sobreencuadre enmarca a la princesa, que la destaca como ese objeto de deseo que es para Phillip. Tanto Aurora como el

propio castillo tienen todavía un tono verde azulado que da cuenta de la vigencia de la maldición de Maléfica y el hechizo de las hadas.




F353-F354

Dada la relevancia de esta escena, en la que se representa el encuentro entre la joven dormida y la figura masculina, resulta pertinente examinar cómo se desarrolla este momento en las distintas versiones del cuento. Éstas ofrecen un valioso material que permite identificar con mayor claridad las decisiones de guion y puesta en escena en *Sleeping Beauty*.

> *Pero después de llamar durante un buen rato, el rey, tras pedir una escalera de vendimiador, quiso escalar en persona aquella casa y ver lo que había dentro. Subió, pues, y una vez en su interior se quedó como una momia al no dar con persona viva. Por fin llegó a la estancia en la que estaba Talía como encantada, y al verla el rey, creyendo que dormía la llamó. Pero como no despertaba por mucho que hiciese y gritase, y habiendo quedado encandilado ante sus beldades, la llevó en brazos hasta un lecho y allí recogió los frutos de amor, y, dejándola acostada, regresó a su reino [...]* (Basile).

> *Atraviesa un gran patio pavimentado de mármol, sube por la escalera, llega a la sala de los guardias que estaban formados en hilera [...]. Atraviesa varias cámaras llenas de caballeros y damas, todos durmiendo, unos de pie, otros sentados; entra en un cuarto todo dorado, donde ve sobre una cama cuyas cortinas estaban abiertas, el más bello espectáculo que jamás imaginara: una princesa que parecía tener quince o dieciséis años cuyo brillo resplandeciente tenía algo luminoso y divino. Se acercó temblando y en actitud de admiración se arrodilló junto a ella. Entonces, como había llegado el término del hechizo, la princesa despertó; y mirándolo con ojos más tiernos de lo que una primera vista parecía permitir: —¿Sois vos, príncipe mío? —le dijo ella— bastante os habéis hecho esperar* (Perrault).

> *Siguó caminando y estaba todo tan callado, que podía oír su propio aliento. Al fin llegó a la torre y abrió la puerta de la pequeña estancia donde dormía la princesa. Estaba allí tendida y era tan hermosa, que el príncipe no podía apartar los ojos de ella. Y se inclinó y la besó. Entonces la princesa abrió los ojos y miró al príncipe con ternura* (Grimm).

La versión de Basile es la que con más claridad presenta el encuentro sexual, presentándolo como una evidente metáfora: «recogió los frutos de amor». En esta versión, la unión sexual tiene lugar fuera del matrimonio, pues el rey que toma a Talía tiene otra mujer en su reino. Sin embargo, podemos considerar a la mujer del rey como una figura materna; por eso, en las versiones posteriores, el rey es directamente un príncipe y la mujer antagonista se transforma en su madre.

En cualquier caso, resulta evidente que la metáfora de los "frutos de amor" alude al encuentro sexual, ya que, en la versión de Basile, el encuentro entre Talía y el rey culmina en el embarazo de la joven, quien da a luz a dos hijos, a los que llama Sol y Luna.

Podemos afirmar entonces que en las escenas en las que la Bella Durmiente es encontrada por una figura masculina se presenta una figuración del acto sexual.

Aunque en versiones posteriores este encuentro sea sustituido por gestos como la adoración del príncipe —arrodillarse ante la joven— o el beso (las versiones de Perrault y los hermanos Grimm, respectivamente), dichas acciones siguen operando simbólicamente como representaciones del encuentro sexual.

El tema de la mujer que duerme y es fecundada por una visita inesperada es, como sabemos, más antiguo que la versión de Basile. El tema tiene múltiples afluentes, entre los cuales incluso se presenta de forma inversa: es ella la que rapta al amante mientras él duerme (por ejemplo, Endimión y Selene o Eros y Psique).

Uno de los relatos en el que podemos hallar un claro antecedente es el mito que narra el rapto de Dánae al que atendemos a continuación.

El relato comienza con una profecía: Acrisio, rey de Argos, encierra a su hija Dánae en una torre de bronce[42] para impedir que tenga descendencia, ya que un oráculo le había predicho que sería asesinado por su nieto. Sin embargo, pese a los

[42] En otras versiones lo hace en una mazmorra con puertas de bronce u otro material dorado.

esfuerzos por mantener a Dánae aislada, Zeus, enamorado de ella, se transforma en una lluvia de oro que logra filtrarse por una rendija de la torre y la embaraza. De esta unión nace Perseo, quien más tarde cumple la profecía al matar a Acrisio accidentalmente, cerrando así el ciclo anunciado por el oráculo.

En muchas de las pinturas que escenifican el rapto de Dánae, la joven aparece dormida o, en su defecto, tumbada en la cama. El hecho de que se represente a Dánae durmiendo, cuando en el mito no se menciona específicamente, pone de relieve su posición pasiva con respecto a la unión sexual.



(450 a.C.). *Ánfora griega.* Museo del Ermitage, San Petersburgo, Rusia.



Goltzius, H. (1603). *Dánae durmiente preparada para recibir a Júpiter*. Los Angeles County Museum of Art, Los Ángeles, EE. UU.



Gentileschi, A. (c. 1612). *Dánae*. Saint Louis Art Museum, San Luis, EE. UU.



Rembrandt. (c. 1636). *Dánae*. Museo del Hermitage, San Petersburgo, Rusia.



Van Loo, J. (1650). *Dánae*. Colección privada.



Wertmüller, A. U. (1787). *Dánae y la lluvia de oro*. Nationalmuseum, Estocolmo, Suecia.

F355-F360

Sin embargo, existe otra posibilidad complementaria a que su posición yacente sea estrictamente pasiva: que la escena sea, además, la figuración del sueño de Dánae. De esta manera, podríamos decir que su deseo inconsciente, figurado por el sueño, es precisamente lo que la pintura figura: *ser despertada* por Zeus. O lo que es lo mismo: ser liberada del encierro paterno.

El dormir de Dánae refleja también la posición femenina, receptiva, de la mujer durante el encuentro sexual. Sin embargo, en vista de que la escena puede ser vista como la representación de un sueño, la posición yacente de Dánae no sólo apunta a su actitud pasiva, sino también a su deseo activo de que un hombre se apodere de ella durante el sueño.

Además, su condición de durmiente permite a Dánae mantener cierta inocencia con respecto al acto: puesto que está dormida, la responsabilidad sobre el encuentro es, en parte, escamoteada. Ello tiene su importancia, pues el encuentro sexual le dejará un hijo que terminará siendo el responsable de la muerte de su propio padre.

Proponemos entonces que, en las representaciones del mito en las que Dánae aparece como una bella durmiente, se figura el contenido de su sueño: la llegada del amante masculino capaz de engendrar a un hijo que destrone al padre que la mantiene cautiva. ¿Acaso no recuerda este tema en cierta medida al sueño de Aurora en *Sleeping Beauty*[43]?

En otra de las representaciones del mito, el título de la pintura de Goltzius hace un sencillo pero acertado deletreo de la escena: *The Sleeping Danae Being Prepared to Receive Jupiter* (Goltzius, H., 1603). En español, el título de la pintura se traduce por: «la durmiente Dánae siendo preparada para recibir a Júpiter». La traducción más acertada al español parece «siendo preparada», pues en el uso del «*being*» se insiste en la pasividad —o incluso en la inconsciencia— con la que Dánae atrae al dios: lo espera dormida y desnuda sobre la cama, lo que apunta a la receptividad femenina.

A pesar de que algunos autores presenten a Dánae con una prostituta o una víctima (Castells Iglesias, s.f.; Peláez Malagón, 2014; Martínez-Oña, 2023), sostenemos que esta unión posee un marcado un carácter sagrado: es un acto sexual entre un dios y una princesa. Mediante la pasividad de su sueño, Dánae adopta la posición que habrá de mantener durante el periodo de embarazo, preparándose para recibir al hijo que Júpiter le deja.

En la pintura de Goltzius, Dánae recibe a Zeus de manera análoga a las copas representadas en la escena. Su vientre recoge las gotas o rayos de luz del dios, convirtiéndose en el recipiente de la semilla divina. Su posición no es la de una *víctima acallada por el sueño* como propone Martínez-Oña (2023) sobre distintas

[43] En la versión de Perrault se dice que cuando el hada pone a dormir a la muchacha le confiere la posibilidad de tener sueños agradables: «Estaba más confundido que ella, y no era para menos; la princesa había tenido tiempo de soñar con lo que le diría, pues parece (aunque la historia no lo dice) que el hada buena, durante tan prolongado letargo, le había procurado el placer de tener sueños agradables». De manera que podemos encontrar en este comentario del cuento, una clara constatación de que la princesa sueña durante el tiempo que dura su particular *encierro*, con el príncipe. ¿Qué otra cosa habría de soñar si no es con el día en que llega y la libera?

figuras mitológicas femeninas seducidas por Zeus como Dánae, Europa o Leda: «víctimas silenciadas, en un objeto sexual sin voz, donde se normaliza que el dios [...] pueda poseerlas con o sin su consentimiento» (2023). Muy al contrario: es ella la que le espera durmiendo —o acaso le sueña— y justamente por ello Zeus es capaz de penetrarla —*de la forma*[44] *más metafórica posible*— y fecundarla.



F361. *The Sleeping Danae Being Prepared to Receive Jupiter*, Hendrik Goltzius, 1603, Los Angeles County Museum of Art

En el tercio inferior de la pintura todo apunta a la riqueza de dicho encuentro: el cofre abierto se llena con el oro del dios, al igual que en la parte derecha el cáliz de cristal habrá de ser llenado por el copón dorado —como el mismo Zeus— que se encuentra por delante de él.

[44] En algunas versiones su transfiguración sólo le sirve para acceder al espacio donde se encuentra Dánae, uniéndose a ella en su versión antropomórfica.



F362 (Detalle tercio inferior izquierdo)



F363 (Detalle tercio inferior derecho)

En la parte superior izquierda (F364), aparece un Júpiter convertido en águila dorada, rodeado de rayos que descienden y parecen transformarse en gotas de lluvia. De nuevo, el motivo del ave y de la lluvia dorada aparece para referirse a la fecundación divina.



F364. (Detalle tercio inferior izquierdo)

En contraposición a Zeus, Acrisio se asemeja a figuras mitológicas como Urano o Cronos, representando al padre que trata de evitar que la siguiente generación lo desplace. Esta es, al menos, la interpretación más difundida. Sin embargo, si nos acercamos detenidamente al mito, podemos considerar, además, otra posibilidad. Acrisio es también un padre que guarda a la hija de cualquiera que no sea capaz de hallarla en esa torre y salvar los obstáculos que ha dispuesto para

llegar a ella. Podría estar preservándola —dificultando su acceso inmediato— para una divinidad que, como Júpiter, fuera capaz de bendecirla con el más alto de los regalos: un hijo semidiós.

Otra representación destacada del mito es la pintura del taller de Tiziano, *Dánae recibiendo la lluvia de oro*, encargada por Felipe II y conservada en el Museo Nacional del Prado. En esta versión, Júpiter también aparece en forma de lluvia dorada para fecundar a Dánae. Lo que nos interesa especialmente de esta pintura, es que se especula que, en su tercio superior —ahora perdido—, se incluía también «el rostro de Júpiter y un águila con los rayos, atributos del dios» (Museo Nacional del Prado, 2024). De ser así, lo masculino comparecería de nuevo con forma de pájaro y luz, símbolos de la potencia divina capaz de engendrar la vida.



F365. *Dánae recibiendo la lluvia de oro*,
Vecellio di Gregorio Tiziano, 1560 - 1565, Museo Nacional del Prado

Según la versión del relato, la fecundación de Dánae ocurre mediante luz o de lluvia dorada. Graves explica que «la fecundación de Dánae por Zeus con una lluvia de oro tiene que referirse al casamiento ritual del Sol y la Luna, del que nacía

el rey del Año Nuevo» (Graves, 1955: 209). Sin embargo, también se sugiere que este mito puede interpretarse como una alegoría pastoral, señalando que «el agua es oro para el pastor griego» (Graves, 1955: 209).

En el relato bíblico, hallamos un paralelo a esta fecundación en el episodio de la Anunciación, donde el Ángel Gabriel dice a la Virgen María que será la madre del Hijo de Dios.

> *26 Al sexto mes el ángel Gabriel fue enviado por Dios a una ciudad de Galilea, llamada Nazaret, 27 a una virgen desposada con un varón que se llamaba José, de la casa de David; y el nombre de la virgen era María. 28 Y entrando el ángel en donde ella estaba, dijo: ¡Salve, muy favorecida! El Señor es contigo; bendita tú entre las mujeres. 29 Mas ella, cuando le vio, se turbó por sus palabras, y pensaba qué salutación sería esta. 30 Entonces el ángel le dijo: María, no temas, porque has hallado gracia delante de Dios. 31 Y ahora, concebirás en tu vientre, y darás a luz un hijo, y llamarás su nombre JESÚS. 32 Este será grande, y será llamado Hijo del Altísimo; y el Señor Dios le dará el trono de David su padre; 33 y reinará sobre la casa de Jacob para siempre, y su reino no tendrá fin. 34 Entonces María dijo al ángel: ¿Cómo será esto? pues no conozco varón. 35 Respondiendo el ángel, le dijo: El Espíritu Santo vendrá sobre ti, y el poder del Altísimo te cubrirá con su sombra; por lo cual también el Santo Ser que nacerá, será llamado Hijo de Dios* (Lucas 1:26-35, Reina Valera, 1960 [Sociedades Bíblicas Unidas])

González Requena plantea lo que sucede en la escena de la siguiente manera:

> *Conviene pues oír literalmente lo que así se enuncia: que el ángel es portador de la palabra de Dios —cuyas metáforas son el rayo de luz y la blanca paloma, el Espíritu Santo— y que así Dios, ese Dios judeocristiano que, tal es su asombrosa novedad histórica, es el Dios de la palabra, ese Dios, su palabra, llega, recubre, entra, penetra en la mujer* (González Requena, 2002: 61).

Esto nos lleva directamente a *La Anunciación* de Fra Angelico, una pintura en la que Dios Padre se representa con una mano de la cual emana un rayo de luz[45] a través del cual el Espíritu Santo desciende sobre María en forma de paloma blanca.

[45] Dios se materializa de variadas maneras, una de las más difundidas es en forma de luz: «Yo soy la luz del mundo» (Juan, 8:12, Reina Valera, 1960 [Biblia.es, s.f.]).



F366. *La Anunciación* [Pintura].

En *Sleeping Beauty*, este rayo de luz y la paloma son sustituidos por el beso, que simboliza tanto la relación sexual —de forma metafórica— como la palabra —de manera metonímica—, especialmente en su dimensión de promesa.



F367. *La Trinidad* [Pintura]. Fuente: Autor desconocido (siglo XV).

El beso es metáfora de la relación sexual en tanto que lo reemplaza[46,47] : es, generalmente, el preludio[48] del encuentro. Pero el beso es también palabra debido a su conexión directa con los labios —de ahí provienen expresiones como *dejar con la palabra en los labios*—. Es precisamente de allí de donde provienen las palabras pronunciadas, esas que pueden constituirse como promesa, en tanto que vengan acompañadas por un acto verdadero.

La promesa del príncipe no es otra que aquella que anunció cuando cantó a Aurora: que la amará de forma verdadera. En tanto que el beso del príncipe consiga despertar a la princesa, se demostrará que Phillip la ama de verdad, pues sólo el primer beso de amor verdadero tendrá el poder de traerla de vuelta a la vida consciente.



F368

Existen varias similitudes plásticas entre la pintura de *La Anunciación* de Fra Angelico y la de la escena del beso de *Sleeping Beauty*. En la obra de Fra Angelico, la

[46] Una constatación de que el beso es metáfora del encuentro sexual puede observarse en la teoría infantil «exclusivamente femenina» según la cual «se recibe un hijo a través de un beso» (Freud, 1908: 198) que evidencia «el predominio de la zona erógena bucal» (Freud, 1908: 198).

[47] Igualmente, Freud también menciona que «el beso merece el nombre de un acto perverso, pues consiste en la unión de dos zonas bucales erógenas en lugar de los dos genitales» (Freud, 1917b: 293).

[48] «Besar, mirar y tocar ese cuerpo ajeno aparecen ahí como unos fenómenos concomitantes y unas acciones introductorias. Ese afán emergería con la pubertad —vale decir, a la edad de la madurez genésica— al servicio de la reproducción». (Freud, 1940: 150)

virgen se encuentra en el interior de un pórtico abierto[49] con unos arcos de medio punto que se apoyan sobre unas delgadas columnas blancas. En la parte superior de la columna central, vemos la representación de Jesucristo—, que parece mirar en dirección a la virgen.

En la habitación en la que se encuentra Aurora, vemos también dos arcos semejantes, aunque la vista que se nos ofrece de ellos es la contraria: los vemos desde dentro de la estancia.





F369. *La Anunciación* (detalle) - F370

La pintura de Fra Angelico muestra dos escenas distintas, por un lado la de Adán y Eva siendo expulsados del paraíso, y por otro la de la anunciación del ángel a la virgen. Si tomamos en cuenta la principal, el centro de dicha escena está subrayado por la columna central del pórtico. A la izquierda de la columna encontramos al ángel, que llega para dar su mensaje, mientras que a la derecha está la virgen sentada sobre un discreto trono de color dorado.

[49] Rodríguez Peinado (2014) explica que «en los siglos XIV y XV cuando el anuncio del ángel tiene lugar en un exterior este es un espacio acotado, el hortus conclusus, símbolo de pureza virginal» (3). La investigadora señala que un ejemplo de ello son «los espacios porticados que forman parte de los claustros monásticos» que utiliza Fra Angelico en su Anunciación del Museo del Prado, precisamente la imagen a la que nos referimos. Añade: «En el arte occidental la Virgen está en un interior, que puede ser un templo, una estancia palaciega o una habitación burguesa [...]. La estancia puede estar cerrada haciendo referencia ritual a María como "puerta del cielo", y la presencia de ventanas, además de ser un elemento que aporta realismo, se convierten en un símbolo virginal» (Rodríguez Peinado, 2014: 3).



F371. *La Anunciación* (Fra Angelico, entre 1425 y 1428).

La separación entre el ángel y la virgen por distintos elementos constituye una constante en las distintas representaciones que se han hecho de la Anunciación. Esta hiancia puede estar marcada por una puerta:



F372. *La Anunciación* (Veneziano, c. 1442-1448).



F373. *Anunciación* (Fra Angelico, 1451).

O, por una columna que, en ocasiones, también es acompañada de una puerta que se sitúa entre ambas figuras:



Anunciación (Piero della Francesca, 1452-1466).



La Anunciación (Bellini, c. 1465).



La Anunciación (Botticelli, c. 1490)



La Anunciación (Sanzio, 1502-1503).



La Anunciación [Pintura]. Fuente: Conferencia impartida por Miquel del Pozo (2019).

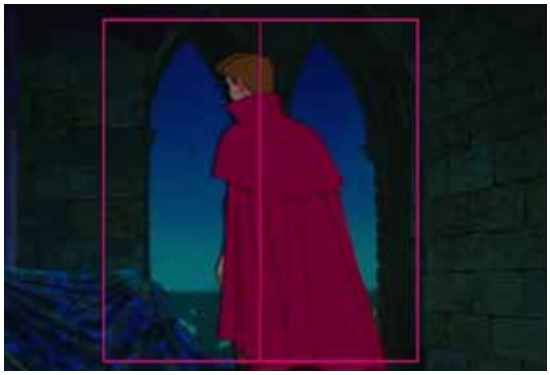


La Anunciación (Lippi, 1435).

F374-F379

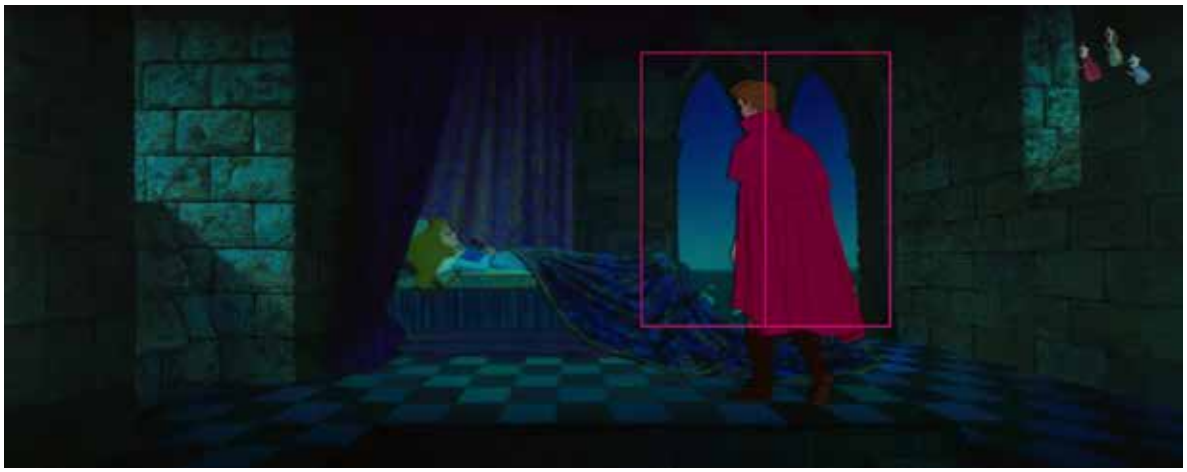
En *La Anunciación* de Fra Angelico, la imagen del padre en la parte superior de la columna central separa al ángel de la virgen; en *Sleeping Beauty*, Phillip se sitúa unos instantes también en ese mismo lugar (F381), pero finalmente lo atraviesa para besar a Aurora y despertarla.





F380-F381

En *Sleeping Beauty*, la escena es mostrada desde el interior de la estancia, y las dos aperturas hacia el exterior, dos arcos apuntados, muestran —como sucede en *La Anunciación*— la disponibilidad de Aurora.

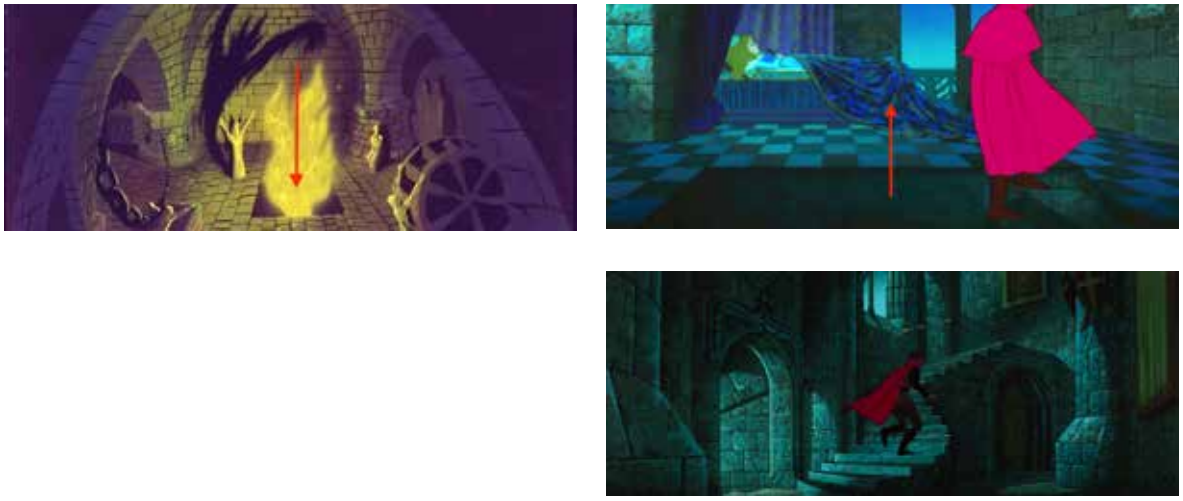


F382

8.9. La Bella es despertada

La estancia en la que se encuentra Aurora carece de una puerta convencional; el acceso a la habitación más alta de la torre se realiza a través de una apertura en el suelo, conectada con las plantas inferiores mediante una escalera. No hay indicios de la existencia de una puerta que bloquee el paso, lo que permite concluir que Phillip entra directamente subiendo las escaleras en las que le vimos en el plano anterior (F382).

Plásticamente, este hueco recuerda a la peligrosa apertura que mencionamos en el capítulo seis, que amenazaba con tragarse al príncipe.



F383-F385[50] (Detalles)

En la escena del folleto (F383), el hueco en el suelo sugería un movimiento descendente: la caída hacia un espacio más interno de la materna y regresiva mazmorra. Desde este hueco rectangular emergía un fuego que previamente asociamos con una cama de tintes funerarios, similar a una fosa donde Maléfica

[50] Hemos modificado el color de la imagen para que se pueda distinguir con mayor nitidez la entrada en el suelo.

amenazaba con arrojar al príncipe prisionero. El tono sadomasoquista se impone en la escena: el príncipe parece ser amenazado con el castigo de ser arrojado al fuego.

En la escena que nos ocupa (F385), el movimiento ascendente de Phillip en la torre establece un claro contraste con el descenso hacia la mazmorra subterránea de la primera escena. Torre y mazmorra se configuran así como símbolos opuestos, representando respectivamente lo masculino y lo femenino. Comparando ambas escenas, la capa del príncipe parece reemplazar al fuego, ya que su color y movimiento parece evocar las llamas que salían del hueco de la mazmorra.

Mientras Aurora permanece en un papel pasivo Phillip asume una posición activa, reafirmando su rol de héroe. Este contraste dota a la escena de un tono triunfal, en el que la princesa se presenta como un premio simbólico que el príncipe obtiene tras haber derrotado al dragón.

Tabla 1. Equivalencias entre los elementos principales en ambas escenas

	Movimiento	**Verbo**	**Ubicación**	**Objeto central**	**mujer**	**hombre**	**acción principal**
F383	descendente: caer	salir	subterránea: mazmorra (femenino)	fuego (femenino) cama-tumba	Maléfica: activa	Prisionero (Phillip): pasivo	castigo
F384	ascendente: subir	entrar	celeste: torre (masculino)	capa (masculina) cama-féretro	Aurora: pasiva	Phillip: activo	premio

Una vez dentro de la estancia, Phillip se dirige hacia Aurora, quien permanece dormida en la misma posición en la que las hadas la dejaron.

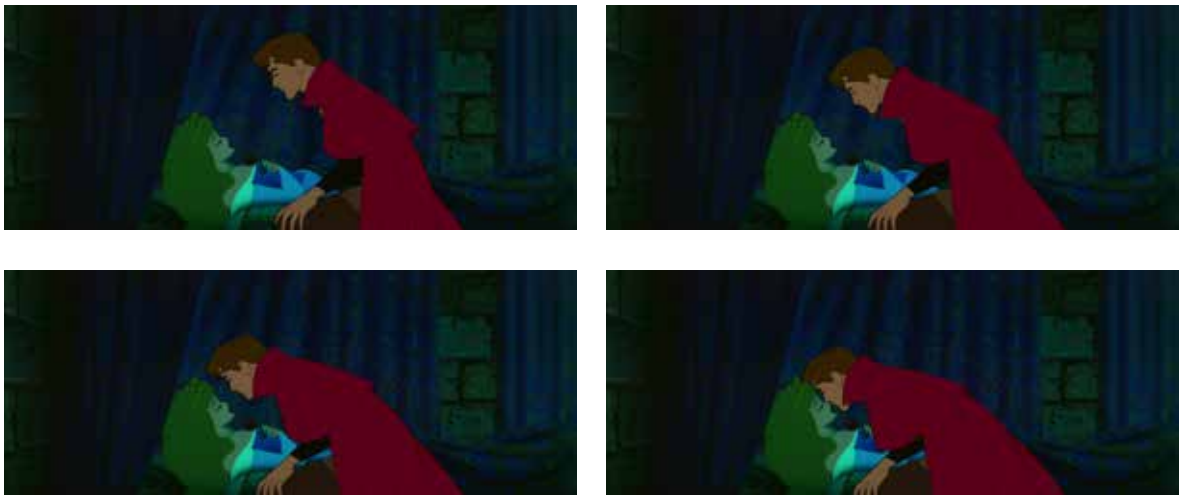






F386-F390

La cámara se sitúa en una posición tercera, de forma que el punto de vista del espectador no corresponde directamente con ninguno de los personajes; lo observa, más bien, con cierta distancia que, sin embargo, le permite identificarse con los personajes.





F391-F395

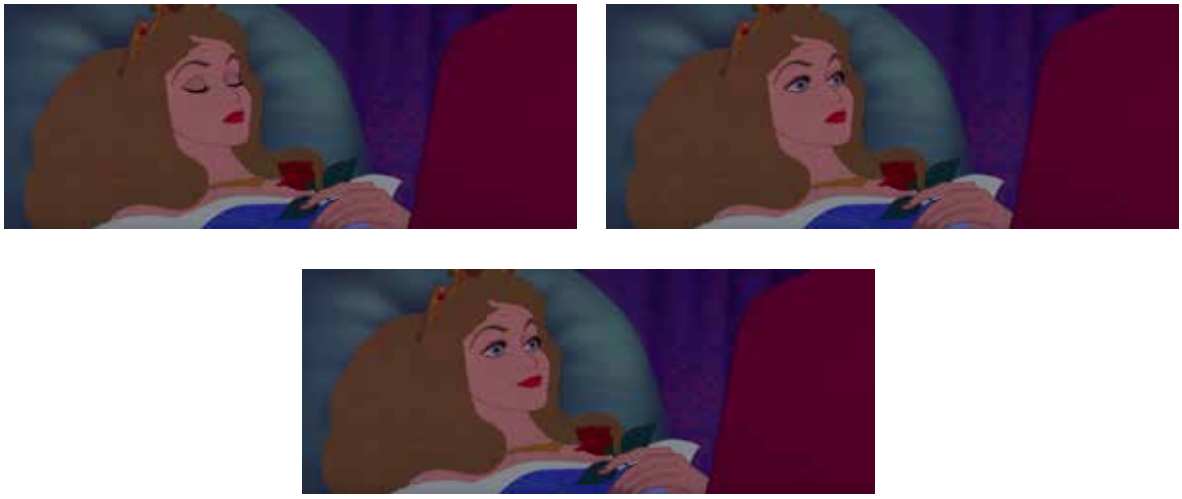
La piel y el cabello de Aurora tienen un siniestro tono *verdaccio*[51], mientras que los cortinajes que la rodean adquieren, gracias a la luz, un color azul. Sin embargo, una vez Phillip toca con sus labios los de Aurora, tras un breve lapso de tiempo, la princesa despierta y abre los ojos, recuperando su color habitual. El cambio de luz afecta también a las cortinas, que ahora podemos decir retornan al color púrpura.



F396-F398

[51] El término *verdaccio* hace referencia a un tono verdoso que, históricamente, se utilizaba —y utiliza todavía— en pintura como base para colorear la piel humana.

La focalización del plano semisubjetivo de Phillip, que muestra en escorzo su capa, facilita al espectador observar con más detalle el rostro de la princesa, al mismo tiempo que le permite identificarse con su punto de vista. En este primer plano, se confirma que los rubíes siguen presentes en su corona; pero también que sus ojos parecen reconocer a ese príncipe que acaba de despertarla.



F399-F401

Las hadas celebran la rotura de la maldición, mientras que el color verde de la pared que tienen al fondo se desvanece. La imagen de las hadas se encadena con otra del patio del castillo, en la que se muestra que aquellos que se habían dormido, despiertan al tiempo que lo hace Aurora.



F402-F404

El despertar de Aurora puede interpretarse como un despertar sexual, un proceso que, tras el periodo de latencia, permite a la niña alcanzar un grado de madurez suficiente para elegir un objeto amoroso acorde con los fines de reproducción.

8.10. Baile nupcial

Un plano medio teñido de verde (F405-F406) muestra a los reyes durmiendo a causa del hechizo de las hadas. A medida que un barrido horizontal desplaza el encuadre, el tinte verde se desvanece progresivamente hasta desaparecer por completo.



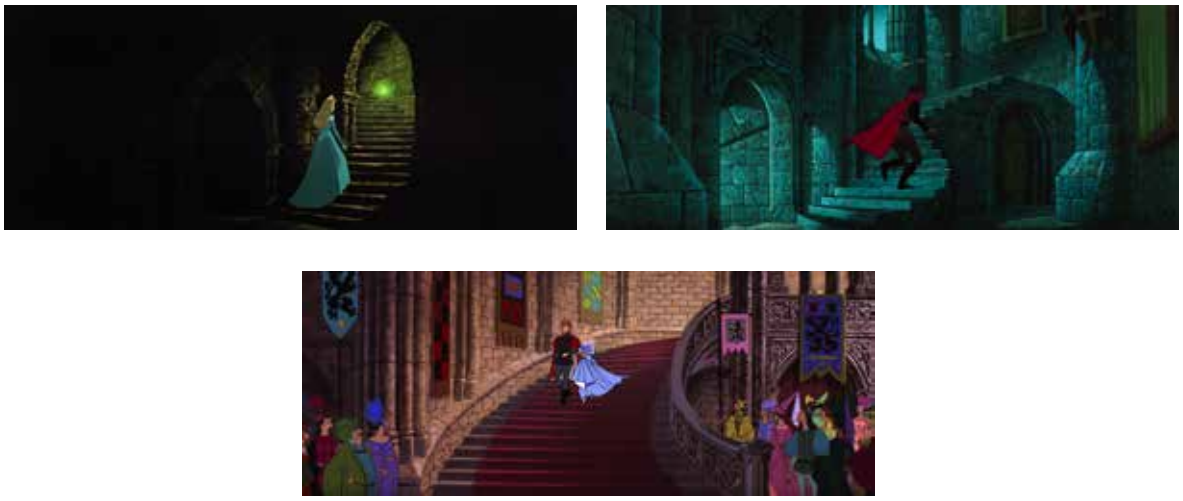
F405-F408

Stefan se excusa por haberse quedado dormido, según él, a consecuencia del vino. Hubert abre los ojos algo desorientado, hasta que recuerda lo que iba a decir a Stefan; utilizando una combinación de las expresiones que anteriormente usaron Aurora y Phillip[52], Hubert intenta decirle que su hijo no se casará con Aurora. Sin embargo, antes de que pueda terminar su confesión, las trompetas irrumpen en el plano sonoro, interrumpiendo su anuncio.

[52] Aurora: «*Why? After all I am sixteen*» (¿Por qué? Después de todo, ya tengo dieciséis años); Phillip: «*Now, father, you're living in the past. This is the 14th century*» (Vamos, padre, vives en el pasado. Estamos en el siglo catorce).

Visiblemente emocionados, los dos reyes y la reina abren los ojos al contemplar la llegada de sus hijos al salón del trono. Permanecen ajenos a los múltiples peligros que ambos han enfrentado en su camino hacia este reencuentro.

El príncipe y la princesa descienden juntos por una larga escalera, cuyos escalones están tapizados por una alfombra roja. A diferencia de ocasiones anteriores (F409, F411), que mostraron a los jóvenes ascendiendo distintas escaleras[53], la bajada de la pareja se realiza en esta ocasión lentamente, lo que parece indicar también el descenso de la excitación de la pareja.



F409 - F411

A través de sus miradas, se hace evidente la complicidad y enamoramiento de la pareja, dejando claro que *se han conocido*. Ambos están vestidos para la ocasión, que no parece otra que su unión matrimonial. El príncipe ha cambiado su vestimenta, aunque su capa roja se mantiene; mientras tanto, Aurora luce el vestido azul que las hadas le regalaron[54].

[53] El fotograma (F409) muestra a Aurora ascendiendo la escalera que le condujo a la rueca. El ascenso se realiza de forma extremadamente morosa, que anteriormente relacionamos con un movimiento inverso que quedaba al mismo tiempo inscrito en el ascenso loco de las hadas.

[54] Si, desde al menos el siglo XX, en el mundo occidental el vestido de novia ha sido generalmente blanco, el vestido que luce Aurora en la escena es azul. Sin embargo, debemos mencionar que los creadores del film barajaron dos colores para el vestido de Aurora, entre los cuales estaba el blanco, símbolo de la pureza con la que se casa la novia: «Flora y Fauna discuten sobre si el zagalejo de la princesa tenía que ser blanco o azul» (Thomas, 1968: 93).




F412-F413

Hubert reconoce en el joven que baja junto a Aurora a su hijo; sin embargo, se frota los ojos como si no terminara de creer lo que ve.

Hubert:
And Phillip!




F414-F415

Un plano semisubjetivo correspondiente al punto de vista de los padres de Aurora muestra a los jóvenes llegando a saludarles. Las dos parejas se muestran como en un espejo, ambos varones a la derecha su respectiva pareja.

Tras hacer una señal de respeto, Aurora corre hacia los brazos de su madre, quien la abraza emocionada.







F416-F419

El rey queda por unos instantes en medio de las dos mujeres (F421), formando un triángulo semejante al que previamente se había formado cuando Hubert compartió plano con los reyes (F420):




F420-F421

Cuando la reina estrecha entre los brazos a Aurora (F422), se retoma en cierta medida la configuración adoptada en el día de su nacimiento (F423).




F422-F423

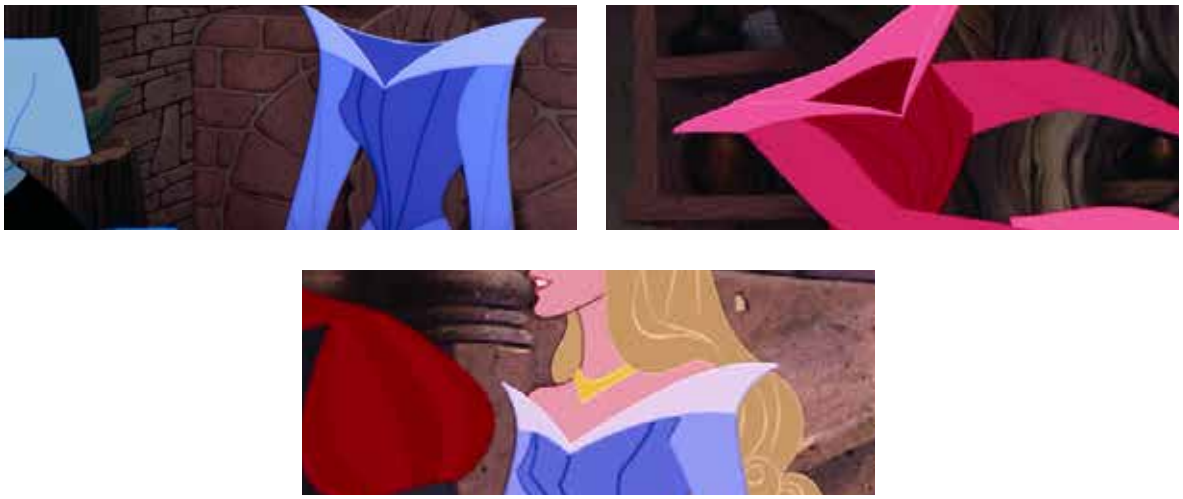
Un plano medio muestra a Hubert, quien dirige a Phillip su pregunta: «Qué significa esto», refiriéndose a Aurora. Parece que Hubert no puede comprender lo que está sucediendo. Su pregunta al hijo parece más bien: «¿qué significa esto [esta mujer]?».



F424-F427

Phillip no responde, pues, como mencionamos anteriormente, desde que partió del castillo de Stefan en busca de Aurora, no ha dicho palabra alguna. El príncipe adopta una actitud segura, ocupando una posición de hombre, asumiendo el rito que parece ponerse en escena: la unión entre los dos jóvenes.

Si decimos que el rito del casamiento está en juego, es que la configuración de la escena así lo sugiere. Por ejemplo, el vestido de Aurora ha cambiado su color: en su parte superior ahora es blanco —como el vestido de las novias—, a diferencia del color original del vestido en su creación: completamente azul o completamente rosa (F428-F430).



F428-F430

La actitud de Phillip, con las manos cruzadas por delante de su sexo —bien distinta a la postura que adoptaba Stefan, cuando esperaba con las manos por detrás la llegada de Aurora a su castillo— lo sitúa como un varón que ha alcanzado la posición de hombre que puede asumir la unión con Aurora. Él ya conoce el significado del significante *mujer*, en tanto ha podido afrontar, con todas las consecuencias, el encuentro real con dos mujeres: el aterrador combate con Maléfica, y el dulce encuentro con Aurora.

Phillip *ha conocido* a la mujer en sus dos facetas más opuestas. Si empleamos el verbo *conocer*, es por su concreto significado. La primera acepción que nos interesa está vinculada al encuentro de Phillip con Maléfica; *conocer* se define como la capacidad de «percibir el objeto como distinto de todo lo que no es él». En este contexto, el enfrentamiento con Maléfica permite a Phillip percibirse como algo completamente diferente de ella, completando así un proceso de individuación o subjetivación. Esto es especialmente relevante si consideramos que previamente hemos asociado a Maléfica con la imago primordial, figura de la cual el sujeto debe desprenderse para completar su proceso de individuación.

La segunda acepción de *conocer* que queremos destacar se refiere específicamente a «tener relaciones sexuales con alguien». Esta interpretación se sugiere en la escena del beso y se consolida en la siguiente, cuando Phillip y Aurora bailan juntos. En este contexto, *conocer* implica casi la experiencia contraria: la experiencia pasional en la cual los límites del sujeto y el objeto amenazan con desaparecer.

Por tanto, con la pregunta de Hubert, se trata de mostrar que el significante *mujer* ya no aparece como una incógnita para Phillip. Por su parte, Hubert insiste:

Hubert:
I don't...
I don't unde...



F431

Aurora se introduce en el cuadro por el lado opuesto al de Phillip, mientras Hubert queda en medio de ambos. De esta manera, la figura de Hubert sirve para articular visualmente una diferencia entre ellos, que no puede ser otra que la diferencia sexual.

Sin embargo, esta barra significante está a punto de disolverse, en tanto que a continuación la unión de los cuerpos de Phillip y Aurora en el baile vendrá a simbolizar por segunda vez —la primera fue la escena del beso— la experiencia que difumina esta barrera: la del encuentro sexual.

Pero antes de eso, Aurora se acerca a Hubert por la espalda, apoyando ambas manos sobre él para darle un beso en la mejilla. De forma que si antes era ella la que recibía el beso de Phillip, ahora es la que lo da, adquiriendo un rol activo con respecto al suegro.








F432-F435

De forma que, a pesar del beso, la incomprensión de Hubert continúa y su pregunta sigue sin ser respondida con palabras.

Hubert:
But…b…b…bu…






F436-F439

En cambio, lo será a través de los hechos, pues enseguida la pareja comienza a bailar. La música, todavía instrumental, hace que los personajes —los príncipes, los reyes y las hadas— se entreguen a sus emociones, *dejándose mecer por la melodía emocional* del momento. Si bien el rostro de Aurora aparece bien iluminado durante todo el baile, exultante mirando a Phillip, y con los ojos generalmente abiertos, los de Phillip sin embargo permanecen constantemente cerrados. El motivo del sueño aparece aquí invertido: mientras ella está bien despierta, él aparece con los ojos cerrados, dejándose llevar por la música que suena.




F440-F441

Hubert trata de buscar respuesta a su pregunta en los demás personajes: mira a los reyes y a las hadas, encontrando en ambos grupos la misma idea, que no es otra que la de alegría y satisfacción por la pareja.

Hubert:
I don't...
I don't understand[55]





F442-F444

El rey mira a la reina con amor mientras ella observa a los jóvenes bailar (F445). A continuación, se produce una inversión: la reina mira con admiración a Stefan, patentemente enamorada (F446).

[55] Traducción propia: Hubert: No...no lo entiendo.




F445-F446

Hubert dirige su mirada a las hadas, que bailotean y miran enternecidas el baile de Aurora con Phillip.




F447-F448

Hubert renuncia a entender en términos cognitivos lo que ha sucedido: hace un gesto de incomprensión mientras mira directamente al lugar donde está el espectador, y comienza un balanceo dejándose mecer por la melodía; podemos decir, así, que ahora sí sabe lo que pasa: los jóvenes se han enamorado.






F449-F452

El baile continúa, tal y como si no hubiera nadie más en el salón del trono. La unión matrimonial queda metaforizada por el baile con los padres como testigos.




F453-F454

Las hadas reaparecen en un plano que muestra a Fauna visiblemente emocionada mientras observa a la pareja bailar. Su llanto parece evocar la atmósfera de una ceremonia de matrimonio, donde las mujeres más cercanas a los novios suelen llorar de alegría, pero también de pena por la separación que la unión matrimonial implica con respecto a sus vínculos previos.

Fauna:
(SNIFFLING)

Flora:
Why, Fauna. What's the matter, dear?[56]




F455-F456

La mención de Fauna sobre los finales felices permite, de una elegante manera, anunciar el fin de la historia. Además, dota de un cierto carácter metaficcional a la escena, haciendo alusión a una de las premisas del cine clásico y de los cuentos de hadas: la existencia de un fin cargado de sentido que concluye el relato.

Fauna:
Oh, I just love happy endings.

[56] Traducción propia: Fauna: (sollozando) Flora: ¿Qué, Fauna? ¿Qué pasa, querida?




F457-F458

La antigua discusión de las hadas acerca del color del vestido vuelve a emerger:

Flora:
(exclaims) Blue?




F459-F460

Un plano subjetivo de Flora muestra que, desde que Aurora llegó al castillo de su padre, va vestida de azul.




F461-F462

Flora cambia de nuevo el color del vestido de Aurora a rosa.

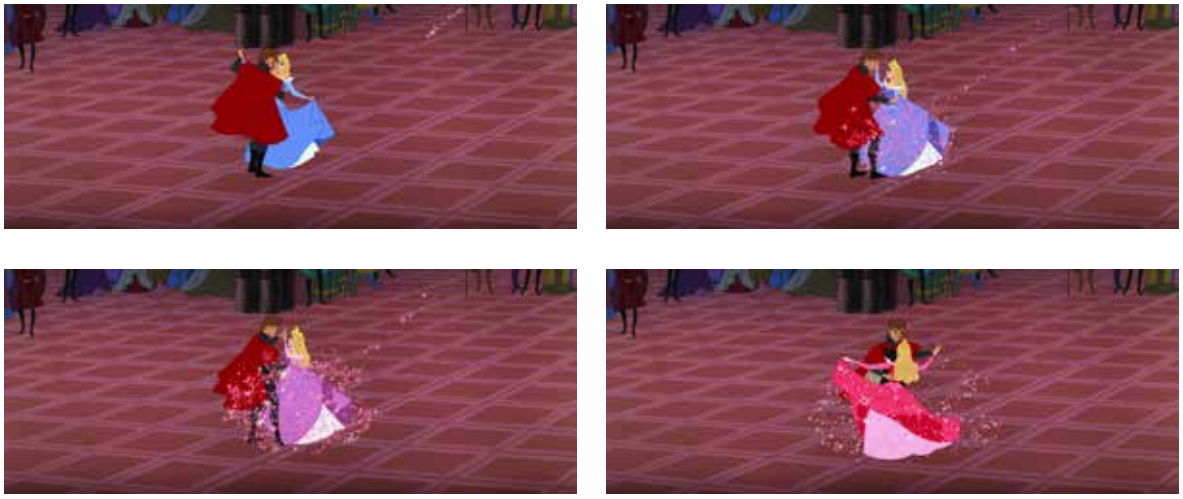
Flora:
Pink!



F463

El momento en el que el hechizo rosa impacta sobre Aurora emerge en el plano sonoro el coro extradiegético que acompañó previamente al baile en el bosque.

Chorus:
I know you
I walked with you
Once upon a dream



F464-F467

De forma similar a Flora, Merryweather nota el cambio en el tono del vestido, por lo que de nuevo lanza un hechizo sobre el vestido para que sea azul.

Merryweather:
(WHISPERS) Blue!




F468-F469

De forma que, retomando lo que anticipamos en el capítulo tres, la discusión de las hadas podría interpretarse desde dos perspectivas. La primera sugiere que las hadas proyectan sus propios deseos en Aurora: Flora, asociada al rosa, buscaría un posicionamiento femenino, mientras que Merryweather, vinculada al azul, preferiría uno masculino. La segunda posibilidad —vinculada inevitablemente a la anterior— es que los colores representen el sexo de su futuro heredero.

La continuidad del reino, un tema central del relato, parece implícita en este final; a través de ella, trata de simbolizarse el *inevitable* resultado del encuentro sexual entre príncipe y princesa: los hijos.

Un plano general muestra a los tres monarcas observando la escena desde una perspectiva que refleja la del propio espectador.

Chorus:
I know you
The gleam in your eyes




F470-F471

El coro extradiegético que interpreta la canción *Once upon a dream* continúa en el plano sonoro mientras Phillip y Aurora bailan.

Mediante una transición que encadena el salón del trono con unas nubes, la pareja cambia figuradamente de ubicación, apareciendo sobre un cielo rosa. A pesar de que Phillip y Aurora siguen bailando en el salón, se los representa *en las nubes,* subrayando su estado de enamoramiento. Esta representación visual evoca varios dichos: *to have one's head in the clouds*, *to be on cloud nine*, *to be spaced out*, *to be miles away*[57]... Todas estas frases aluden a un estado de felicidad extrema y desconexión de la realidad, capturando la dicha de la pareja y su alejamiento del lugar donde realmente se encuentran.



F472-F475

No obstante, el sentido de que la pareja sea mostrada bailando en las nubes no parece totalmente claro. Previamente habíamos visto otras nubes de las que se esperaba tormenta; sin embargo, estas son unas nubes del todo amables, casi dulces por recordar al algodón de azúcar, cuyo color es generalmente rosa. El hecho de que las nubes sean rosas también puede sugerir el amanecer. Ello es coherente con el hecho de que en una de las canciones[58] se señaló que Aurora sería rescatada precisamente al amanecer.

[57] Utilizamos las expresiones en inglés puesto que el origen de aquellos que hicieron el guion así nos lo exige. Traducción: *One's head in the clouds*: Tener la cabeza en las nubes; *To be on cloud nine*: Estar en las nubes / Estar en el séptimo cielo; *To be spaced out*: Estar distraído / Estar en otro mundo; *To be miles away*: Estar en Babia / Estar muy lejos (mentalmente).

[58] Nos referimos a la canción que suena mientras las hadas duermen el castillo. El verso es: «*He will come riding out the dawn*» (Él vendrá cabalgando al amanecer).

La metáfora visual sugiere que los jóvenes están flotando, una representación que, desde el psicoanálisis, se ha interpretado como un equivalente simbólico de la actividad sexual.

> *La proximidad asociativa del volar con la representación del pájaro nos permite comprender que en los hombres el sueño de vuelo tenga casi siempre un grosero significado sensual. Y no nos maravillará enterarnos de que este o aquel soñante se pone todas las veces muy orgulloso de su capacidad de volar. [1909.] El doctor Paul Federn, de Viena [trasladado después a Nueva York], ha expuesto que la seductora conjetura de que buena parte de estos sueños de vuelo son sueños de erección, pues este extraordinario fenómeno, que ha ocupado sin cesar la fantasía humana, no puede menos que impresionar como una cancelación de la gravedad. Es notable que Mourly Void, ese sobrio investigador experimental de los sueños que siente genuina repugnancia por toda interpretación, sostenga empero la interpretación erótica de los sueños de vuelo y de flotación. Dice que el erotismo es el «motivo más importante del sueño de flotación», y para ello arguye el fuerte sentimiento de vibración que lo acompaña y su frecuente conexión con erecciones o poluciones* (Freud, 1900: 397).

Además de esto, conviene pensar en el posible sentido que tienen aquí las nubes. La etimología de la palabra *nube* es controvertida; algunos investigadores vinculan el origen de la palabra *nubes* con una raíz que significa *cubrir*. Esta idea se sostiene porque en latín, la palabra *nubes* no sólo designa el fenómeno atmosférico, sino que también se asocia a la noción de *velo*, algo que cubre tanto el cielo como el rostro, manteniendo el significado de ocultar o encubrir.

La conexión entre la noción de *cubrir* y el término *nubes* la encontramos en la palabra latina *nubere* que, desde la perspectiva de la mujer, significa casarse. El término *nubere* literalmente se traduce como *ponerse el velo para un varón*, en referencia a la tradición romana en la cual la novia se cubría con un velo en la ceremonia matrimonial. Este uso de la raíz también se observa en palabras derivadas como *núbil* (referente a la mujer en edad de casarse) y *nupcias* (la ceremonia del matrimonio).

De manera que la vinculación entre las nubes y lo nupcial es muy estrecha: tanto las nubes como el velo en las bodas comparten la función de cubrir. Las nubes se asemejan a un velo que oculta el cielo, del mismo modo que la novia se cubre

antes de ser *revelada* en la ceremonia. Así, se dice que el velo de la novia es como una *nube* que oculta su desnudez, mientras que el cielo nublado se convierte en una suerte de celebración, como una boda entre la tierra y el cielo.

De esta manera, el baile en las nubes parece representar una feliz unión entre el mundo terrestre y el celeste: mientras que la mujer se asocia frecuentemente con la tierra, el hombre lo está con el cielo. Las nubes, al situarse en un espacio intermedio, actúan como el territorio de confluencia entre ambos mundos, simbolizando la armonía entre lo terrestre y lo divino.

El plano del beso que cierra la historia se encadena con otro que muestra nuevamente el libro con el que comenzó la película. Phillip y Aurora se transforman en una ilustración *viva* de una de las páginas del libro, finalizando la historia con una de las fórmulas más comunes para concluir un cuento: «*And they lived happily ever after*». La aparición de esta frase característica del cuento maravilloso refuerza la idea de que el baile simboliza la unión matrimonial entre ambos: siempre que se utiliza esta fórmula, suele estar precedida o seguida del rito matrimonial.








F476-F480

El libro se cierra de forma autónoma, mientras un retroceso de la cámara —que ahora es tal, pues este fragmento se grabó en con una técnica de *live-action*— muestra que sigue estando apoyado sobre el triforio que habíamos visto al comienzo de la película.




F481-F482

Una vela encendida aparece en el plano, permaneciendo iluminada hasta que el movimiento de la cámara concluye, momento en el que la imagen comienza a desvanecerse.





F483-F485

El hecho de que el film vuelva a cerrarse en el mismo lugar donde comenzó no sugiere que ésta sea circular; por el contrario, el libro se cierra porque el relato acaba: tiene un final.

Si bien es cierto que existe cierta expectativa de que el libro pueda volver a abrirse para que el relato comience una vez más, el relato ha alcanzado su pleno sentido: tanto la maldición, como las pruebas a las que es sometido Phillip, como la generosidad y valentía de las hadas, han tenido su precisa función.

Que el libro se pueda volver a abrir, que se pueda volver a repetir, es una de las particularidades del cuento maravilloso. Esta repetición sirve al niño siempre que el relato se reproduzca de la manera más fidedigna posible. El niño aguarda: «repetir y [...] deletrear los acontecimientos» que tienen lugar en el cuento, pues, por más que ya los conozca, no disminuye el interés en él, «sino que, por el contrario parece intensificarlo» (González Requena, 2006: 496-7).

Un fundido a negro sobre la imagen del libro clausura el relato, mientras que se imprime sobre la imagen el bien conocido cierre y ya casi extinto: *The End*.



F486-F489

Debajo de *The End*, aparece la firma personal de Walt Disney, especificando que la película que termina es una de sus producciones. Por tanto, si al comienzo de

la película Walt Disney presentó el relato sobre un fondo rojo tan intenso como la sangre o como la capa de Phillip:



F490

Ahora el film se cierra con su nombre, como un signo que viene a reafirmar a Walt Disney como productor y, por qué no decirlo, como autor del film[59]. Su nombre se superpone en la parte inferior del libro, allí donde cabría esperar encontrar el nombre del autor o recopilador. Su nombre es casi coincidente con el rectángulo verde que en el capítulo uno relacionamos con un *chroma key*. Parece que Disney trata de inscribir así su marca autoral en el propio film: más que del cuento, él es autor del film.



[59] Sánchez (2010: 24) dice que «tiene sentido hablar de "los cuentos de hadas según Disney"» en tanto que «Walt es el auténtico núcleo de la empresa [...]. Cada idea, cada escena y casi cada fotograma pasó por su férreo control mediante sesiones de control minuciosas y temidas por sus empleados».



F491-F495

Anexo

De las quince películas producidas por Walt Disney Animation Studios antes de *Sleeping Beauty* (1959), trece utilizan la fórmula de *The End*, a excepción de *Snow White and the Seven Dwarfs*[60] (1937) y *Fantasia* (1940).

Esto continuó siendo así en el resto de películas[61] producidas hasta 1989, cuando *The Little Mermaid* (1989) omitió la fórmula *The End*; coincidiendo, quizás, con el fin del relato clásico de Disney.

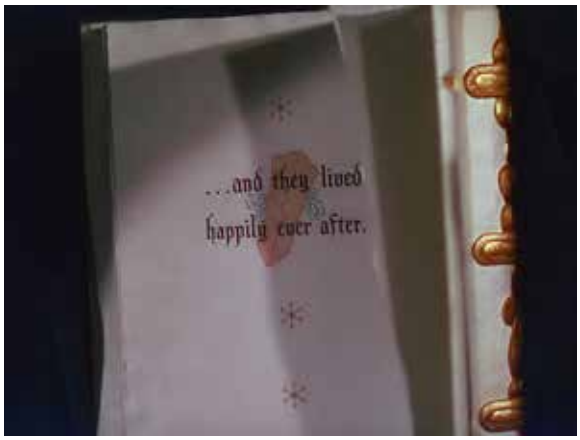
En cuanto a las películas de princesas Disney que vinieron después de *Sleeping Beauty*, sólo *Aladdin* (1992) termina con *The End*, mientras que el resto[62] lo omiten.

[60] Para cerrar el film se utilizó una fórmula alternativa más propia del cuento: «...and they lived happily ever after»

[61] *101 Dalmatians* (1961), *The Sword in the Stone* (1963), *The Jungle Book* (1967), *The Aristocats* (1970), *Robin Hood* (1973), *The Many Adventures of Winnie the Pooh* (1977), *The Rescuers* (1977), *The Fox and the Hound* (1981), *The Great Mouse Detective* (1986), *Oliver and Company* (1988), a excepción de *The Black Cauldron* (1985) que omite la fórmula *The End*.

[62] *Beauty and the Beast* (1991), *Pocahontas* (1995), *Mulan* (1998), *The Princess and the Frog* (2009), *Tangled* (2010), *Moana* (2016), *Raya and the Last Dragon* (2021).

Fotograma clave anterior	*The End* o fórmula alternativa





Snow White (1937)





Pinocchio (1940)



Fantasia (1940)





Dumbo (1941)





Bambi (1942)





Saludos Amigos (1943)




The three Caballeros (1944)





Make Mine Music (1946)




Melody Time (1948)





The Adventures of Ichabod and Mr. Toad (1949)





Cinderella (1950)





Alice in Wonderland (1951)





Peter Pan (1953)





Lady and the Tramp (1955)





Sleeping Beauty (1959)

Referencias

Almodóvar, P. (Director). (2002). *Hable con ella* [Fotograma]. El Deseo. Recuperado de https://www.filmaffinity.com

Castells Iglesias, M. (s. f.). *Dánae recibiendo la lluvia de oro*. Universitat de València. Recuperado de https://www.uv.es/mahiques/ENCICLOPEDIA/TIZIANO/Danae.pdf

Bellini, G. (1475). *La Anunciación* [Pintura]. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid, España.

Biblia.es (s.f.). *Apocalipsis 19:15* (Reina-Valera 1960). Recuperado de https://www.biblia.es/biblia-buscar-libros-1.php?libro=apocalipsis&capitulo=19&version=rv60

Botticelli, S. (c. 1490). *La Anunciación* [Pintura]. Museo Kelvingrove, Glasgow, Reino Unido.

De Miguel, L. (s. f.). *Estudio bíblico sobre Apocalipsis 12: La mujer y el dragón*. Recuperado de https://www.escuelabiblica.com/estudios-biblicos-1.php?id=425

Durán Heras, M. Á. (2004). De Fra Angélico a Francis Bacon: las claves sociológicas de la Anunciación. En J. Díez Nicolás, M. Á. Durán Heras, L. González Seara, J. Iglesias de Ussel, J. Pérez Vilariño, J. I. Rospir Zabala, M. Á. Ruiz de Azúa Antón, & I. de la Torre Prados (Coords.), *Reflexiones sociológicas: homenaje a José Castillo Castillo* (pp. 921-956). Árbol Académico.

Flandes, J. de. (1514). *La Ascensión* [Pintura]. Museo Nacional del Prado, Madrid.

Fra Angelico. (entre 1425 y 1428). *La Anunciación* [Pintura]. Museo del Prado, Madrid, España.

Fra Angelico. (1451). *Annunciation* [Pintura]. Museo Nazionale di San Marco, Florencia, Italia.

Fra Filippo Lippi. (1435). *La Anunciación* [Pintura]. National Gallery of Art, Washington, Estados Unidos.

Francesca, P. della. (1455). Anunciación [Pintura]. Basilica di San Francesco, Arezzo, Italia.

Frazer, J. G. (1981 [1890]). *La rama dorada. Magia y religión*. Fondo de Cultura Económica.

(450 a. C.). *Ánfora griega* [Cerámica]. Museo del Ermitage, San Petersburgo, Rusia.

Freud, S. (1992 [1900]). La interpretación de los sueños (1899 [1900]). En *Obras completas. La interpretación de los sueños (primera parte) (1900)* (Vol. IV).Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Freud, S. (1992 [1908]). Sobre las teorías sexuales infantiles (1908). En *Obras completas. El delirio y los sueños en la «Gradiva» de W. Jensen y otras obras (1906-1908)* (Vol. IX). Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Freud, S., & Oppenheim, R. (1992 [1913]). El motivo de la elección del cofre (1913). En *Obras completas. Sobre un caso de paranoia descrito autobiográficamente (Schreber). Trabajos sobre técnica psicoanalítica y otras obras (1911-1913)* (Vol. XII). Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Freud, S. (1992 [1917a]). 21ª conferencia: Desarrollo libidinal y organizaciones sexuales. En *Obras completas. Conferencias de introducción al psicoanálisis (Parte III) (1916-1917)* (Vol. XVI). Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Freud, S. (1992 [1917b]). 25ª conferencia: La angustia. En *Obras completas. Conferencias de introducción al psicoanálisis (Parte III) (1916-1917)* (Vol. XVI). Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Freud, S. (1992 [1933]). 29ª conferencia: Revisión de la doctrina de los sueños. En *Obras completas. Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis y otras obras (1932-1936)* (Vol. XXII). Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Freud, S. (1992 [1920]). Más allá del principio del placer. En *Obras completas. Más allá del principio de placer. Psicología de las masas y análisis del yo y otras obras (1920-1922)* (Vol. XVIII). Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Freud, S. (1992 [1940]). Esquema del psicoanálisis (1940 [1938]). En *Obras completas. Moisés y la religión monoteísta. Esquema del psicoanálisis y otras obras (1937-1939)* (Vol. XXIII). Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Gentileschi, A. (c. 1612). *Dánae* [Pintura]. Saint Louis Art Museum, San Luis, EE. UU.

Graves, R. (1991 [1955]). *Los Mitos griegos* (5.ª ed.). Ariel.

Goltzius, H. (1603). *Dánae durmiente preparada para recibir a Júpiter* [Grabado]. Los Angeles County Museum of Art, Los Ángeles, EE. UU.

González Requena, J. (2002). *Los tres Reyes Magos: La eficacia simbólica*. Akal.

González Requena, J. (2006). *Clásico, manierista, postclásico: Los modos del relato en el cine de Hollywood*. Castilla Ediciones

González Requena, J. (2020a). *Un espacio caótico y un nombre roto [Clase magistral]*. En Psicoanálisis y Análisis Textual (curso 2019/2020). Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de https://gonzalezrequena.com/un-espacio-caotico-y-un-nombre-roto/

González Requena, J. (2020b). *La castración* [Clase magistral]. En Psicoanálisis y Análisis Textual (curso 2019/2020). Universidad Complutense de Madrid. Edición de 2020 en GonzalezRequena.com.

González Requena, J. (2020c). *Blue Velvet. La escena perversa* [Clase magistral]. En Análisis de textos audiovisuales (curso 2019/2020). Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de https://gonzalezrequena.com/textos-en-linea-0-2/blue-velvet/

González Requena, J. (2021). *Más acá del principio del placer* [Clase magistral]. En Conceptualización psicoanalítica (curso 2020/2021). Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de : https://gonzalezrequena.com/textos-en-linea-0-2/mas-aca-del-principio-del-placer/

González Requena, J. (2024, 5-8 de noviembre). *La ley frente al poder. Freud vs. Marx y Nietzsche* [Conferencia]. En XII Congreso Internacional de Análisis Textual, Trama & Fondo «La Ley», Universidad Rey Juan Carlos.

Klein, M. (2016 [1923]). Análisis infantil (1923). En *Amor, culpa y reparación y otros trabajos (1921-1945)*. Madrid: Paidós.

La Anunciación [Pintura]. (noviembre, 2019). En M. del Pozo (Conferenciante), *Porque me has visto, has creído. El Nuevo Testamento en el arte* [Conferencia]. Auditorio del Museo del Prado, Madrid, España.

Levy, C. (1945). *The mushroom cloud rising over Nagasaki* [Fotografía]. U.S. National Archives & Records Administration.

Lippi, F. F. (1435). *La Anunciación* [Pintura]. Galería Nacional de Arte, Washington, D.C., EE.UU.

Martínez-Oña, M. (2023). El mito de Dánae en la cultura visual. En Eds. M. Bermúdez Vázquez y M. Rojano Simón, *Estudios Sociales, estética, arte y género: Nuevos enfoques* (220-234). Dykinson, S. L..

Museo Nacional del Prado. (2024). *Dánae recibiendo la lluvia de oro (Tiziano)*. Recuperado de https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/danae-recibiendo-la-lluvia-de-oro-tiziano/b3d48a0c-e3c6-4c86-abb6-6d85e3034ee2

Peláez Malagón, J. E. (2014). El mito de Dánae en la pintura: Una aproximación desde la literatura comparada. *Clío: History and History Teaching*, *40.*

Peñalver Alhambra, L. (1995). *Fenomenología en El Bosco: De la experiencia visionaria a la figuración. De la iconografía a la figuración*. [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. Dirigida por Dra. Ana María Leyra Soriano.

Piero della Francesca. (1452-1466). *Anunciación* [Fresco]. San Francesco, Arezzo, Italia.

Pintura anónima. (c. 1420-1430). *Sin título* [Pintura]. Museo de Arte Sacro (Iglesia de la Peña).

Polmar, N. (2004). *The Enola Gay. The B-29 That Dropped the Atomic Bomb on Hiroshima*. Smithsonian National Air and Space Museum, Washington D. C..

Propp, V. (2008 [1946]). *Las raíces históricas del cuento* (1.ª ed.). Fundamentos.

Real Academia Española (RAE). (2024). Bosque. En *Diccionario de la lengua española* (23.ª ed.). Recuperado de https://dle.rae.es/bosque

Rembrandt. (1636). *La Ascensión* [Pintura]. Alte Pinakothek, Múnich.

Rembrandt. (c. 1636). *Dánae* [Pintura]. Museo del Hermitage, San Petersburgo, Rusia.

Rodríguez Peinado, L. (2014). La Anunciación. *Revista Digital de Iconografía Medieval, 6*(12), 1-16.

Sánchez Hernández, T. (2010). *Los cuentos de hadas según Walt Disney: Modelos narrativos, tradición literaria, préstamos sonoros e influencias visuales en la*

producción de películas del canon WDFA (1937-1967) [Tesis doctoral, Universidad Pontificia de Salamanca]. Ministerio de Universidades. Recuperado de https://www.educacion.gob.es/teseo/mostrarRef.do?ref=899463

Sanzio, R. (c. 1502–1503). *Anunciación* [Pintura]. Pinacoteca Vaticana, Museos Vaticanos, Ciudad del Vaticano.

Schapiro, M. (1978). *Modern Art: 19th and 20th Centuries*. New York: George Braziller.

Sociedades Bíblicas Unidas. (1960). *La Santa Biblia: Reina-Valera 1960*. Recuperado de https://www.biblegateway.com/passage/?search=Genesis+2%3A7&version=RVR1960

Taller de Fra Filippo Lippi. (c. 1440). *La Anunciación* [Pintura]. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

Thomas, B. (1968). *Maravillas de los dibujos animados.* Ediciones Gaisa S.L

Tiziano, V. (1560-1565). *Dánae recibiendo la lluvia de oro* [Pintura]. Museo Nacional del Prado, Madrid, España.

Van Loo, J. (1650). *Dánae* [Pintura]. Colección privada.

Veneziano, D. (c. 1442-1448). *La Anunciación, panel predela del retablo de Santa Lucía* [Pintura]. Fitzwilliam Museum, Cambridge, Reino Unido.

Wertmüller, A. U. (1787). *Dánae y la lluvia de oro* [Pintura]. Nationalmuseum, Estocolmo, Suecia

White Sands Missile Range Museum. (2022, 23 de mayo). *Sleeping Beauty awakens*. Recuperado de https://wsmrmuseum.com/2022/05/23/sleeping-beauty-awakens

V. CONCLUSIONES

En el trabajo de tesis *La imagen de lo femenino en* La Bella durmiente hemos tomado como objeto de estudio el film *Sleeping Beauty* (Disney, 1959), partiendo de los siguientes planteamientos:

1. El texto mítico —relato simbólico— es un espacio de experiencia que convoca al sujeto del inconsciente a recorrer la vivencia que su autor depositó en un objeto *real*.
2. *Sleeping Beauty* constituye un molde de la subjetividad femenina canónica, al mismo tiempo que propone, por oposición, uno para la masculina.
3. *Sleeping Beauty* es un relato simbólico, una forma de narrativa *fuerte*, equivalente al mito, la tragedia o el cuento maravilloso.

A partir de éstos, hemos comprobado que:

1. Los estudios previos sobre *Sleeping Beauty* no han explorado en profundidad su dimensión experiencial ni su valor artístico.
2. Los análisis sobre lo femenino en *Sleeping Beauty* suelen enmarcarse en una perspectiva feminista que no siempre atiende a la especificidad del texto y su estructura simbólica.
3. Los estudios sobre *Sleeping Beauty* y otras producciones de Disney carecen, en general, de una metodología rigurosa para examinar la especificidad del texto disneyano. Mientras algunos lo consideran antifeminista, otros lo critican por distanciarse de los esquemas tradicionales de los cuentos en los que se basa.

Tras este recorrido, hemos identificado que la Teoría del Texto de Jesús González Requena y su aplicación práctica permiten llenar el vacío presente en los estudios previos. Esta teoría ha posibilitado un análisis de la dimensión

experiencial del texto audiovisual a través del estudio de sus tres registros y su integración en la dimensión simbólica.

Asimismo, la metodología del análisis textual, al atender la especificidad del lenguaje audiovisual, nos ha permitido explorar la representación de lo femenino en *Sleeping Beauty* mediante técnicas como el deletreo, la asociación libre, la atención flotante y la escucha analítica. A través de este enfoque, hemos constatado que la película es un relato clásico con algunos matices manieristas que dan cuenta del cambio de época.

A continuación, presentamos nuestros hallazgos estructurados en los distintos capítulos que conforman el análisis.

1. La presentación de la princesa

En el primer capítulo hemos demostrado cómo el comienzo de *Sleeping Beauty* busca conectar la película con la tradición de los cuentos maravillosos. Para ello, incorpora elementos característicos de la tradición oral, como el libro, el narrador, los motivos recurrentes y las fórmulas propias del género, que sitúan al espectador ante un texto —audiovisual— que le resulta familiar, que reconoce.

La clásica fórmula *En un reino lejano, hace mucho tiempo…* y el uso del libro parlante establecen un marco narrativo que sitúa la historia en un espacio y tiempo distantes. Este alejamiento refuerza la atmósfera fantástica del relato, pero también facilita la identificación del espectador con la trama de *Sleeping Beauty*, permitiéndole reconocerse en los personajes sin que su proximidad resulte demasiado evidente a nivel consciente.

El libro parlante, como objeto conocido por el espectador, actúa como un puente entre los cuentos tradicionales y el medio cinematográfico. Así, el film se posiciona como un legítimo heredero del cuento maravilloso, ofreciendo, especialmente al público infantil, una narrativa que facilita la elaboración simbólica

de sus primeras experiencias. Esta identificación opera en niveles tanto conscientes como inconscientes: el niño proyecta en los reyes la figura de sus propios progenitores y, simultáneamente, se identifica muy posiblemente con Aurora. La dignidad de estos padres-reyes, recae a su vez sobre el propio espectador infantil, que se vive deseado por unos padres revestidos por la magnificencia real.

Como en los cuentos maravillosos, la voz del narrador no se vincula a ningún personaje y asume la posición de donante del relato. En este caso, aunque el narrador se representa únicamente a través de su voz, puede ser asimilado simbólicamente a Walt Disney, quien se posiciona como un padre que dona una historia que le precede. Este gesto de donación refuerza el carácter de Walt Disney como una figura paterna; dona a los niños americanos —y de todo el mundo— un relato en medio de un momento histórico donde la progresiva desmitologización marca el comienzo de la crisis del relato.

El uso de *live-action* en las primeras escenas refuerza el vínculo entre lo real y lo fantástico, mostrando la intención del film de transformar el relato oral en lenguaje cinematográfico.

Aunque la narración no menciona de manera explícita el rito del bautismo, éste —junto al matrimonio— ocupa un lugar central en la estructura de la historia. Las referencias religiosas directas fueron eliminadas en la versión final del film, pero la dimensión ritual persiste en la estructura narrativa. Las hadas, comparables a figuras como los reyes magos, asumen el rol de donantes o destinadoras, otorgando a la princesa dones que resultan esenciales para la construcción de su posición femenina.

2. Los dones concedidos

A lo largo del segundo capítulo, hemos podido comprobar cómo los dones de las hadas están encaminados a prefigurar la feminidad de Aurora; constituirla

subjetivamente como una futura mujer. La donación de distintas cualidades allana el camino para que la joven pueda configurarse como un sujeto de deseo. Sin embargo, si bien los dos primeros dones están relacionados con atributos femeninos, el tercero lo está con la maldición de Maléfica; en este sentido, conviene subrayar que la cifra *3* apunta directamente a que la maldición va a implicar un conflicto relativo a la posibilidad de que Aurora devenga como mujer.

El clima festivo del inicio del film se vincula tanto al nacimiento de Aurora como a su compromiso con el Príncipe Phillip. La relación entre ambos acontecimientos se expresa a través del deseo compartido de los reyes Stefan y Hubert de unir sus reinos mediante el matrimonio de sus hijos.

Más allá de una mera alianza territorial o política, esta unión puede ser vista como la integración simbólica entre lo masculino y lo femenino, un tema central que atraviesa todo el relato.

Como figuras simbólicas centrales, las hadas entran desde un lugar situado más allá del plano imaginario —no por una ventana—, sino entre los emblemas que cuelgan del techo. Flora, Fauna y Merryweather asumen el papel de donantes del relato, anticipando un buen futuro para la niña mediante los dones que le otorgan:

- Flora le concede la belleza, símbolo de su potencial reproductivo y su bondad. La figuración visual asocia a Aurora con una rosa roja, anticipando su futura madurez sexual y su relación con el amor romántico.
- Fauna le otorga el don del canto, relacionado con la capacidad de seducción y gozo. El canto, además, prefigura el poder de Aurora para encantar al príncipe en el bosque.

La figuración plástica y sonora de los dones aparece vinculada a los rituales previos al dormir (nanas, móviles, cuentos). En ese sentido, podríamos decir que proporcionan a Aurora «sueños agradables» para su tiempo de reposo. Es decir, la

unión de los dones con lo onírico parece constatar que es necesario un periodo de latencia para que la Princesa pueda devenir mujer.

Aunque Merryweather intenta otorgar su don a la princesa, su acto es interrumpido por Maléfica, una diosa de la naturaleza y representación de lo real. Hasta ese instante, el salón del trono se presentaba como un espacio bien ordenado, donde reinaba un equilibrio simbólico estable y una armoniosa diferenciación e integración entre lo masculino y lo femenino:

Esta estabilidad, sin embargo, se ve desestabilizada con la llegada de Maléfica:

A partir del análisis de la irrupción de Maléfica, hemos evidenciado cómo ésta aparece asociada con el mal, configurándose como una potencia de lo real. Su intervención, en tercer lugar, no es casual: el número tres representa un momento clave en la constitución subjetiva. Según la lógica simbólica, es a través de una tercera instancia que se estructura la subjetividad; la cifra *3* es la que introduce la mediación y la diferenciación necesaria para el desarrollo psíquico. Al ocupar esta posición, Maléfica obstaculiza y dificulta la constitución subjetiva de Aurora.

Si bien la maldición de Maléfica busca la muerte de Aurora, la intervención demorada de Merryweather transforma este destino en una muerte simbólica: a los dieciséis años Aurora caerá en un profundo sueño del que solo un beso de amor verdadero podrá despertarla, marcando así su renacimiento como mujer.

Con ello queda evidenciado que la maldición también afecta a Phillip, quien, para despertarla tendrá que cumplir con una tarea equivalente: convertirse en un hombre capaz de enfrentarse a esa diosa que es Maléfica.

3. *Dos caras de la Maternidad: Maléfica y las Hadas*

En el capítulo tercero hemos analizado la disociación materna que se manifiesta en la película, representada por las hadas buenas, por un lado, y Maléfica, el Hada de la Oscuridad, por otro. Esta polarización extrema, típica de los cuentos, responde a la necesidad del niño de proyectar y simbolizar los aspectos negativos de la madre en una figura externa a ésta. Al mismo tiempo, hemos confirmado que las tres hadas y Maléfica constituyen figuraciones de diosas vinculadas al control de los elementos naturales, cercanas a divinidades como Deméter.

Al comienzo del capítulo hemos señalado que los elementos plásticos del film no son simples adornos decorativos, sino expresiones de una configuración simbólica que estructura el relato y ejerce un impacto inconsciente en el espectador. Un ejemplo claro de ello es la silueta de Maléfica que aparece detrás del trono de los reyes al final de la escena en la que Merryweather otorga su don. Aunque pasa desapercibida a nivel consciente, esta figura confirma que la imagen funciona como un medio para transmitir la constante amenaza que representa Maléfica, sugiriendo su presencia latente y acechante sobre los personajes del film.

El análisis de la escena de la quema de ruecas ha evidenciado hasta qué punto esta pira representa un intento por impedir el inevitable encuentro de Aurora con su posición femenina, simbolizada por el hilado. No obstante, este ritual ignora un hecho clave: la única rueca capaz de herir a Aurora es Maléfica misma. Asimismo, el análisis comparativo de esta escena con sus equivalentes en las otras versiones del cuento ha demostrado que la gran hoguera encarna las ansias devoradoras de Maléfica; a su vez, éstas son reflejo de las pulsiones sádicas del niño hacia el pecho materno.

A través de distintos ejemplos, hemos podido comprobar cómo los bocetos iniciales de Eyvind Earle carecían de detalles significativos que fueron añadidos

posteriormente, como el mascarón de proa con la cabeza de un dragón o el número de velas en la tarta. Estos elementos, finalmente incorporados, refuerzan la trama simbólica del film, mostrando una voluntad artística que no deja espacio al azar.

La discusión entre las hadas sobre la posibilidad de convertirse en madres adoptivas de Aurora expone distintas posturas frente a la maternidad. Fauna adopta una posición netamente femenina, mientras que Merryweather, reticente a asumir un rol materno, busca preservar sus privilegios de hada, como volar o utilizar la magia.

Un aspecto central en el que nos hemos detenido es el papel que las hadas desempeñan en la crianza de Aurora, que culmina con la entrega de dos regalos para celebrar su madurez sexual: la tarta y el vestido. Cada uno de ellos encarna un acercamiento a la sexualidad madura de Aurora; mientras que la tarta tiene que ver con lo real —el cuerpo y su asociación con la maternidad—, el vestido se relaciona con lo imaginario —la seducción femenina—.

Hemos dedicado especial atención a la tarta, cuyo número de velas hemos relacionado con elementos asociados a lo femenino, como la luna y el número trece. A su vez, el cambio constante del color del vestido entre rosa y azul simboliza la tensión entre lo femenino y lo masculino, reflejando la dificultad de articular estas posiciones y la relación que esto guarda con la procreación. Este aspecto está vinculado al deseo implícito de las hadas de que, fruto de la unión sexual, nazca un hijo, símbolo de continuidad y renovación.

4. Maléfica

En el capítulo cuatro hemos analizado cómo lo ominoso se manifiesta a través de los distintos espacios en los que transcurre la acción del film; ello se relaciona con la necesaria distancia que Aurora debe tomar respecto a los reinos materno y paterno como parte de su individuación. El análisis ha revelado una

simetría notable entre los dos castillos y la ligazón que mantienen con sus respectivos dueños, Stefan y Maléfica. Desde esta perspectiva, hemos identificado una metáfora clave que permite vincularlos con el concepto de la disociación materna: el pecho bueno y el pecho malo, según la teoría de Melanie Klein.

El análisis de las páginas del libro parlante que se muestra al comienzo de la película nos ha permitido profundizar en cómo lo ominoso permea tanto el espacio de Maléfica como el paterno, mostrando que este aspecto está intrínsecamente ligado a lo familiar. El castillo de Stefan, inicialmente presentado como un refugio seguro, se revela vulnerable ante los poderes de Maléfica, mientras que el bosque durmiente emerge como un espacio intermedio, un lugar de espera, donde Aurora permanece hasta alcanzar su madurez sexual, lejos de ambos territorios.

La metáfora de las Montañas Prohibidas como representación del cuerpo femenino resulta especialmente relevante. Aunque parecen formar parte del territorio de Maléfica, hemos constatado que el castillo de Stefan funciona, a su vez, como una segunda montaña vedada para Aurora.

Basándonos en la noción de Klein sobre el pecho bueno y el pecho malo, estas montañas-castillos figuran el seno materno: el pecho bueno está vinculado a la Reina y madre de Aurora y el pecho malo lo está a Maléfica, cuyo pecho estéril y venenoso encuentra su correlato en la rueca.

La prohibición de permanecer en estos lugares trasciende la literalidad del relato y remite a una interdicción simbólica: la de no confundirse con la *imago primordial* y desarrollar un deseo propio como sujeto.

En cuanto a la caracterización de Maléfica, hemos destacado su porte aristocrático y perturbadora belleza, lo cual contrasta con la representación de otras antagonistas en películas anteriores de Disney. Su capacidad para seducir

tanto a Aurora como al espectador la convierte en una figura tan atractiva como amenazante que hemos vinculado a través de su búsqueda a Deméter.

La búsqueda de Aurora por parte de Maléfica puede interpretarse como una parodia del mito de Perséfone. Al igual que Deméter, Maléfica adopta el papel de madre buscadora, pero su pulsión sádica y egoísta la lleva a tratar de impedir su transición a la condición de mujer. Sin embargo, esta pulsión no anula su papel en la configuración de Aurora y Phillip como sujetos de deseo, lo que refuerza la idea de que *no hay mal*(éfica) *que por bien no venga*.

Finalmente, hemos abordado la relación entre la mujer y los pájaros, un tema recurrente en el film. Las aves asociadas a Maléfica —el dragón, el murciélago y el cuervo— subrayan su carácter ominoso y persecutorio, mientras que los pájaros relacionados con Aurora —el pajarito azul y el búho— simbolizan su despertar sexual y conexión con Phillip. Esta ligazón de los pájaros con la mujer refleja la metáfora entre el vuelo y el goce femenino, al mismo tiempo que dan cuenta de las posibles resistencias de la mujer a aceptar la inevitable pérdida del falo imaginario que conlleva la construcción subjetiva femenina.

5. El encuentro en el bosque: Aurora y Phillip

En el capítulo cinco, hemos analizado la presencia del padre simbólico en la constitución subjetiva de Aurora, el despertar sexual de la joven y la complementariedad entre lo femenino y lo masculino como condición del encuentro entre Aurora y Phillip.

El estudio de la casita del bosque revela la presencia de un padre simbólico —representado en la figura del leñador— como un elemento importante en la constitución subjetiva de Aurora. Aunque esta casa se encuentra alejada del reino paterno, su construcción está mediada por un tercero, lo que introduce en ella la función simbólica. Este detalle sugiere que las hadas, en tanto madres marcadas

por la ley, son capaces de ofrecer a Aurora las condiciones necesarias para su constitución en sujeto de deseo.

Asimismo, hemos examinado la relación entre el decimosexto cumpleaños de Aurora y su despertar sexual. A través del análisis de su recorrido por el bosque —previo a su encuentro con el príncipe—, hemos constatado cómo este despertar se materializa en sus ensoñaciones y fantasías. La escena en la que Aurora juega con los pájaros, imaginando que baila con un príncipe, evidencia que su deseo es activo y está en movimiento, proyectándose hacia la figura masculina con la que sueña.

Del mismo modo, su canto, expresión de su pulsión invocante, actúa como un vector a través del cual seduce y llama al personaje masculino. Es entonces el despertar sexual de la princesa el que posibilita el encuentro entre ambos. De este modo, se cuestiona el prejuicio que asocia la posición femenina con una pasividad absoluta, como si ser pasivo significara estar muerto. Sigmund Freud ya señalaba que, para constituirse como sujeto femenino, es necesaria una notable dosis de actividad.

Aurora, lejos de ser ingenua o indefensa, se presenta como una joven de carácter travieso y soñador. Su posición activamente pasiva le permite constituirse como sujeto femenino, situándose en el lugar de ser objeto de deseo.

Además, hemos señalado cómo la canción *I Wonder* pone en escena interrogantes fundamentales para Aurora: ¿será amada por un príncipe? ¿habrá un príncipe a la altura de su deseo? Estas preguntas, más allá de ser simples dudas románticas, funcionan como interpelaciones tanto para ella como para el espectador, quien se ve, a su vez, cuestionado en torno a su propio deseo e identidad. En este sentido, conviene recordar, como señala González Requena, que el texto artístico se presenta como un espacio de interrogación para el sujeto.

Finalmente, en la escena del encuentro con Phillip, hemos identificado los elementos clave que estructuran el enamoramiento entre ambos jóvenes y cómo, en última instancia, su encuentro provoca que Aurora se cuestione su propia identidad. En este sentido, hemos señalado que este despertar en el bosque, previo al sueño de Aurora, constituye una de las innovaciones del film en comparación con las versiones anteriores de Basile, Perrault y los Hermanos Grimm. En relación a esto, hemos estudiado el espacio y las oposiciones entre lo femenino y lo masculino, analizando el bosque como un lugar de transición y rito de paso.

Mediante el estudio de distintos ejemplos, hemos concluido que *Sleeping Beauty* utiliza el espacio como una representación simbólica de cuestiones psíquicas, estableciendo una topología que articula oposiciones fundamentales: lo femenino a la izquierda y lo masculino a la derecha, lo pasado a la izquierda y lo futuro a la derecha, y lo inconsciente a la izquierda y lo consciente a la derecha.

Así, el bosque, situado entre los castillos de Stefan y Maléfica, emerge como un lugar de transición y rito, donde se figura el primer encuentro —que podemos decir, figura la relación sexual— entre Aurora y Phillip. Este espacio se vincula tanto a lo materno como a lo paterno: por un lado, la casa ligada a su propietario subraya su conexión con lo masculino, mientras que su configuración como una casa-árbol remite a su naturaleza materna. Según la perspectiva de cada protagonista, la casita se presenta como un refugio protector —para Aurora— o un lugar hostil y peligroso —para Phillip—.

Llegado a este punto la canción *I Know You* emerge como una pieza central del film, donde Aurora expresa su deseo con total claridad. Su letra y su figuración a través del baile ilustran de manera extraordinaria la dinámica del amor romántico como un proceso de *re-conocimiento*: un retorno a las figuras originarias de amor. Este proceso implica tanto para Phillip como para Aurora el reemplazo de las

figuras parentales, tanto la materna positiva y negativa como la paterna, por el amante.

6. Aurora

En este capítulo, hemos señalado cómo el cuervo, al descubrir la ubicación de las hadas a partir de los hechizos que emergen de la chimenea, ocupa el lugar de Maléfica. Esta escena sustituye a otra: la del baile apasionado entre Phillip y Aurora. Así, el hallazgo del amor queda inmediatamente opacado por la irrupción de la amenaza, marcando el fin de la latencia infantil de Aurora.

El descubrimiento de su verdadera identidad provoca el quiebre de Aurora, desmoronando el estado de completud imaginaria que hasta entonces sostenía su enamoramiento con el príncipe. La imposición del mandato paterno —casarse con un príncipe y heredar el reino— la confronta con una realidad que resiste aceptar, evidenciando su dificultad para asumir esta nueva identidad.

Ante el derrumbe narcisista de Aurora, Maléfica emerge por la chimenea convertida en una esfera luminosa de color verde que la hipontiza. La princesa es atraída por la perfección de lo que aparece en el lugar de la *imago primordial*. La antagonista abre entonces una puerta en la chimenea, a través de la cual Aurora accede a unos oscuros pasadizos, en un movimiento que podemos asimilar a un siniestro retorno al vientre materno. A pesar de que las hadas tratan de evitar el fatal encuentro, no logran alcanzarla ni impedir su destino.

En este contexto, hemos notado que Maléfica se aprovecha del desvalimiento de Aurora para seducirla y conducirla hacia un encuentro traumático con la sexualidad y la muerte, es decir, hacia un choque con lo real. Su figura encarna una ambivalencia fundamental, intrínseca a determinadas figuras maternas. Maléfica representa, por un lado, la dimensión imaginaria de una madre no castrada, una figura que se resiste a la ley simbólica y genera en Aurora una fascinación

irresistible. Al mismo tiempo, encarna la dimensión de lo real, al convertirse en el agente que precipita el acontecimiento inevitable que confronta a Aurora con su posición sexuada. De este modo, Maléfica condena y posibilita al mismo tiempo: obstaculiza el tránsito de Aurora hacia la feminidad, pero, paradójicamente, también lo habilita.

Hemos observado que, en su pausado ascenso por la escalera, nada se interpone entre Aurora y la rueca; no hay una puerta cerrada que limite su acceso. Esta ausencia de una barrera simbólica implica que no exista mediación alguna entre el sujeto y la *imago* primordial. Esta falta expone a Aurora a una experiencia de fusión con la figura materna, que culmina en el pinchazo con la rueca y en un siniestro parto figurado a través de las faldas de Maléfica.

Esta escena ha sido vinculada con el mito de Perséfone, donde la individuación de la joven implica que, para separarse de la madre, debe pagar el precio de su descenso al inframundo. Debe morir y convertirse en la Reina del Inframundo.

Del mismo modo, el pinchazo de Aurora representa el punto de no retorno en su tránsito hacia la feminidad. A través de esta escena, hemos constatado la dificultad de Aurora para constituirse como mujer, pues su encuentro con lo traumático de la experiencia sexual no es asumido subjetivamente, sino que la sume en un estado de suspensión.

A lo largo de este trabajo, hemos delineado tres dimensiones de la maldición; la simbólica, representada por la maldición verbal de Maléfica el día del nacimiento de Aurora; la imaginaria, manifestada en la seducción visual que precede al pinchazo; y la real, que se materializa en el momento en que Aurora se hiere con la rueca, donde se sitúa precisamente el punto de ignición del film.

Asimismo, podemos concluir cómo estas tres dimensiones se articulan con el propósito de encubrir la fisura constitutiva a la que Aurora debe enfrentarse en su camino a la feminidad: la castración. La seducción visual, inscrita en el registro imaginario, construye una escena que enmarca su encuentro con la sexualidad; esta escena, a su vez, se sostiene sobre la maldición de Maléfica, que organiza el fantasma de Aurora. En el núcleo de esta articulación, lo real emerge como un acontecimiento inevitable: el enfrentamiento con la sexualidad.

A partir del análisis de la escena del pinchazo, hemos identificado que este acontecimiento confronta a Aurora con la menarquia, como hecho que viene a confirmar su posición de mujer. Una vez que la joven cae, los rubíes rojos que aparecen en la corona se revelan como un signo de su primera menstruación. Este elemento remite a otros relatos en los que el pinchazo con una aguja y la sangre derramada figuran el embarazo, como ocurre en algunas versiones de *Blancanieves*. De este modo, el encuentro con lo real precipita una suerte de muerte simbólica vinculada al abandono de su identidad infantil y su renacimiento como mujer.

El pinchazo con la rueca representa, entonces, la fisura constitutiva que el sujeto debe atravesar para madurar; Aurora debe asumir su castración estructural como condición indispensable para devenir mujer. Sin embargo, esta transformación no ocurre de inmediato: la joven cae en un sueño profundo, un estado de suspensión que simboliza la necesidad de un tiempo de reposo antes de alcanzar la madurez sexual. Este sueño no es simplemente una pausa, sino que puede entenderse como un intervalo estructurante, un periodo de latencia que le permite transitar el umbral entre la infancia y la adultez.

La espera impuesta por la maldición enfatiza la dimensión temporal del deseo, subrayando la diferencia entre un despertar puramente pulsional y un despertar mediado por la ley, que posibilita la inscripción simbólica de su deseo femenino. Así, aunque el encuentro con el huso podría haber significado una

muerte literal, la intervención de Merryweather, lo transforma en un tránsito fundante.

7. Phillip

En el capítulo siete, hemos señalado que la transición entre la escena en la que Aurora llora tras descubrir su origen y la protagonizada por los dos reyes mientras deciden el futuro de sus hijos establece una ley central del relato: la prohibición del incesto. Esta prohibición se enuncia simbólicamente a través de la incapacidad de Stefan para beber el vino, elemento que hemos identificado con Aurora.

Además, el film refuerza visualmente esta interdicción mediante la presencia de una barrera —un abismo y una balaustrada— que separa a Stefan de su hija, subrayando la distancia estructural necesaria entre ambos.

Asimismo, hemos identificado en el relato la representación de dos formas de sucesión dinástica, que pueden interpretarse siguiendo el modelo proppiano: una vinculada a la línea femenina, representada por Aurora y Stefan, y otra asociada a la masculina, simbolizada por Phillip y Hubert.

A primera vista, la decisión de Phillip de renunciar a su matrimonio con la princesa podría ser interpretado como un acto romántico; sin embargo, también puede ser ligada a cierta resistencia inicial del Príncipe a asumir la labor heroica que le ha sido encomendada. Al elegir a la joven desconocida con la que se encuentra en el bosque —en lugar de aceptar su destino como heredero y unir los reinos mediante su matrimonio con Aurora—, Phillip expresa su dificultad inicial de enfrentarse a quien que se interpone entre él y su objeto de deseo: Maléfica.

El cumplimiento de la maldición de Aurora está marcado por la puesta de sol, estableciendo una conexión simbólica entre los personajes y los astros: Stefan

representa el sol que se oculta, Maléfica encarna la luna que domina la noche, y Phillip simboliza el sol naciente que anuncia un nuevo día.

Asimismo, hemos identificado cómo el bosque, inicialmente presentado como un espacio amable, bajo la influencia de Maléfica se transforma en un territorio ominoso. Maléfica se reafirma en esta escena como guardiana del umbral y una figura ligada a la iniciación, función que, según Propp, está estrechamente ligada a los ritos de paso. Su rol no se limita a ser un obstáculo para el héroe, sino que, paradójicamente, es la fuerza que, en cierta medida, lo impulsa a ubicarse en el lugar del héroe.

En este capítulo hemos desarrollado que el encierro de Phillip en las Montañas Prohibidas puede interpretarse como una inversión del mito de Perséfone, en la que es el héroe, y no la princesa, quien es conducido a un espacio simbólicamente ligado al Inframundo. La reclusión sufrida por Phillip en la mazmorra de Maléfica es un equivalente al sueño de Aurora, un periodo de latencia que antecede a su transformación en héroe. La mazmorra aparece como una metáfora de un útero materno frío y estéril, un espacio donde el príncipe es confrontado con la amenaza de castración que se figura a través de la presencia del cuervo y el hacha.

Durante su visita a la mazmorra, Maléfica revela a Phillip una nueva predicción: el joven permanecerá cautivo durante 100 años antes de ser liberado. Esta visión introduce una inversión significativa respecto a las versiones tradicionales del cuento: si bien es Aurora quien queda atrapada en un sueño, es la pasividad forzosa de Phillip la que prolonga la espera y, por ende, retrasa su despertar. Finalmente, la intervención de las tres hadas desafía esta predicción y permite a Phillip continuar con su recorrido heroico gracias a sus dones: una espada de la verdad y un escudo de la virtud.

8. El despertar de la Bella Durmiente

En el capítulo ocho, hemos analizado el trayecto de Phillip desde el castillo de Maléfica hasta la torre donde Aurora yace dormida, un recorrido que le confirma como el héroe del relato. Este desenlace, fundamental para considerar la historia dentro de la tradición clásica, subraya el papel esencial de las hadas coadyuvantes en la configuración subjetiva de ambos protagonistas.

A partir del análisis de la torre y la mazmorra, hemos constatado una vez más cómo el film articula la oposición entre lo masculino y lo femenino a través del espacio. La reclusión de Aurora en la torre se asocia con lo paterno, mientras que el confinamiento de Phillip en la mazmorra remite a lo materno. La salida del hogar de ambos protagonistas, identificados con lo masculino —en el caso de Phillip— y lo femenino —en el de Aurora—, simboliza el atravesamiento del complejo edípico y persefónico respectivamente.

La huida de Phillip del castillo de Maléfica —convertido en el Inframundo— puede interpretarse como la representación de una escena de parto: en ella, el joven logra desprenderse de la unión primordial materna, un proceso que culmina con la caída y muerte de Maléfica.

Elementos como el seto de espinas y el puente levadizo refuerzan la asociación entre lo sexual y la constitución subjetiva del sujeto. El camino hasta el castillo del Rey Stefan, como advierten las hadas a Phillip, está lleno de obstáculos que simbolizan las pruebas necesarias en su recorrido iniciático. Una de estas dificultades es el seto de espinos, una barrera que trata de impedir el paso del Príncipe al castillo donde Aurora duerme.

La transformación de Maléfica en dragón representa el clímax del combate, articulando una lucha simbólica entre lo masculino y lo materno. Esta escena puede interpretarse desde la perspectiva del sujeto, quien presencia cómo la *imago*

primordial es derribada de su lugar de omnipotencia por la intervención de lo masculino.

Durante el combate, Phillip enfrenta dos amenazas fundamentales: ser devorado o ser abrasado. Ambas simbolizan la relación temprana del niño con la madre en ausencia de una ley paterna que medie entre el *protosujeto* y su *protoobjeto*. En esta configuración, la falta de un tercero intensifica el riesgo de que el padre sea quien sucumba, mientras la madre permanezca incólume en su posición.

Como hemos constatado a partir del análisis de diversas obras y del *Libro del Apocalipsis*, la construcción narrativa y estética de la escena se inscribe en una tradición simbólica de raíz bíblica. En este contexto, lo materno negativo se encarna en la figura del dragón, representación del caos y la amenaza primordial, mientras que lo masculino se vincula al bien, encarnado en la figura del caballero cristiano y su capacidad de interponer una ley.

El camino queda expedito para Phillip: ya sólo resta ascender por la escalera que da acceso a la habitación de la torre del homenaje donde se encuentra Aurora. Cuando los labios de Phillip besan los de Aurora, la Princesa abre los ojos despertando de su sueño. Este acto final consolida a Phillip como el héroe del relato, mientras que Aurora asume plenamente su posición femenina, la cual se ha ido configurando desde el inicio del film. Los Príncipes se presentan ante sus padres y celebran su unión con un vals. Este baile, que tiene lugar —metafóricamente— en las nubes, representa la unión entre lo femenino —vinculado a lo terrestre— y lo masculino —relacionado con lo celeste—, figurando así la relación sexual.

El relato se cierra con la clausura del libro parlante y un nuevo beso de los protagonistas, mientras la aparición de un *The End* reafirma la pertenencia del film al canon del cine clásico.

Conclusiones generales

Por tanto, a lo largo de nuestro análisis, hemos podido demostrar que:

i.

A partir de la metodología del análisis textual hemos podido comprobar que, más allá de comprender cognitivamente el texto, lo que se juega fundamentalmente en el visionado de un film, excede la mera comprensión lógica del relato; va más allá como fenómeno experiencial. En tanto un sujeto demanda una segunda lectura de un texto, cuando ya conoce los sucesos y hechos que vehicula, podemos decir que hay algo ahí que al sujeto que le interesa interrogar. Esa dimensión es la de la experiencia, unida estrechamente con la dimensión simbólica del texto.

Es así que el análisis de los tres registros —real, imaginario y semiótico—, resulta insuficiente para explicar los procesos inconscientes que el espectador experimenta al enfrentarse a un determinado texto. Debemos, pues, considerar la dimensión simbólica del relato, aquella en la cual las magnitudes fundamentales son deseo, ley y sujeto.

ii.

A partir del análisis demorado del film, hemos podido identificar la estructura que subyace al relato, articulada en tres ejes fundamentales: el pulsional, el de la carencia y el de la donación. Estos ejes están ligados al proceso de la constitución subjetiva, aquella que permite la individuación. Este proceso está íntimamente relacionado con el complejo de Edipo descrito por Freud y que, en el caso de *Sleeping Beauty*, hemos reconducido a lo que hemos llamado Complejo de Perséfone (Edipo femenino).

Hemos comprobado también cómo una de las funciones del relato es dibujar la diferencia sexual a partir del mismo lenguaje audiovisual; no se trata sólo de

decir qué es una mujer y qué es un hombre, sino de articular esa dialéctica mediante la trama narrativa, las imágenes y los sonidos que integran el film.

Si en algún lugar podemos encontrar de qué manera se configura canónicamente la subjetividad femenina es precisamente en esos textos fundantes y fundamentales que llamamos *míticos*. En ese sentido, hemos podido probar cómo el relato de *Sleeping Beauty* es un texto universal donde hallar una canónica representación de lo femenino: cómo deviene la mujer y cuáles son sus dificultades para constituirse como tal. Para ello, resulta fundamental la articulación de la diferencia sexual: en el film el espectador encuentra un molde de lo que puede ser su propia experiencia subjetiva.

iii.

Especialmente en el Estado de la Cuestión, hemos podido esclarecer el conflicto en torno al papel de Disney como factoría de relatos simbólicos en el siglo XX. Lejos de responder exclusivamente a intereses políticos, el estudio ha permitido constatar que su producción buscó ofrecer textos que sirvieran como marco para la configuración de la subjetividad infantil. Si bien *Sleeping Beauty* contribuye tanto a la construcción de la subjetividad femenina como masculina, también hemos constatado que representa el último gran relato de Disney dentro de los cánones del relato clásico en la primera mitad del siglo XX. Las producciones posteriores se distanciaron progresivamente de esta estructura, marcando un cambio notable en la dirección artística del estudio.

Asimismo, hemos profundizado en la función simbólica de los cuentos, identificándola como el núcleo del relato clásico de Disney. A pesar de las críticas de numerosos autores contemporáneos, se ha demostrado cómo el texto clásico de Disney es un legítimo heredero del cuento maravilloso.

VI. ANEXOS

1. FICHA TÉCNICA DE *SLEEPING BEAUTY* (1959)

Argumento

Sleeping Beauty cuenta la historia de Aurora, una princesa maldecida al nacer por la malvada Maléfica, quien la maldice a pincharse con el huso de una rueca al cumplir los 16 años y caer en un sueño eterno. Sin embargo, tres bondadosas hadas que asisten a su presentación, Flora, Fauna y Merryweather, logran mitigar el hechizo: Aurora despertará con el primer beso de amor verdadero. Para protegerla, las hadas crían a Aurora como una campesina en el bosque, bajo el nombre de Briar Rose. El día de su dieciséis cumpleaños, todavía sin conocer su verdadera identidad, Aurora se enamora del príncipe Phillip, quien pasa por allí en dirección al castillo del padre del Rey Stefan, padre de la princesa. Cuando la maldición de Maléfica se cumple, Phillip, con la ayuda de las hadas, enfrenta a la malvada, quien se transforma en un temible dragón. Phillip derrota a Maléfica y despierta a Aurora con un beso, restaurando la unión entre ambos reinos.

El libro *The Walt Disney Film Archives: The Animated Movies 1921-1968*, publicado por Taschen y autorizado por Disney, ofrece un recopilatorio detallado de las películas animadas de Disney desde sus inicios hasta 1968. A continuación, presentamos los datos de la película (Kothenschulte, 2020: 374):

Tabla 1. Ficha técnica de *Sleeping Beauty*

- **Datos generales**

Título original: *Sleeping Beauty.*
Año de estreno: 29 de enero de 1959.
Duración: 75 minutos.
Idioma original: Inglés.

- **Producción**

Estudio: Walt Disney Productions.
Productor: Walt Disney.
Equipo
Supervisor de producción: Ken Peterson.
Director supervisor: Clyde Geronimi.
Directores de secuencias: Eric Larson, Wolfgang Reitherman, Les Clark.
Animadores directores: Milt Kahl, Frank Thomas, Marc Davis, Ollie Johnston, John Lounsbery.
Adaptación del guion: Erdman Penner. Basado en la versión de Charles Perrault.
Historia adicional: Joe Rinaldi, Winston Hibler, Bill Peet, Ted Sears, Ralph Wright, Milt Banta.
Diseño de producción: Don Dagradi, Ken Anderson.
Fondos: Frank Armitage, Thelma Witmer, Al Dempster, Walt Peregoy, Bill Layne, Ralph Hulett, Dick Anthony, Fil Mottola, Richard H. Thomas, Anthony Rizzo.
Diseño de maquetas: McLaren Stewart, Tom Codrick, Don Griffith, Erni Nordli, Basil Davidovich, Victor Haboush, Joe Hale, Homer Jonas, Jack Huber, Ray Aragon.
Estilización de color: Eyvind Earle.
Estilización de personajes: Tom Oreb.
Animación de efectos: Dan MacManus, Joshua Meador, Jack Boyd, Jack Buckley.
Adaptación musical: George Bruns, adaptado del Ballet de la Bella Durmiente de Tchaikovsky.
Animación de personajes: Hal King, Hal Ambro, Don Lusk, Blaine Gibson, John Sibley, Bob Carlson, Ken Hultgren, Harvey Toombs, Fred Kopietz, George Nicholas, Bob Youngquist, Eric Cleworth, Henry Tanous, John Kennedy, Ken O'Brien.
Canciones: George Bruns, Erdman Penner, Tom Adair, Sammy Fain, Winston Hibler, Jack Lawrence, Ted Sears.
Arreglos corales: John Rarig.
Editores de cine: Roy M. Brewer Jr., Donald Halliday.
Supervisor de sonido: Robert O. Cook.
Editor musical: Evelyn Kennedy.
Procesos especiales: Ub Iwerks, Eustace Lycett.

- **Voces Principales**

Aurora / **Briar Rose**: Mary Costa.
Maléfica: Eleanor Audley.
Príncipe Phillip: Bill Shirley.
Hadas Madrinas (Flora, Fauna y Merryweather): Verna Felton, Barbara Jo Allen, Barbara Luddy.

- **Características Técnicas**

Formato: Technirama 70 (Ampliado a CinemaScope para algunas proyecciones).
Relación de aspecto: 2,35:1.
Color: Technicolor.
Formato sonoro: Sonido estereofónico de 6 canales.

- **Estreno**

Primera proyección: 29 de enero de 1959 (Estados Unidos).

- **Datos Adicionales**

Presupuesto: 6 millones de dólares.

2. VERSIONES DE *SLEEPING BEAUTY* UTILIZADAS

- ***Sleeping Beauty*** (2003), Special Edition DVD, [Blu-ray].
  - **In Walt's Words - Sleeping Beauty**
  - **Fun Facts - Things You Never Knew About Sleeping Beauty**
  - **Classic Bonus Including**
    - The Art of Evil: Generations of Disney Villains
    - Picture Perfect: The Making Of Sleeping Beauty
  - **Deleted Scenes**

- ***Sleeping Beauty*** (2008), Platinum Edition, [Blu-ray].

  - ***Picture Perfect: The Making Of Sleeping Beauty***
  - ***Eyvind Earle: The Man And His Art***
  - ***Sequence 8***
  - ***Apertura alternativa: Canción Holiday***
  - ***Material eliminado y alternativo***
    - *It Happens I Have A Picture*
    - *Riddle Riddle*
    - *Go To Sleep*
  - ***Storyboard Sequences***
    - *The Fairies put the castle to sleep*
    - *The capture of the Prince*
  - ***Live Action Reference***
  - ***Sleeping Beauty Art Galleries***
    - *Visual Development*
    - *Character Design*
    - *Storyboard Art*
    - *The Sleeping Beauty Storybook*
    - *Layouts And Backgrounds*

    - *Production Photos*
    - *Publicity*
- ***Original Disneyland Sleeping Beauty Castle Walkthrough Attraction***
- ***Publicity***
    - *Original Teaser Trailer*
    - *Original Theatrical Trailer (1959)*
    - *Re-Release Trailer (1995)*
- ***Four Artists Paint One Tree***

3. TRANSCRIPCIÓN DE LOS CUENTOS ORIGINALES

3.1. *Sol, Luna y Talía* (Basile, 1634-1636)

Pasatiempo quinto de la jornada quinta

Talía muere por una arista de lino y es abandonada en un palacio, por el que pasa un rey, que le deja dos hijos. La mujer del rey, celosa, se apodera de ellos y manda que sean cocidos y dados como pitanza al padre, y que Talía sea quemada: el cocinero salva a los hijos y Talía es liberada por el rey, que luego manda arrojar a la mujer al mismo fuego que había preparado para Talía.

Aunque el caso de las ogras habría podido suscitar alguna pizca de compasión, al final fue motivo de satisfacción, alegrándose todos de que los asuntos de Parmetella hubiesen salido bastante mejor de lo que se pensaba.

Y siendo el turno de Popa de ponerse a razonar, ella, que estaba con un pie en el estribo, dijo así:

Habla una vez un gran señor que, habiéndole nacido una hija llamada Talía, convocó a los sapientes y adivinos de su reino para que le dijesen su ventura. Aquéllos, tras varias consultas, concluyeron que corría gran peligro por una arista de lino: debido

a lo cual prohibió que en su casa entrasen nunca lino o cáñamo o cualquier cosa semejante, para eludir ese mal encuentro.

Pero siendo ya Talía grandecita y hallándose a la ventana, vio pasar a una vieja que hilaba; y, pues no había visto jamás copo ni huso y gustándole mucho aquel rodar que hacía, le entró tal curiosidad que le pidió que subiera y, empuñando la rueca, se puso a extender el hilo, pero por desgracia le entró una arista de lino en la uña y cayó muerta al suelo.

Viendo lo que había ocurrido, la vieja sin más escurrió la bola. Y el pobre rey, una vez al tanto de la desgracia y después de que hubo pagado con barriles de lágrimas aquel tonel de asperino[1]*, la puso en ese mismo palacio, que estaba en el campo, sentada en una silla de terciopelo, debajo de un palio de brocado; y, tras cerrar las puertas, abandonó para siempre aquel palacio, causa de un dolor tan grande, para borrar en todo y por todo de la memoria esa desgracia.*

Pasado un tiempo, a un rey que estaba de caza por aquellos parajes se le escapó un halcón, el cual desapareció por una ventana de aquella casa. Así, como el halcón no acudiera al reclamo, mandó llamar a la puerta, creyendo que la casa estaba habitada. Pero después de llamar durante un buen rato, el rey, tras pedir una escalera de vendimiador, quiso escalar en persona aquella casa y ver lo que había dentro. Subió, pues, y una vez en su interior se quedó como una momia al no dar con persona viva.

Por fin llegó a la estancia en la que estaba Talía como encantada, y al verla el rey, creyendo que dormía, la llamó. Pero como no despertaba por mucho que hiciese y gritase, y habiendo quedado encandilado ante sus beldades, la llevó en brazos hasta un lecho y allí recogió los frutos de amor, y, dejándola acostada, regresó a su reino, donde no se acordó durante mucho tiempo de lo que le había sucedido.

[1] Nota del editor: Cfr. supra. El garfio, nota 6.

Al cabo de nueve meses, Talía descargó un par de criaturas, un varón y una hembra, que eran dos preciosidades de cuyo cuidado se encargaron dos hadas que aparecieron en aquel palacio, las cuales las pusieron en los pechos de la madre. Y una vez, queriendo chupar y no hallando la mama, le agarraron el dedo y chuparon tanto que le sacaron la arista, tras lo cual pareció como si Talía despertase de un profundo sueño y, viendo a su lado aquellas joyas, les dio el pecho y las quiso como a su vida.

Y mientras ella no sabía lo que le había ocurrido, encontrándose del todo sola en ese palacio, y con dos hijos, y viendo que le llevaban algún refrigerio aunque no sabía quién, el rey se acordó de Talía y, aprovechando una ocasión de salir de caza, fue a verla. Así, al hallarla despierta y con dos huevos pintados[2] *de belleza, sintió un placer inmenso. Contó entonces a Talía quién era y cómo había pasado todo, surgiendo entre ambos una amistad y un entendimiento grandes. Y, tras pasar unos días en su compañía, se despidió con la promesa de volver para llevársela. Ya en su reino, mencionaba a cada rato a Talla y a sus hijos: si comía, tenía a Talía en la boca, y a Sol y a Luna, que así había llamado a sus hijos; si se acostaba, llamaba a uno y otro.*

La mujer del rey, a la que la demora del marido en la caza ya le había hecho concebir alguna sospecha, con todo aquel nombrar a Talía, Luna y Sol, empezó a calentarse y no precisamente por efecto del sol, así que llamó al secretario y le dijo: «Óyeme, hijo mío, tú estás entre Escila y Caribdis, entre la jamba y la puerta, entre el atizador y la rejilla. Si tú me dices de quién está enamorado mi marido, he de hacerte rico; y, si me ocultases este hecho, no dejaría que te encontrasen ni vivo ni muerto.

El compadre, de un lado descompuesto por el miedo, de otro halado por el interés, que es una venda en los ojos del honor, una mortaja de la justicia, un castrapuercas de Ia fe, la dijo al pan pan y al vino vino, debido a lo cual la reina mandó al mismo secretario en nombre del rey a visitar a Talía, con el mensaje de que aquél quería ver a sus hijos, y aquélla, con enorme alegría, se los envió. Pero ese corazón de

[2] Nota del editor: Cfr. supra. El mirto, nota 4

Medea ordenó al cocinero que los degollase y que preparase con ellos varias sopitas y salsitas para dárselas a comer al desdichado marido.

El cocinero, que era tierno de pulmón, cuando vio aquellas dos hermosas manzanas de oro tuvo compasión y, dándoselas a su esposa para que las escondiese, guisó dos cabritos en cien manjares variados.

Y, llegado el rey, la reina con un placer enorme mandó que llevasen las viandas; y, mientras el rey comía con gran placer, diciendo: «¡Oh, qué rico está esto, por la vida de Lanfusa[3]! ¡Oh, qué bueno está esto otro, por el alma de mi abuelo!», aquélla siempre decía: «¡Come, que de lo tuyo comes!. Dos o tres veces el rey no prestó atención a este estribillo, pero al cabo, oyendo que seguía con la música, le respondió: «¡ Ya sé que como de lo mío, que tú no has traído nada a esta casa!». Y se levantó encolerizado y se fue a una villa poco alejada de allí para desahogarse.

Pero entretanto, no satisfecha la reina de todo lo que había hecho, volvió a llamar al secretario y le mandó que fuese a buscar a Talía con la excusa de que el rey la estaba aguardando; y Talía al momento acudió ansiosa de ver su luz, sin saber que la esperaba el fuego. Así, una vez ante la reina, ésta, con una cara de Nerón, de lo más furiosa, le dijo: «Sed bienvenida, doña Zorrilla! ¿Tú eres aquella fina pieza, esa hierba mala que goza de mi marido? ¿Tú eres la perra que me da tantas jaquecas? ¡Anda, que has llegado al purgatorio, donde pagarás por el daño que me has hecho!».

Talla, oyendo esto, empezó a disculparse diciendo que no era culpa suya y que el marido había tomado posesión de su terreno hallándose ella dormida.

Pero la reina no quería oír excusas y, haciendo prender dentro del mismo patio del palacio una gran hoguera, mandó que la arrojasen dentro. Talía, que vio las cosas mal encauzadas, arrodillándose ante aquélla le rogó que al menos le diese tiempo para despojarse de la ropa que llevaba. La reina, menos por misericordia de la pobre

[3] Véase supra. El crisol, nota 1.

muchacha que por quedarse con esas prendas bordadas de oro y de perlas, dijo: «Desvístete, te lo concedo.

Y Talía empezó a desvestirse, y con cada prenda que se quitaba lanzaba un chillido: así, habiéndose quitado el ropón, la falda y el jubón, cuando fue a quitarse la saya lanzó el último grito, mientras la arrastraban a hacer la cernada para la coladita de las bragas de Caronte. Pero en ese preciso instante apareció el rey, que, encontrándose con ese espectáculo, quiso conocer todo el asunto. Y, al preguntar por sus hijos, su propia mujer, que le reprochaba la traición sufrida, le contó cómo había hecho que se los comiese.

Oído esto, el pobre rey, sumido en la mayor desesperación, empezó a decir: «¡De modo que yo mismo he sido el lobo de mis corderitos! ¿Y por qué las venas mías no reconocieron las fuentes de mi propia sangre? ¡Ay, turca renegada, cómo has podido ser tan perra! ¡Ve, que tú ahora mismo vas a recoger los tronchos, que no pienso mandar tu cara de tirano en penitencia hasta el Coliseo!.

Y, dicho esto, ordenó que fuese arrojada al mismo fuego que había prendido para Talía, y junto con ella el secretario, que había sido manubrio de ese amargo juego y urdidor de aquella maligna trama; y, queriendo hacer lo mismo con el cocinero, al que creía triturador de sus hijos, aquél se arrojó a sus pies y le dijo: «¡En verdad, señor, no merecería otra plaza muerta[4] por el servicio que te he prestado que un horno de brasas, no merecería otra ayuda de costa[5] que un palo detrás, no merecería otro pasatiempo que cl de retorcerme y encogerme en el fuego, no merecería otra ventaja que la de mezclar las cenizas de un cocinero con las de una reina! ¡Pero no es ésta la gran merced que espero por haberte salvado los hijos a despecho de aquella hiel de perro, que los quería matar para devolver a tu cuerpo lo que era parte suya!».

---

[4] Nota del editor: En el original chiazza morta, derivado del español; véase además supra, El mercader, nota 11.

[5] Nota del editor: En el original aiuto de costa, término también derivado de español.

El rey, que oyó estas palabras, quedó fuera de sí y le parecía soñar, y no podía creer lo que oían sus oídos. Luego, volviéndose hacia cl cocinero, le dijo: «¡Si es verdad que has salvado a mis hijos, puedes estar seguro de que le exoneraré de girar los espetones y que te meteré en la cocina de este pecho para que gires como te plazca mis deseos, dándote un premio tal que te considerarás feliz en el mundo!».

Mientras el rey decía estas palabras, la esposa del cocinero, que vio el apuro del marido, Ilevó a Luna y a Sol ante su padre, que, poniéndose a tocar tresillos con su mujer y sus hijos, hacía un molinete de besos ora con uno y ora con otro. Y, tras entregar una buena propina al cocinero y nombrarlo gentilhombre de cámara, tomó a Talía por esposa, la cual disfrutó de larga vida con su marido y con sus hijos, constatando después de todas sus vicisitudes quea quien Dios bien quiere,

durmiendo le llueven los bienes.

3.2. *La Bella del Bosque Durmiente* (Perrault, 1697)

Había una vez un rey y una reina que estaban tan afligidos por no tener hijos, tan afligidos que no hay palabras para expresarlo. Fueron a todas las aguas termales del mundo; votos, peregrinaciones, pequeñas devociones, todo se ensayó sin resultado.

Al fin, sin embargo, la reina quedó encinta y dio a luz una hija. Se hizo un hermoso bautizo; fueron madrinas de la princesita todas las hadas que pudieron encontrarse en la región (eran siete) para que cada una de ellas, al concederle un don, como era la costumbre de las hadas en aquel tiempo, colmara a la princesa de todas las perfecciones imaginables.

Después de las ceremonias del bautizo, todos los invitados volvieron al palacio del rey, donde había un gran festín para las hadas. Delante de cada una de ellas habían colocado un magnífico juego de cubiertos en un estuche de oro macizo, donde había una cuchara, un tenedor y un cuchillo de oro fino, adornado con diamantes y rubíes. Cuando cada cual se estaba sentando a la mesa, vieron entrar a una hada muy vieja que no

había sido invitada porque hacía más de cincuenta años que no salía de una torre y la creían muerta o hechizada.

El rey le hizo poner un cubierto, pero no había forma de darle un estuche de oro macizo como a las otras, pues sólo se habían mandado a hacer siete, para las siete hadas. La vieja creyó que la despreciaban y murmuró entre dientes algunas amenazas. Una de las hadas jóvenes que se hallaba cerca la escuchó y pensando que pudiera hacerle algún don enojoso a la princesita, fue, apenas se levantaron de la mesa, a esconderse tras la cortina, a fin de hablar la última y poder así reparar en lo posible el mal que la vieja hubiese hecho.

Entretanto, las hadas comenzaron a conceder sus dones a la princesita. La primera le otorgó el don de ser la persona más bella del mundo, la siguiente el de tener el alma de un ángel, la tercera el de poseer una gracia admirable en todo lo que hiciera, la cuarta el de bailar a las mil maravillas, la quinta el de cantar como un ruiseñor, y la sexta el de tocar toda clase de instrumentos musicales a la perfección. Llegado el turno de la vieja hada, ésta dijo, meneando la cabeza, más por despecho que por vejez, que la princesa se pincharía la mano con un huso, lo que le causaría la muerte.

Este don terrible hizo temblar a todos los asistentes y no hubo nadie que no llorara. En ese momento, el hada joven salió de su escondite y en voz alta pronunció estas palabras:

—Tranquilizaos, rey y reina, vuestra hija no morirá; es verdad que no tengo poder suficiente para deshacer por completo lo que mi antecesora ha hecho. La princesa se clavará la mano con un huso; pero en vez de morir, sólo caerá en un sueño profundo que durará cien años, al cabo de los cuales el hijo de un rey llegará a despertarla.

Para tratar de evitar la desgracia anunciada por la anciana, el rey hizo publicar de inmediato un edicto, mediante el cual bajo pena de muerte, prohibía a toda persona hilar con huso y conservar husos en casa.

Pasaron quince o dieciséis años. Un día en que el rey y la reina habían ido a una de sus mansiones de recreo, sucedió que la joven princesa, correteando por el castillo, subiendo de cuarto en cuarto, llegó a lo alto de un torreón, a una pequeña buhardilla donde una anciana estaba sola hilando su copo. Esta buena mujer no había oído hablar de las prohibiciones del rey para hilar en huso.

—¿Qué hacéis aquí, buena mujer? —dijo la princesa. Estoy hilando, mi bella niña, le respondió la anciana, que no la conocía.

—¡Ah! qué lindo es, replicó la princesa, ¿cómo lo hacéis? Dadme, a ver si yo también puedo.

No hizo más que coger el huso, y siendo muy viva y un poco atolondrada, aparte de que la decisión de las hadas así lo habían dispuesto, cuando se clavó la mano con él y cayó desmayada.

La buena anciana, muy confundida, clama socorro. Llegan de todos lados, echan agua al rostro de la princesa, la desabrochan, le golpean las manos, le frotan las sienes con agua de la reina de Hungría; pero nada la reanima.

Entonces el rey, que acababa de regresar al palacio y había subido al sentir el alboroto, se acordó de la predicción de las hadas, y pensando que esto tenía que suceder ya que ellas lo habían dicho, hizo poner a la princesa en el aposento más hermoso del palacio, sobre una cama bordada en oro y plata. Se veía tan bella que parecía un ángel, pues el desmayo no le había quitado sus vivos colores: sus mejillas eran encarnadas y sus labios como el coral; sólo tenía los ojos cerrados, pero se la oía respirar suavemente, lo que demostraba que no estaba muerta. El rey ordenó que la dejaran dormir en reposo, hasta que llegase su hora de despertar.

El hada buena que le había salvado la vida, al hacer que durmiera cien años, se hallaba en el reino de Mataquin, a doce mil leguas de allí, cuando ocurrió el accidente de la princesa; pero en un instante recibió la noticia traída por un enanito que tenía botas

de siete leguas (eran unas botas que recorrían siete leguas en cada paso). El hada partió de inmediato, y al cabo de una hora la vieron llegar en un carro de fuego tirado por dragones.

El rey la fue a recibir dándole la mano a la bajada del carro. Ella aprobó todo lo que él había hecho; pero como era muy previsora, pensó que cuando la princesa llegara a despertar, se sentiría muy confundida al verse sola en este viejo palacio.

Hizo lo siguiente: tocó con su varita todo lo que había en el castillo (salvo al rey y a la reina), ayas, damas de honor, mucamas, gentilhombres, oficiales, mayordomos, cocineros, tocó también todos los caballos que estaban en las caballerizas, con los palafreneros, los grandes perros de gallinero, y la pequeña Puf, la perrita de la princesa que estaba junto a ella sobre el lecho. Junto con tocarlos, se durmieron todos, para que despertaran al mismo tiempo que su ama, a fin de que estuviesen todos listos para atenderla llegado el momento; hasta los asadores, que estaban al fuego con perdices y faisanes, se durmieron, y también el fuego. Todo esto se hizo en un instante: las hadas no tardaban en realizar su tarea.

Entonces el rey y la reina luego de besar a su querida hija, sin que ella despertara, salieron del castillo e hicieron publicar prohibiciones de acercarse a él a quienquiera que fuese en todo el mundo. Estas prohibiciones no eran necesarias, pues en un cuarto de hora creció alrededor del parque tal cantidad de árboles grandes y pequeños, de zarzas y espinas entrelazadas unas con otras, que ni hombre ni bestia habría podido pasar; de modo que ya no se divisaba, sino lo alto de las torres del castillo y esto sólo de muy lejos. Nadie dudó de que esto fuese también obra del hada para que la princesa, mientras durmiera, no tuviera nada que temer de los curiosos.

Al cabo de cien años, el hijo de un rey que gobernaba en ese momento y que no era de la familia de la princesa dormida, andando de caza por esos lados, preguntó qué eran esas torres que divisaba por encima de un gran bosque muy espeso; cada cual le respondió según lo que había oído hablar. Unos decían que era un viejo castillo poblado

de fantasmas; otros, que todos los brujos de la región celebraban allí sus reuniones. La opinión más corriente era que en ese lugar vivía un ogro y llevaba allí a cuanto niño podía atrapar, para comérselo a gusto y sin que pudieran seguirlo, teniendo él solamente el poder para hacerse un camino a través del bosque. El príncipe no sabía qué creer, hasta que un viejo campesino tomó la palabra y le dijo:

—Príncipe, hace más de cincuenta años le oí decir a mi padre que había en ese castillo una

princesa, la más bella del mundo; que dormiría durante cien años y sería despertada por el hijo de un rey a quien ella estaba destinada. Al escuchar este discurso, el joven príncipe se sintió enardecido; creyó sin vacilar que él pondría fin a tan hermosa aventura; e impulsado por el amor y la gloria, resolvió investigar al instante de qué se trataba.

Apenas avanzó hacia el bosque, esos enormes árboles, aquellas zarzas y espinas se apartaron solos para dejarlo pasar: caminó hacia el castillo que veía al final de una gran avenida adonde penetró, pero, ante su extrañeza, vio que ninguna de esas gentes había podido seguirlo porque los árboles se habían cerrado tras él. Continuó sin embargo su camino: un príncipe joven y enamorado es siempre valiente.

Llegó a un gran patio de entrada donde todo lo que apareció ante su vista era para helarlo de temor. Reinaba un silencio espantoso, por todas partes se presentaba la imagen de la muerte, era una de cuerpos tendidos de hombres y animales, que parecían muertos. Pero se dio cuenta, por la nariz granujienta y la cara rubicunda de los guardias, que sólo estaban dormidos, y sus jarras, donde aún quedaban unas gotas de vino, mostraban a las claras que se habían dormido bebiendo.

Atraviesa un gran patio pavimentado de mármol, sube por la escalera, llega a la sala de los guardias que estaban formados en hilera, la carabina al hombro, roncando a más y mejor. Atraviesa varias cámaras llenas de caballeros y damas, todos durmiendo,

unos de pie, otros sentados; entra en un cuarto todo dorado, donde ve sobre una cama cuyas cortinas estaban

abiertas, el más bello espectáculo que jamás imaginara: una princesa que parecía tener quince o dieciséis años cuyo brillo resplandeciente tenía algo luminoso y divino.

Se acercó temblando y en actitud de admiración se arrodilló junto a ella. Entonces, como había llegado el término del hechizo, la princesa despertó; y mirándolo con ojos más tiernos de lo que una primera vista parecía permitir:

—¿Sois vos, príncipe mío? —le dijo ella— bastante os habéis hecho esperar.

El príncipe, atraído por estas palabras y más aún por la forma en que habían sido dichas, no sabía cómo demostrarle su alegría y gratitud; le aseguró que la amaba más que a sí mismo. Sus discursos fueron inhábiles; por ello gustaron más; poca elocuencia, mucho amor, con eso se llega lejos. Estaba más confundido que ella, y no era para menos; la princesa había tenido tiempo de soñar con lo que le diría, pues parece (aunque la historia no lo dice) que el hada buena, durante tan prolongado letargo, le había procurado el placer de tener sueños agradables. En fin, hacía cuatro horas que hablaban y no habían conversado ni de la mitad de las cosas que tenían que decirse.

Entretanto, el palacio entero se había despertado junto con la princesa; todos se disponían a cumplir con su tarea, y como no todos estaban enamorados, ya se morían de hambre; la dama de honor, apremiada como los demás, le anunció a la princesa que la cena estaba servida. El príncipe ayudó a la princesa a levantarse y vio que estaba toda vestida, y con gran magnificencia; pero se abstuvo de decirle que sus ropas eran de otra época y que todavía usaba gorguera; no por eso se veía menos hermosa.

Pasaron a un salón de espejos y allí cenaron, atendido por los servidores de la princesa; violines y oboes interpretaron piezas antiguas pero excelentes, que ya no se tocaban desde hacía casi cien años; y después de la cena, sin pérdida de tiempo, el capellán los casó en la capilla del castillo, y la dama de honor les cerró las cortinas:

durmieron poco, la princesa no lo necesitaba mucho, y el príncipe la dejó por la mañana temprano para regresar a la ciudad, donde su padre debía estar preocupado por él.

El príncipe le dijo que estando de caza se había perdido en el bosque y que había pasado la noche en la choza de un carbonero quien le había dado de comer queso y pan negro. El rey: su padre, que era un buen hombre, le creyó pero su madre no quedó muy convencida, y al ver que iba casi todos los días a cazar y que siempre tenía una excusa a mano cuando pasaba dos o tres noches afuera, ya no dudó que se trataba de algún amorío; pues vivió más de dos años enteros con la princesa y tuvieron dos hijos siendo la mayor una niña cuyo nombre era Aurora, y el segundo un varón a quien llamaron el Día porque parecía aún más bello que su hermana.

La reina le dijo una y otra vez a su hijo para hacerlo confesar, que había que darse gusto en la vida, pero él no se atrevió nunca a confiarle su secreto; aunque la quería, le temía, pues era de la raza de los ogros, y el rey se había casado con ella por sus riquezas; en la corte se rumoreaba incluso que tenía inclinaciones de ogro, Y que al ver pasar niños, le costaba un mundo dominarse para no abalanzarse sobre ellos; de modo que el príncipe nunca quiso decirle nada.

Mas, cuando murió el rey, al cabo de dos años, y él se sintió el amo, declaró públicamente su matrimonio y con gran ceremonia fue a buscar a su mujer al castillo. Se le hizo un recibimiento magnífico en la capital a donde ella entró acompañada de sus dos hijos.

Algún tiempo después, el rey fue a hacer la guerra contra el emperador Cantalabutte, su vecino. Encargó la regencia del reino a su madre, recomendándole mucho que cuidara a su mujer y a sus hijos. Debía estar en la guerra durante todo el verano, y apenas partió, la reina madre envió a su nuera y sus hijos a una casa de campo en el bosque para poder satisfacer más fácilmente sus horribles deseos. Fue allí algunos días más tarde y le dijo una noche a su mayordomo.

—Mañana para la cena quiero comerme a la pequeña Aurora.

—¡Ay! señora, dijo el mayordomo.

—¡Lo quiero!, dijo la reina (y lo dijo en un tono de ogresa que desea comer carne fresca), y deseo comérmela con salsa —Robert.

El pobre hombre, sabiendo que no podía burlarse de una ogresa, tomó su enorme cuchillo y subió al cuarto de la pequeña Aurora; ella tenía entonces cuatro años y saltando y corriendo se echó a su cuello pidiéndole caramelos. El se puso a llorar, el cuchillo se le cayó de las manos, y se fue al corral a degollar un corderito, cocinándolo con una salsa tan buena que su ama le aseguró que nunca había comido algo tan sabroso. Al mismo tiempo llevó a la pequeña Aurora donde su mujer para que la escondiera en una pieza que ella tenía al fondo del corral.

Ocho días después, la malvada reina le dijo a su mayordomo:

—Para cenar quiero al pequeño Día.

El no contestó, habiendo resuelto engañarla como la primera vez. Fue a buscar al niño y lo encontró, florete en la mano, practicando esgrima con un mono muy grande, aunque sólo tenía tres años. Lo llevó donde su mujer, quien lo escondió junto con Aurora, y en vez del pequeño Día, sirvió un cabrito muy tierno que la ogresa encontró delicioso.

Hasta aquí la cosa había marchado bien; pero una tarde, esta reina perversa le dijo al mayordomo:

—Quiero comerme a la reina con la misma salsa que sus hijos.

Esta vez el pobre mayordomo perdió la esperanza de poder engañarla nuevamente. La joven reina tenía más de 20 años, sin contar los cien que había dormido: aunque hermosa y blanca su piel era algo dura; ¿y cómo encontrar en el corral

un animal tan duro? Decidió entonces, para salvar su vida, degollar a la reina, y subió a sus aposentos con la intención de terminar de una vez. Tratando de sentir furor y con el puñal en la mano, entró a la habitación de la reina. Sin embargo no quiso sorprendería y en forma respetuosa le comunicó la orden que había recibido de la reina madre.

—Cumplid con vuestro deber, le dijo ella, tendiendo su cuello; ejecutad la orden que os han dado; iré a reunirme con mis hijos, mis pobres hijos tan queridos (pues ella los creía muertos desde que los había sacado de su lado sin decirle nada).

—No, no, señora, le respondió el pobre mayordomo, enternecido, no moriréis, y tampoco dejaréis de reuniros con vuestros queridos hijos, pero será en mi casa donde los tengo escondidos, y otra vez engañaré a la reina, haciéndole comer una cierva en lugar vuestro.

La llevó enseguida al cuarto de su mujer y dejando que la reina abrazara a sus hijos y llorara con ellos, fue a preparar una cierva que la reina comió para la cena, con el mismo apetito que si hubiera sido la joven reina. Se sentía muy satisfecha con su crueldad, preparándose para contarle al rey, a su regreso, que los lobos rabiosos se habían comido a la reina su mujer y a sus dos hijos.

Una noche en que como de costumbre rondaba por los patios y corrales del castillo para olfatear alguna carne fresca, oyó en una sala de la planta baja al pequeño Día que lloraba porque su madre quería pegarle por portarse mal, y escuchó también a la pequeña Aurora que pedía perdón por su hermano.

La ogresa reconoció la voz de la reina y de sus hijos, y furiosa por haber sido engañada, a primera hora de la mañana siguiente, ordenó con una voz espantosa que hacía temblar a todo el mundo, que pusieran al medio del patio una gran cuba haciéndola llenar con sapos, víboras, culebras y serpientes, para echar en ella a la reina y sus niños, al mayordomo, su mujer y su criado; había dado la orden de traerlos con las manos atadas a la espalda.

Ahí estaban, y los verdugos se preparaban para echarlos a la cuba, cuando el rey, a quien no esperaban tan pronto, entró a caballo en el patio; había viajado por la posta, y preguntó atónito qué significaba ese horrible espectáculo. Nadie se atrevía a decírselo, cuando de pronto la ogresa, enfurecida al mirar lo que veía, se tiró de cabeza dentro de la cuba y en un instante fue devorada por las viles bestias que ella había mandado poner.

El rey no dejó de afligirse: era su madre, pero se consoló muy pronto con su bella esposa y sus queridos hijos.

MORALEJA

Esperar algún tiempo para hallar un esposo
rico, galante, apuesto y cariñoso
parece una cosa natural
pero aguardarlo cien años en calidad de durmiente
ya no hay doncella tal que duerma tan apaciblemente.
La fábula además parece querer enseñar
que a menudo del vínculo el atrayente lazo
no será menos dichoso por haberle dado un plazo
y que nada se pierde con esperar;
pero la mujer con tal ardor
aspira a la fe conyugal
que no tengo la fuerza ni el valor
de predicarle esta moral.

3.3. *La Bella Durmiente* (Hermanos Grimm, 1812)

Inquietos porque no tenían hijos, un rey y una reina decían cada día:

—¡Ah, si tuviéramos un niño!

Pero no tenían ninguno. Y, una vez que la reina se estaba bañando, sucedió que una rana saltó a la orilla y le dijo:

—Se cumplirá tu deseo. Antes de que pase un año, darás a luz una hija.

Sucedió tal como la rana había pronosticado, y la reina tuvo una niña. Era tan bonita, que el rey no cabía en sí de gozo y organizó una gran fiesta. No sólo invitó a sus parientes, amigos y conocidos, sino también a las hadas, para que se mostrasen generosas con la niña.

En el reino vivían trece hadas. Pero como sólo tenía doce platos de oro en los que pudiesen comer, una de ellas tuvo que quedarse en casa. La fiesta se celebró con gran esplendor. Cuando hubo concluido, las hadas obsequiaron a la niña con sus dones maravillosos. La primera le dio bondad; la segunda, belleza; la tercera, riqueza, y así le fueron dando todo lo que uno puede desear en este mundo.

Cuando once de ellas habían formulado sus votos, apareció de pronto el hada número trece. Venía dispuesta a vengarse por no haber sido invitada, y, sin saludar a nadie, dijo con voz estruendosa:

—Cuando cumpla los quince años, la princesa se pinchará con un huso y caerá muerta.

Luego volvió la espalda a los asistentes y abandonó el salón.

Todos quedaron aterrados. Entonces el hada número doce, que aún no había expresado su deseo respecto a la princesa, se adelantó y, no pudiendo anular la predicción maligna, sino únicamente atenuarla, dijo:

—La princesa no caerá muerta, sino en un sueño que durará cien años.

El rey, que deseaba preservar a su querida niña de la desgracia, ordenó que fuesen quemados los husos en todo el reino. Y en la niña se cumplieron todas las

predicciones de las hadas buenas: era tan bella, discreta, amable y comprensiva, que todo aquel que la veía quedaba prendado de ella.

El día en que cumplió los quince años, sucedió que el rey y la reina no estaban en palacio y la niña se quedó sola. Deambuló por todas las estancias a su antojo y llegó finalmente a una vieja torre. Subió la angosta escalera de caracol y llegó a una puertecilla. Había una llave oxidada en la cerradura. Al darle la vuelta, la puerta se abrió. En una pequeña recámara había una anciana con un huso, hilando con gran diligencia.

—Buenos días, abuelita —dijo la princesa—. ¿Qué haces?

—Estoy hilando —contestó la vieja, y asintió con la cabeza.

-¿Qué es esta cosa que gira tan alegremente? —preguntó la muchacha.

Tomó el huso y quiso hilar. Pero apenas lo hubo tocado, se cumplió la predicción del hada y se pinchó el dedo.

Y en el mismo momento en que sintió el pinchazo, cayó en la cama que había en aquel aposento y quedó profundamente dormida. Y el sueño se extendió a todo el castillo. El rey y la reina, que acababan de llegar y habían entrado ya en la sala, se durmieron, y toda la corte con ellos. Se durmieron los caballos en sus cuadras, los perros en el patio, las palomas en el tejado, las moscas en las paredes. Incluso el fuego que llameaba en la chimenea se detuvo y quedó dormido, y el asado dejó de crepitar. El cocinero, que estaba a punto de agarrar por los pelos al pinche porque éste había olvidado algo, quedó dormido sin acabar su gesto. Y el viento se paró, y no se volvió a mover ni una hoja en el parque del castillo.

Pero he aquí que alrededor del mismo empezó a crecer un seto de rosales, que cada vez fue más y más alto. Pronto cubrió todo el castillo hasta el punto de que sólo se veía la banderola de la torre más alta.

Y corrió por todo el país la leyenda de la bella durmiente del bosque –así era llamada–, hasta el punto de que con frecuencia llegaban príncipes que querían adentrarse entre los espinos y penetrar en el castillo. Pero era imposible. Porque los espinos, como si tuvieran manos, aprisionaban a quienes querían cruzar el seto. Los jóvenes quedaban apresados en ellos, no podían volver a soltarse y morían de una muerte terrible.

Tras muchos, muchos años, llegó al país un príncipe y oyó que un viejo contaba la historia del seto espinoso. Al parecer había un castillo debajo, y en el castillo una hermosa princesa que dormía desde hacía cien años. Y con ella dormían el rey y la reina y toda la corte. El anciano sabía también, porque ya se lo había contado su abuelo, que muchos príncipes habían intentado meterse entre los zarzales espinosos, pero habían quedado prendidos en ellos, y habían tenido un triste fin.

Y dijo el joven:

—Yo no tengo miedo. Entraré y veré a la bella durmiente.

El buen viejo intentó disuadirle, pero el joven príncipe no hizo ningún caso de sus palabras.

En esto, habían transcurrido ya los cien años, y había llegado el día en que la bella durmiente tenía que despertar. Cuando el príncipe se acercó al seto, vio que estaba cubierto de flores hermosísimas y enormes. Y los rosales se abrieron y dejaron pasar al príncipe sin rozarlo siquiera. Y una vez. había pasado, volvían a cerrarse. En el patio del castillo, vio el príncipe los caballos y los perros de caza dormidos, en el tejado estaban las palomas con la cabecita escondida bajo el ala. Y cuando penetró en el edificio, vio las moscas dormidas en las paredes. En la cocina, el cocinero estaba aún con la mano en alto como si quisiera atrapar al pinche, y la criada continuaba sentada con el pollo que iba a desplumar. El príncipe continuó su camino y vio a toda la corte dormida en el gran salón. Y en el trono se hallaban recostados la reina y el rey. Siguió

caminando y estaba todo tan callado, que podía oír su propio aliento. Al fin llegó a la torre y abrió la puerta de la pequeña estancia donde dormía la princesa.

Estaba allí tendida y era tan hermosa, que el príncipe no podía apartar los ojos de ella. Y se inclinó y la besó. Entonces la princesa abrió los ojos y miró al príncipe con ternura.

Bajaron juntos de la torre, y se despertaron el rey y la reina, y con ellos toda la corte, y se miraban los unos a los otros llenos de asombro. Los caballos se alzaron en los establos y se sacudieron. Los perros de caza se levantaron de un salto y se pusieron a menear la cola. En el tejado, las palomas sacaron la cabecita de debajo del ala, miraron a su alrededor y volaron hacia los campos. Las moscas de las paredes siguieron comiendo por ellas. El fuego del hogar volvió a crepitar. El cocinero le dió un bofetón al pinche, que lanzó un chillido. Y la criada desplumó al pollo.

La boda de los dos príncipes se celebró con gran pompa, y ambos vivieron felices hasta el fin de sus días, que fueron muchos.

4. TABLAS

Tabla 2. Películas de Walt Disney Pictures coproducidas con Walt Disney Animation Studios hasta 1959.

Título en español	Título original	Año de estreno	Princesa	Libro
Blanca Nieves y los Siete Enanos / Blancanieves y los siete enanitos	*Snow White and the Seven Dwarfs*	1937	Blancanieves	Sí
Pinocho	*Pinocchio*	1940	–	Sí
Fantasía	*Fantasia*	1940	–	No
Dumbo	*Dumbo*	1941	–	No
Bambi	*Bambi*	1942	–	No
Saludos amigos	*Saludos amigos*	1943	–	No
Los tres caballeros	*The Three Caballeros*	1944	–	No
Música maestro	*Make Mine Music*	1946	–	Sí
Diversión y fantasía / Las aventuras de Bongo, Mickey y las judías mágicas	*Fun and Fancy Free*	1947	–	No
Ritmo y melodía / Tiempo de melodía	*Melody Time*	1948	–	Sí
Dos personajes fabulosos / La leyenda de Sleepy Hollow y el Señor Sapo	*The Adventures of Ichabod and Mr. Toad*	1949	–	Sí
La Cenicienta	*Cinderella*	1950	Cenicienta	Sí
Alicia en el país de las maravillas	*Alice in Wonderland*	1951	–	No
Peter Pan	*Peter Pan*	1953	–	No
La dama y el vagabundo	*Lady and the Tramp*	1955	–	No
La bella durmiente	*Sleeping Beauty*	1959	Aurora	Sí

Tabla 3. Películas de princesas Disney coproducidas con Walt Disney Animation Studios.

Título en español	**Título original**	**Año de estreno**	**Libro**
Blanca Nieves y los Siete Enanos / Blancanieves y los siete enanitos	*Snow White and the Seven Dwarfs*	1937	Sí
La Cenicienta	*Cinderella*	1950	Sí
La bella durmiente	*Sleeping Beauty*	1959	Sí
La sirenita	*The Little Mermaid*	1989	No
La bella y la bestia	*Beauty and the Beast*	1991	Sí*
Aladdín	*Aladdin*	1992	No
Pocahontas	*Pocahontas*	1995	No*
Mulán	*Mulan*	1998	No
La princesa y el sapo / Tiana y el sapo	*The Princess and the Frog*	2009	Sí
Enredados	*Tangled*	2010	No
Valiente / Indomable[6]	*Brave*	2012	No
Moana: Un mar de aventuras / Vaiana	*Moana*	2016	Sí
Raya y el último dragón	*Raya and the Last Dragon*	2021	No*

[6] La única de este grupo que ha sido coproducida con Pixar Animation Studios.