

La historia jamás contada de Blancanieves*

Marcos Rafael Cañas Pelayo**

Recibido: 5 de abril de 2020 • Aprobado: 29 de abril de 2020

Resumen

Blancanieves ha sido un icono cultural desde que los hermanos Grimm escribieron su historia en 1812, basándose en el cuento popular de la hermosa princesa. A pesar de la gran variedad de versiones cinematográficas, desde el clásico animado de Disney hasta la reciente reinención del cuento de hadas por Universal Pictures, nunca antes hasta la llegada del proyecto del director español Pablo Berger se le había adaptado con un sentido de metáfora ecléctica más allá de los siglos y nacionalidades. *Blancanieves* (2012) emerge como un melodrama situado en el sur de España durante la década de los veinte del siglo pasado, con una heroína inusual convertida en torera, para la gran pantalla con los Enanitos. El propósito de nuestro artículo es analizar tanto la película como sus personajes con el fin de discernir las circunstancias culturales, sociales y folclóricas que actúan en ella para configurar una Blancanieves independiente, aunque todavía con conexiones con sus versiones predecesoras. En términos metodológicos, el propósito fue estudiar las muchas referencias manejadas en el trabajo de Pablo Berger desde distintos prismas: no solo desde el análisis fílmico —por ejemplo, las estructuras narrativas evidencian una deuda con el cine mudo alemán y francés—, sino también por medio de diversos textos históricos y literarios.

Palabras clave: cuento gótico, cuento popular, expresionismo alemán, flamenco, impresionismo, romanticismo.

* Artículo de reflexión. Citar como: Cañas, M. (2020). La historia jamás contada de Blancanieves. *Análisis*, 52(97), 361-384. doi: <https://doi.org/10.15332/21459169/5630>

** Doctor Europeo por la Universidad de Córdoba. Profesor de *Geografía e Historia* en el IES Maimónides, Córdoba, España. Máster en Cinematografía por la Universidad de Córdoba. Correo electrónico: capemarcos@hotmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9010-6578>

The Untold Story of Snow White

Marcos Rafael Cañas Pelayo

Abstract

Snow White has been a cultural icon since Brothers Grimm wrote her story in 1812, based on the folk tale of the beautiful princess. Despite the wide variety of Snow White film versions, from Walt Disney's animated classic to the recent reinvention of the fairy tale by Universal Pictures, never before had it been adapted with a sense of eclectic metaphor beyond centuries and nationalities until the arrival of the project of the Spanish director Pablo Berger. *Blancanieves* (2012) emerges as a melodrama set in southern Spain during the 1920s, with an unusual heroine turned into a bullfighter for the big screen with the dwarfs. The aim of the article is to analyze this movie and its characters as platforms to discern the cultural, social, and folkloric circumstances that act to configure an independent Snow White, who retains connections with her predecessor versions. In methodological terms, the purpose is to study the many references of Pablo Berger's work from different prisms: not just based on the film analysis (for instance, the narrative structure shows a debt with both the German and French silent movies) but also, throughout different literary and historical references.

Keywords: gothic tale, folk tale, German expressionism, flamenco, impressionism, romanticism.

L'histoire jamais racontée de Blanche Neige

Marcos Rafael Cañas Pelayo

Résumé

Blanche Neige est une icône culturelle depuis son apparition sous la plume des frères Grimm en 1812, ayant pour base le conte populaire sur une belle princesse. Malgré le grand nombre de versions cinématographiques, allant du classique animé de Disney jusqu'à la réinvention de ce conte de fées par Universal Pictures, on n'avait pas eu jusqu'au film de l'espagnol Pablo Berger une telle richesse métaphorique qui dépasse les siècles et les nationalités. *Blanche Neiges* (2012) met en scène un drame situé au sud de l'Espagne pendant les années vingt du siècle dernier, avec une héroïne particulier devenue torera et les sept nains. On se propose d'analyser ici aussi bien le film que les personnages, afin de saisir les circonstances sociales, culturelles et folkloriques qu'elle met en scène pour arriver à une version indépendante, bien que liée aux versions précédentes. Du point de vue méthodologique, le but de cet article est celui d'analyser l'ensemble des références auxquelles fait appel Pablo Berger, et ce en ce qui concerne le film en lui-même — par exemple, les structures narratives, très proches du cinéma muet allemand et français — mais aussi pour ce qui relève d'autres textes historiques et littéraires.

Mots clés : conte gothique, conte populaire, expressionisme allemand, flamenco, impressionnisme, romantisme.

Introducción

Como rememora el poeta y bibliófilo Luis Alberto de Cuenca (Grimm y Grimm, 2012, pp. 13-17) en una reciente reedición de la clásica narración, “Blancanieves” es uno de los primeros y más simbólicos cuentos recopilados por los hermanos Grimm en su transmisión de las narraciones primitivas populares. *Sneewittchen*, su nombre original en alemán, ha mostrado desde siempre una gran capacidad para inspirar a distintas generaciones por las poderosas emociones que atesoran sus páginas: los celos, el amor imposible, las criaturas fantásticas, los espejos mágicos, etc.

La mayoría de los personajes que aparecen en la obra de los Grimm destacan tanto por su papel social —son reyes, princesas, cazadores, etc.— como por sus relaciones familiares —hijas, madrastras, padres, etc.—, siendo estos dos factores la base de la acción, donde se toma como punto de partida una situación peligrosa (Zurdo, 1999, pp. 56-57).

Como demuestran estudios recientes, la intertextualidad de estos relatos clásicos infantiles es un elemento clave para entender la escritura en muchas culturas, pues gracias a ella sobresale una serie de elementos comunes, tópicos que siempre aparecen en estas narraciones (Barbero, 2018, pp. 1-17). Con todo, el punto de inflexión para Blancanieves vino hace 83 años, cuando Walt Disney escogió este cuento para realizar el primer largometraje de dibujos animados, *Blancanieves y los siete enanitos* (1937), un verdadero hito en el género, cuyo proceso de gestación sigue siendo objeto de estudio por especialistas en ilustración y arte cinematográfico (Kaufman, 2013).

Probablemente, esta producción sigue siendo el primer contacto de muchas generaciones con el célebre cuento, sin embargo, la compañía le añadió varios elementos propios que, aunque se asumen como canónicos, estaban bastante alejados de la historia original de los Grimm. Por ejemplo, pensando con acierto que la parte más salvaje de la tradición oral que recogieron los hermanos literatos era excesiva para el público infantil, la Blancanieves de Disney fue suavizada, aunque seguía conservando escenas tan impactantes como la orden de la reina a un cazador de que arrancase el corazón de su bella hijastra en el bosque.

Al respecto, siguiendo las teorías de Gérard Genette (1998), siempre hay una fuerte transtextualidad en la relación de unas versiones con otras, pues en todos los casos es posible identificar elementos fijos inalterables. Sin embargo, la audiencia interesada en versiones cinematográficas que mostraran la crudeza del texto de la que parte el mito habrían de esperar hasta finales de los años noventa, cuando se estrenó *Blancanieves, un cuento de terror (La verdadera historia)* (1997).

Junto con otras versiones más ortodoxas, resulta llamativa la versión plasmada en *Blancanieves y la leyenda del cazador* (2012), donde la princesa toma un papel bastante activo en su lucha contra su malvada pariente, asemejándose más a una Juana de Arco en un territorio de fantasía que a las, en ocasiones, pasivas

princesas Disney que precisaban de compañeros masculinos que acudieran a su rescate. Desafortunadamente, su éxito en taquilla no fue usado para profundizar en esa línea, siendo *Las crónicas de Blancanieves: El cazador y la reina de hielo* (2016) una precuela que poco tiene que ver con la protagonista, sino que, más bien, trata de beber sin rubor de la estética de la popular franquicia de dibujos *Frozen*.

Paralelamente, con un estilo muy barroco, hallamos *Blancanieves (Mirror, Mirror)* (2012), una producción en la que el cineasta Tarsem Singh brinda un seguimiento bastante fiel a los hechos ya conocidos, pero en clave de comedia romántica. Con mucha originalidad, esto ya había sido realizado por Howard Hawks en *Bola de fuego* (1941).

En este panorama de grandes producciones que contaban con estrellas de Hollywood con la popularidad de actrices como Julia Roberts o Charlize Theron, en ese mismo año se estrenaba otro film sobre Blancanieves: *Blancanieves* (2012), dirigida por Pablo Berger, con un aire mucho más independiente, rodada en blanco y negro, muda y que trasladaba el cuento de hadas a la España de comienzos del pasado siglo.

Sobre esta última producción disponemos de un detallado y completo análisis, especialmente desde el punto de vista filológico, sobre cómo Berger traslada el mensaje de los Grimm a su proyecto (Jara-Cutillas, 2017, pp. 1-28); sin embargo, aunque siguiendo esa línea, en el presente documento nuestro objetivo es profundizar sobre el proceso creativo, el contexto histórico que refleja y el significado social de los mitos que permanecen inalterables en las distintas formas de transmitir el cuento de Blancanieves.

Una experiencia sensorial

Año de 1986. Festival de San Sebastián. Un joven Pablo Berger contemplaba absorto la proyección de un clásico del cine mudo, *Avaricia* (1924), dirigida por Eric Von Stroheim, expresión máxima del naturalismo. No obstante, a lo largo del film el cineasta teutón vio censuradas y mutiladas muchas partes de su idea original, un desgarrador relato de celos que desembocan en un final amargo —de hecho, en la actualidad abundan versiones y montajes sobre *Greed*, título original, que ejercen una poderosa fascinación por sus significados ocultos—; desde ese momento, Berger ambicionaría llevar a cabo algún proyecto propio que tuviera ese potencial (Vidal, 2013, p. 5).

Posteriormente, una fuente de inspiración que encenderá todo el proceso creativo del director es el libro *España oculta*, de García Rodero (1989), una peculiar obra cuya lectura le permite a Berger comprender el universo hispano atípico al que se quiere aproximar: se trataba del trabajo de una fotógrafa que se había propuesto ahondar en las capas más populares y pintorescas de las tradiciones populares del país, con especial atención al mundo rural.

Las imágenes del libro muestran a un gran número de penitentes en Semana Santa portando cruces de madera, gentes de la localidad disfrazadas de romanos, festejos de comunión, etc., pero hay dos o tres piezas que resultaron irresistibles para el joven cineasta bilbaíno que acababa de estrenar *Mamá* (1988) —poco antes de acceder al trabajo fotográfico—: el objeto de su fascinación fueron las imágenes de enanitos toreros allí incluidas (Vidal, 2013, p. 7).

En ese momento, su propósito fue expandir los recursos creativos de dichas fotografías al campo cinematográfico, algo que nos lleva al referente teórico de la *intermedialidad*. Aquí lo aplicamos en el sentido de que la filmografía de Berger se compone de películas donde interactúan los distintos medios artísticos, no siendo, por ende, una simple yuxtaposición. Al respecto, Irina Rajewsky (2005) es una de las autoras que más atención han dedicado a este fenómeno, especialmente desde el punto de vista literario, el que más nos ocupa debido al cuento original que será el arranque de la *Blancanieves* de Berger.

En aquellos momentos de formación, el libro y la colaboración con colegas como Álex de la Iglesia, quien en el futuro sería uno de los cineastas españoles clave de su generación, van confirmando un ánimo de heterodoxia en el joven cineasta. De hecho, lo que más fuerza daba a aquellos enanitos toreros en ese mundo de cortijos y caminos campestres era la dignidad y sensibilidad con la que habían sido retratados; incluso, podemos añadir un antecedente histórico que tuvo una gran influencia en el director: la solemnidad y humanidad con la que el gran pintor del Siglo de Oro español, Diego Velázquez, retrató a los enanos de la corte de Felipe IV (Angulo-Iñiguez, 1999).

Ya en el primer cortometraje de Berger, *Mamá* (1988), se puede encontrar una tendencia a mostrar sin complejos un rosario de influencias diversas, desde los clásicos de la ciencia ficción al cómic de humor negro francés en la revista *Hara-Kiri*, especialmente en la estética del dibujante galo Philippe Vuillemin (Angulo y Santamarina, 2012, pp. 138-139). De hecho, esta intermedialidad entre cómic y cine se ha ido acrecentando en los últimos años, especialmente gracias a los avances en tecnología digital para la gran pantalla (Revert, 2016, pp. 145-163).

Con todo, si hay un concepto que nos permita entender el objeto final de cualquier trabajo cinematográfico de este director, sería el de la bilbainada. En un principio, esta palabra designa a cualquier tipo de canción adscrita a un género musical de la región de Vizcaya, especialmente popular en Bilbao y sus localidades más cercanas. No obstante, progresivamente una acepción del término considera que puede ser, asimismo, toda resolución de un problema o trama de la forma más hiperbólica y salvaje que se pueda pensar.

Con estilos diferentes, pero con ese punto exagerado en común, encontramos a una camada de cineastas vascos —incluidos Enrique Urbizu y el ya mencionado Álex de la Iglesia— que pueden encajar perfectamente en esa definición, donde Berger es un abanderado claro, aunque ninguna de sus bilbainadas previas haya tenido el alcance de *Blancanieves* (2012).

El gran rasgo diferenciador de Berger frente a esa generación sería su veneración por el cine mudo, especialmente a través de la observación atenta de uno de los grandes pioneros, Abel Gance, de quien se ha declarado un ferviente admirador. Más allá de sus avances en el empleo de las lentes deformantes, las sobreimpresiones o la combinación cámara lenta-rápida como nunca antes se había hecho, la gran aportación del director galo era una búsqueda de soluciones originales en sus filmes (Gance, 2014).

El cineasta francés, pionero en el cine mudo, era personal abordando cualquier tema, desde Napoleón hasta Lucrecia Borgia; aunque hay un mayor influjo del expresionismo alemán en el celuloide, el influjo de Gance es constante. Dentro de los borradores de proyectos que tenía, Yuko Harami, su esposa y primera colaboradora en sus iniciativas, le convenció de que el más completo era un tratamiento singular que Berger planteaba sobre la famosa Blancanieves.

Iñigo Rotaetxe, responsable del futuro *storyboard*, recordaba perfectamente su entrevista con el director, quien le entregó una misteriosa caja con la foto de una mujer pequeñita en la portada (Vidal, 2013, p. 5). Dentro de la misma estaban los primeros dibujos de la película que imaginaba, una traslación del personaje de los hermanos Grimm a una España repleta de *folklore*.

Más allá de lo pintoresco de la anécdota, era ya una declaración de intenciones del tipo de película que se iba a realizar, una experiencia para los sentidos más allá de las palabras, un juego exagerado de equívocos que, no obstante, sería capaz de honrar el legado del personaje que la inspiraba.

Érase una vez en España

Colocar a Blancanieves en la década de los 20 del pasado siglo era una de las singularidades más curiosas de una película que iba a apostar por dar un elemento flamenco y muy marcado a su protagonista. El tipo de arte cinematográfico que se iba a dar exigía un fuerte apego por la música como vehículo para la narración, sin que esta fuera reducida a acompañamiento o banda sonora. Alfonso de Villalonga, su compositor, la bautiza como “música descriptiva” (Vidal, 2013, p. 35).

Werner Wolf (2011, pp. 1-9) es uno de los autores que más interés han mostrado en analizar el proceso creativo de una obra artística desde su génesis. Por ejemplo, si a un poema ya compuesto con anterioridad se le añade una música de acompañamiento para su recitado, dicha intermedialidad sería posterior. En el caso que nos ocupa, es un caminar conjunto, donde la narrativa visual y la banda sonora van simultáneamente desde el comienzo del rodaje. Las referenciaciones de Berger a otros ámbitos culturales y medios expresivos son constantes.

De hecho, el propósito de la *Blancanieves* de Berger es fusionar las imágenes con el sonido musical, enmarcando a la audiencia en un regreso a los sentimientos de la niñez cuando se narra un cuento fantástico; uno, además, que se

presenta desde su *opening* como un gran teatrillo, la promesa de una función espectacular. Literalmente, el primer momento antes de los títulos de créditos podría resumirse en la vieja fórmula: se abre el telón. Una concepción que va en consonancia con los primeros avances cinematográficos, tremendamente ligados a los espectáculos de magia e ilusionismo (Herrero-Herrero, 2019).

Con todo, la primera adscripción que podemos hacer es vincular lo mostrado con el elemento gótico. Un género que nació en las románticas y misteriosas evocaciones que se pueden encontrar en *El castillo de Otranto* (Walpole, 2004), pasando por las aportaciones pioneras de Mary Shelley y que termina llegando desde la literatura al medio audiovisual (Piñeiro, 2017).

Como es sabido, el estilo gótico suele evocar pasados remotos, no quiere situar a su público en los días coetáneos. Esto se cumple perfectamente en una historia que nos lleva a los comienzos del pasado siglo xx, en donde, para el caso de nuestro estudio, se observa una Sevilla fácilmente reconocible a través de sus monumentos más emblemáticos —como la Torre del Oro o La Giralda—, aunque con todas sus calles vacías, en una ciudad-fantasma.

Un poderoso motivo tiene a la sociedad hispalense paralizada. El famoso matador Antonio Villalta actúa esa tarde del 21 de abril de 1910 frente a seis toros. La elección del nombre no parece casual en el guion, recordando poderosamente a un personaje real, Nicanor Villalta, símbolo de la tauromaquia aragonesa y conocido también por exhibiciones como las que vemos al comienzo de esta cinta.

Berger ha admitido en numerosas ocasiones no ser un especial aficionado a este mundo, si bien es innegable el poder de inspiración que ha dado a piezas del celuloide español, desde *Tarde de toros* (1956), dirigida por Ladislado Vajda, hasta la miniserie televisiva *Juncal* (1989). De hecho, con respecto a la segunda, consideramos que ha ejercido una cierta influencia en el Antonio Villalta que observamos en *Blancanieves*.

En la plaza se encuentran la esposa del diestro (Inma Cuesta), Carmen de Triana, y su suegra (Ángela Molina), viendo una corrida donde todo va según lo esperado, con Villalta incluso brindando su siguiente actuación en nombre del hijo que pronto espera de su mujer encinta. No puede saber que, en realidad, va a ser una niña y que su jornada terminará en tragedia.

Al final de su actuación, sufrirá una terrible cogida. Su mujer, que lo presencia a pie de plaza, sufre complicaciones que la hacen romper aguas. Paralelamente, los dos enamorados se debatirán por su vida en el mismo hospital hispalense. Sin más diálogos que los breves carteles que intercala el film, observamos el fuerte vínculo de la pareja a través de sendos relicarios que poseen respectivamente el uno del otro —este objeto ligado a la tragedia y al mal fario en una plaza de toros ya había sido utilizado por el director Rafael Gil en *El relicario* (1970)—.

Todo sirve como prefacio al nacimiento de la protagonista: una Blancanieves diferente a todas sus predecesoras.

Nuestra Señora del Dolor

Según el film de Berger, el hospital donde fallece Carmen de Triana al dar a luz a una niña fue fundado por el monarca Alfonso XIII el 28 de enero de 1893, con el nombre *Nuestra Señora del Dolor*, casi profecía de la azarosa biografía de la recién nacida. Si el padre de dicho soberano, Alfonso XII, había gozado de la estabilidad de un régimen corrupto —la Restauración, etapa histórica española que comprende desde el año 1874 hasta 1931— pero eficaz para asentar de nuevo a la dinastía de los Borbones tras el Sexenio Democrático (1868-1874), a Alfonso XIII le tocó vivir el colapso de ese sistema, con una España que despertó de sus antiguos sueños imperiales con el desastre de 1898 y la pérdida de sus últimas colonias.

Es en ese contexto histórico donde se mueve la trama. Antonio Villalta, a diferencia de su amada esposa, sobrevive al impacto de la cornada, aunque quedará inmovilizado y forzado a pasar el resto de su vida en una silla de ruedas. La desoladora respuesta de su entorno familiar cuando pregunta por su mujer es la última estocada para un personaje que pierde en ese instante toda la fuerza que le habíamos visto exhibir en su primera escena en el ruedo.

La elección de Carmen como nombre de la madre y su futura hija no es algo dejado al azar. Tiene una ligazón obvia con un personaje emblemático del folklore andaluz: *Carmen*, novela decimonónica de Prosper Mérimée (2003), un relato corto ambientado en una España exótica, especialmente la Andalucía más romántica. En ella, una protagonista de gran belleza y hado fatídico termina, tras varios amoríos, apuñalada por un torero. Mérimée bebió mucho de la tradición oral gitana y ha sido fuente de inspiración tanto en la ópera como en el celuloide. Dentro de la filmografía española nos gustaría destacar la libre adaptación de Carlos Saura (1983).

Acá, igual que Hamlet tiene el fantasma de su padre en la obra de Shakespeare, Carmen de Trina fallece casi al principio, pero será un recuerdo constante tanto en Villalta como para la hija que no llega a conocer y la cual parece heredar muchos de sus dones más allá del parecido físico, como su facilidad musical y su talento para el baile.

Con hábiles elipsis, ejerciendo los rótulos una función del marcador textual propio de los cuentos (Jara-Cutillas, 2017, p. 23), la narración nos hace ver al torero visiblemente deprimido por el fallecimiento de su esposa, vemos a un hombre incapaz de mirar siquiera a su hija recién nacida. Eso hará que la abuela se haga cargo de la nieta, estableciendo un vínculo de ternura que está muy asociado al mito original.

Los hermanos Grimm nos narran cómo la madre de Blancanieves, que está viva al comienzo del relato, deseaba una niña con la piel tan blanca como la nieve, de labios carmesíes y cabello oscuro; anhelo que lograría, aunque falleciera poco después de dar a luz (Grimm y Grimm, 2012, pp. 21-22). La invocación que hizo

sobre la descripción de su futura heredera es un pacto mágico involuntario, puesto que, cosiendo, uno de sus dedos sangra, dejando caer tres pequeñas gotas en la nieve (Cashdan, 2017, p. 50). Berger adapta esta parte del mito a su propio relato; de modo que, en ausencia de la madre, sería la abuela de la niña quien se encargue de protegerla. Como llega pronto el metraje a su etapa infantil (interpretada por Sofía Oria), es la abuela quien debe coserle el vestido blanco que va a lucir en su primera comunión; haciéndolo, se hiere un dedo de una forma muy similar a nuestra anterior descripción. Al verlo, su nieta se lo besa y “bebe” de esa sangre, certificando esa transmisión de un legado compartido.

Observamos aquí una intertextualidad que incide en el vínculo existente entre el deseo y la muerte. Análisis previos han incidido en que la madre de la protagonista es la exaltación de un cuerpo hermoso sin vida, un recuerdo eterno y estilizado para el resto (Barbero, 2018, p. 7). Berger asume ese discurso y le suma el cariño existente entre una nieta y su abuela.

Se podría decir que *Blancanieves* es una película con “duende”, no obstante, usamos ese concepto en su vertiente más profunda, no en una banalización del sentimentalismo del pueblo andaluz. La festiva danza flamenca que la niña hace durante su primera comunión y la felicidad por el obsequio de un gramófono a través del apoderado de su padre (Ramón Barea), siempre ausente, se torna enseguida en tragedia. Su abuela, principal veladora y fuente de cariño para la muchacha, sufre un infarto en mitad de los bailes y festejos por su comunión, si bien intenta no perder la sonrisa hacia su nieta incluso cuando está expirando.

Aquí se produce la primera gran ruptura del film. Observamos que la pequeña Carmen tiñe su vestido blanco en negro de luto antes de viajar a la finca de su progenitor, donde va a pasar a estar bajo el control de un padre casi desconocido y una madrastra de la que no sabe nada. Podríamos decir aquí que la obra de Berger tiene un punto de tragedia lorquiana. Algunos de los ensayos más eruditos sobre el poeta granadino subrayan sus “sonidos negros”, la verdadera raíz del misterioso duende que florece en las circunstancias más oscuras (Umbral, 2016, pp. 44-67). Incluso, otros estudios subrayan que Berger emplea la luna llena como símbolo de mal augurio, la proximidad de la muerte, una creencia que el gran poeta granadino compartía fruto de la superstición andaluza (Jara-Cutillas, 2017, p. 7).

En resumen, el cineasta está relativizando y llevando algunas cuestiones de la narración original a unos principios propios, en este caso, al marco concreto de una etapa de la historia de España. Ello encaja con las categorías de intertextualidad establecidas por Manfred Pfister (1991, pp. 207-224), donde se anuncia que puede existir esa tensión —semántica, ideológica, etc.— entre la adaptación y la obra precedente, algo que se multiplica con la intermedialidad que produce su traslado al lenguaje cinematográfico (González-Aktories y Artigas-Albarelli, 2011, pp. 34-36).

Una madrastra del realismo mágico

La madrastra es un elemento clave en el cuento original de los hermanos Grimm. Distintos especialistas han subrayado la fuerza de este personaje, capaz de rivarizar en protagonismo con la propia Blancanieves (Valentino, 2019). Obviamente, la enfermera Encarna es la encargada de convertirse en esa ominosa figura en esta versión.

Interpretada por Maribel Verdú, la podemos observar desde el prólogo como una de las enfermeras que atienden a Antonio Villalta cuando es ingresado por su herida en la plaza. Como una de sus compañeras le hace notar, se trata de un hombre de gran fortuna, algo que despierta de inmediato su codicia. Al ser una cinta muda, se subrayan los gestos, donde sobresale su forma de acariciar el anillo del anestesiado taurino cuando llegan los rumores de que su esposa Carmen de Triana ha fallecido dando a luz.

La gran diferencia del personaje interpretado por Maribel Verdú con otras madrastras es que este bebe no solo de las referencias literarias, sino también del cine más clásico de Hollywood. Cuando cruza su camino con la pequeña en el cortijo donde ha aislado a Villalta, su ascenso social es evidente: ha conseguido casarse con el maltrecho torero, quien tiene una total dependencia de ella y queda recluido en la parte alta de su hermosa casa, donde los planos que se filman sobre las gigantescas escaleras no hacen presagiar nada bueno.

Dentro de las influencias que posee esta obra, creemos que no se ha incidido lo suficiente en un film de Robert Aldrich: *¿Qué fue de Baby Jane?* (1962). En esta obra se habla de la trágica vida de dos hermanas: Jane Hudson —quien había sido una niña prodigio del celuloide, pero que fue perdiendo el apoyo del público a pasos agigantados— y Blanche Hudson —quien obtiene un paulatino éxito en el séptimo arte, siendo reconocida y galardonada hasta sufrir un accidente de tráfico que la deja en silla de ruedas—. Atrapadas en esa casa, sin que sepamos con exactitud cuáles fueron las fricciones pasadas entre las dos mujeres, Jane somete a una tortura psicológica asfixiante a Blanche, confinada en su pequeña habitación, un espacio recurrente en los cuentos de hadas (Bettelheim, 1977). La tensión de la víctima se palpa incluso cuando hace acciones tan cotidianas como destapar el plato de su cena. Rodada en blanco y negro, el agobiante y retirado domicilio de las Hudson es muy parecido al cortijo transformado por Encarna, quien desde el primer momento encomienda las tareas más desagradables a su hijastra. La chica solo tiene un compañero de juegos de su anterior etapa: el gallo Pepe, a quien había cogido un gran cariño cuando correteaban juntos en el patio de su abuela.

Claramente, eso vincula a esta Blancanieves española con otro de los grandes referentes universales de los cuentos infantiles: *La Cenicienta*. El clásico de Charles Perrault (2007) nos habla de un marido que vuelve a casarse tras enviudar, únicamente para dejar a su dulce y bondadosa hija a la merced de una arrogante madrastra, quien tiene dos hijas de una anterior relación, igual de desagradables que ella.

La composición de esta madrastra depende mucho del vestuario confeccionado por Francisco Delgado, quien resume con claridad su función: conseguir que todo sea real e irreal al unísono en el personaje de Encarna (Vidal, 2013, p. 26). El ascenso social de la enfermera se ve a través del uso de lujosos vestidos que, en no pocos casos, encajarían con los de la *jet set* representada en la novela *El Gran Gatsby*, perfecta metáfora de *los locos años veinte* (Fitzgerald, 1991).

Junto con su amplio fondo de armario, la nueva propietaria del cortijo lo remodela hasta hacerlo una parte de sí misma, algo que la conectaría con uno de los grandes personajes femeninos del universo de Alfred Hitchcock: *Rebeca* (1940). La fotografía de Kiko de la Rica acompaña esa percepción, centrándose en una combinación de claroscuros que tiene como objetivo primordial transmitir la sensación de casa gótica y misteriosa.

De hecho, una de las primeras indicaciones que da Encarna a Carmen es que tiene prohibido entrar en las habitaciones del piso superior, una norma básica en cualquier cuento que se precie. Pensemos, sin ir más lejos, en la historia de *Barba Azul*, donde una recién casada vive fascinada por la negativa de su acaudalado marido a que pueda visitar una de las habitaciones de su domicilio. Si en el caso de la curiosa cónyuge de Barba Azul lo que había escondido eran los cadáveres de antiguas prometidas, Encarna quiere evitar la posibilidad de que Carmen pueda conocer a su padre, un recluso en sus propios dominios.

Caperucita y el viejo maestro

Hemos mencionado con anterioridad la miniserie *Juncal* (1989), con guion de Jaime Armiñán. A través de ella se mostraban los últimos días de una antigua estrella del ruedo caída en desgracia por una desafortunada cogida, Juncal (Paco Rabal). En un principio, el pícaro extorero no tenía más que una breve aparición en el espacio televisivo *Cuentos imposibles* (1984), pero su popularidad convenció a la cadena Televisión Española de desarrollarlo a través de un programa para él en solitario.

En varios sentidos, la figura de Antonio Villalta recuerda poderosamente a la de Juncal. De hecho, el segundo languidece en su forzada retirada dependiendo totalmente de la buena voluntad de Teresa (Emma Penella), una antigua admiradora. La única diferencia es que Villalta tiene un ama mucho más ingrata en Encarna, quien ha tomado las riendas de su vida pública y le ha alejado de todo su círculo de amistades.

La determinación en su primera escena en *Blancanieves* contrasta con su pésimo estado posterior. En la tradición oral y recopilación de los Grimm, el padre es el personaje más desdibujado, sobre todo en comparación con lo interesantes que resultan la madrastra o los enanitos. En la versión de Berger, por el contrario, este personaje sí tiene un momento de lucimiento, puesto que, a través de su

conexión con otros cuentos, tendrá la oportunidad de enmendar sus errores con la pequeña Carmen antes de morir.

El accidente de su encuentro es propiciado por la persecución de la niña al gallo Pepe, que se cuelga hasta la habitación del progenitor en la planta de arriba. Tras la sorpresa inicial, el hecho hará mucha gracia al diestro, quien empezará a recuperar el tiempo perdido, leyendo narraciones como *Caperucita Roja* para la pequeña, otro guiño más al universo de las hadas y la fantasía en el film. Incluso, se permite ayudarla a practicar ante el espejo —el gran símbolo de la madrastra en los Grimm— con su capote, donde la niña muestra un talento natural.

Si bien intentan mantenerlo en secreto, pronto Encarna se dará cuenta de esa conexión y, de la forma en que lo subrayan los letreros, por primera vez desde su estancia en el cortijo se decide a invitar a la niña a cenar con ella.

Aquí es obligatorio que volvemos a detenernos en *¿Qué fue de Baby Jane?* (1962), donde Robert Aldrich consigue una de sus escenas más tensas cuando Blanche recibe la información de su hermana de que ha conseguido acabar con el problema de las ratas en la casa. Dicho esto, le deja el plato cubierto y los espectadores comparten de inmediato la aprensión con Blanche, quien da vueltas confinada en su silla de ruedas hasta que descubre que es un roedor lo que se le ha servido. Esta es una de las muchas escenas recordadas de ese intenso film, mejoradas por la propia rivalidad que mantenían las dos veteranas estrellas, Joan Crawford y Bette Davis, motivo de análisis cinematográfico (Balmori, 2017, pp. 113-120), y también eje central de la serie *Feud: Bette and Joan* (2017).

La cena que comparten madrastra y ahijada parece presidida por ese mismo aire lúgubre. Con juegos de palabras e insinuaciones de Encarna, cuesta poco pensar de dónde procede el apetitoso pollo que se le ofrece a la joven Carmen: su animal favorito, Pepe, correctamente servido en plato y con la servidumbre ordenada a forzar a la niña que se lo coma. En este punto podemos pensar en cuentos como *Hansel y Gretel*, o en la misma *Caperucita* que le acababan de leer a la protagonista, en donde la glotonería o la comida son utilizadas como elementos terroríficos (Cashdan, 2017, pp. 23-24).

La catarsis y el regreso al bosque

Con Carmen ya adolescente, se producirá la definitiva orfandad de esta nueva Blancanieves. Será en las escaleras ominosas y góticas que ya hemos descrito. Un nuevo crimen de Encarna sin castigo, para convertirse en la “reina” oficial del cortijo.

Siguiendo la estela de *España oculta*, durante los funerales de Villalta se da un auténtico esperpento: amigos, compañeros de profesión, viuda y servicio se hacen fotos con el finado, engalanado con su traje de faena, en otro episodio

que tendría conexiones con el universo del realismo mágico de escritores como Gabriel García Márquez. Asimismo, la escena es un claro guiño a la época histórica, el fenómeno de la fotografía *post mortem*, una realidad que hoy nos parece alejada, pero con significado y nada atípico en la mesocracia y grupos pudientes de aquella España (Cruz-Licher, 2013).

El último eslabón que le resta a Encarna por controlar y disponer de la fortuna de su marido es acabar con su hijastra, quien también le genera envidia por su belleza. Llegamos aquí a otra alusión a uno de los momentos más impactantes del cuento original, trasladado también en la célebre versión Disney: la reina mandando al cazador a acabar con su hijastra en un bosque apartado, y que le traiga su corazón como prueba (Cashdan, 2017, pp. 13-14).

En la pieza de Berger el cazador se convierte en el chófer de Encarna. Utilizando una técnica de guion que también efectúan otros cineastas —como Quentin Tarantino—, Genaro, el ayudante de Encarna, tiene toda su biografía redactada, aunque apenas se nos den detalles en el film. Así se le presentó al intérprete Pere Ponce, quien luce un uniforme que hace un claro guiño al célebre artista astro-húngaro Erich von Stroheim (Vidal, 2013, p. 20), estrella de la década de los 20 del siglo pasado y abanderado del expresionismo teutón. En las escenas de Carmen niña, a través de sus ojos curiosos por la mirilla de la cerradura, vemos que es un amante sumiso de Encarna, algo corroborado a través del reflejo del espejo donde se la ve a ella vestida de *dominatrix*, o en la forma en que le compara con los perritos falderos con los que la nueva dueña de la casa se hace retratar.

El cazador es una figura que suele lograr la simpatía del público por perdonar la vida a Blancanieves y sustituir a su presa por el corazón de un jabalí (Grimm y Grimm, 2012, pp. 26-30). De hecho, Universal Pictures utilizó a una carismática estrella como Chris Hemsworth para darle vida en una interpretación de su figura, donde termina siendo uno de los aliados más firmes de una princesa que acaba siendo una heroína guerrera.

De cualquier modo, bajo la pluma de los Grimm su actitud es ambigua. Se apiada de su víctima, pero se consuela pensando que la puede dejar a su suerte en el bosque, donde con los animales salvajes es improbable que sobreviva. Engaña a la reina, pero su forma de proceder es controvertida.

El Genaro de Berger va a ejecutar la orden estrangulándola tras llevarla a un supuesto paseo en coche donde paran en un descampado. Sin embargo, comete un error fatal mientras la está agrediendo sobre un árbol. Se deja llevar por la lujuria e intenta forzarla, lo cual va a permitir a Carmen contratacar, a pesar de que termina perdida y amnésica en tierra de nadie. El chófer volverá para engañar a Encarna del mismo modo que lo hacía el cazador en el cuento, prometiendo haberla ejecutado.

Este es un momento clave. De hecho, aparece en las primeras escenas rodadas de la película. En este, un grupo de artistas ambulantes, conformado por seis

enanitos en su carromato, se la encuentran y deciden auxiliarla. ¿Dónde está el séptimo enanito del cuento original? Esa búsqueda parece ser una de las bromas privadas del film.

El carromato en el que van les asocia a las andanzas ambulantes de los cómicos de la legua. Otra vez, la música es omnipresente, con heterogéneas influencias, desde los boleros de Ravel al *Amor brujo* de Manuel de Falla. Todos los artistas la auxilian, salvo uno, interpretado por Emilio Gavira, claro homenaje al enanito gruñón, quizás el más recordado por su diseño Disney (Kaufman 2013, p. 131).

Los demás la acogen con mucha ternura y le dan su hospitalidad en su pequeña casa ambulante, en la cual es una involuntaria intrusa, de una manera similar a la de Ricitos de Oro en el hogar de los tres Ositos. Aquí, surge una fuerte complicidad que irá a más cuando los acompañe a una de sus faenas como toreros ambulantes. Fruto de un riesgo de la cuadrilla, Carmen saltará al ruedo, mostrando una gran habilidad que enloquece al público congregado y convencerá al instante a la compañía de ampliar su número.

¿Es Carmen el séptimo enanito que nos faltaba? Lo cierto es que aquí se prescinde de su papel más pasivo del cuento, donde ingenuamente desoye los consejos de sus anfitriones en los tres intentos de la madrastra por eliminarla. Es una parte activa de su día a día, aunque eso genera los celos desbocados de Jesúsín, la versión hispana de Gruñón. Gavira sabe contener muy bien el odio disimulado que le produce ella, puesto que le ha quitado focos al ser su figura la más resuelta antes de la irrupción de la talentosa muchacha amnésica. Eso queda patente una noche cuando arroja un cuchillo, sin que nadie lo vea, al dibujo que han hecho de Carmen acompañando a los suyos en el carromato.

La aparición de la espontánea que acompaña a los enanitos-toreros va generando mucha expectación en las diferentes localidades donde va la compañía ambulante. Pronto, atraen la atención de don Carlos, un importante apoderado que intuye la oportunidad de grandes negocios con la joven. José María Pou da vida a este negociante, con una clara inspiración de otros de los cuentos más afamados: *Las aventuras de Pinocho*, de Collodi (2017).

Especialmente, en el personaje de Mangiafouco, el terrorífico dueño de un teatro de marionetas ambulante que controla durante un tiempo al niño de madera parlante, Pinocho. Con todo, en la percepción popular, Mangiafuoco ha sido desbancado por su alter ego en la versión animada de Walt Disney sobre el títere de madera que cobra vida: *Stromboli* (1940). En dicha adaptación, el negociante era incluso más interesante que en la original, puesto que daba al público una falsa sensación de seguridad. Simpático y con gran sentido del espectáculo, Stromboli no revela sus verdaderas cartas hasta que se convence de exprimir al inocente Pinocho como una mina de oro que debe rentar hasta agotarla.

No cuesta nada reconocerle en los gestos y ademanes de Pou, quien se muestra sonriente y encantador con los enanitos y con Carmen. Sin embargo, prestando

atención a la escena muda, podemos observar su disimulada satisfacción cuando descubre que su nueva protegida no sabe leer, lo cual le permite ofrecerle un contrato cuyas cláusulas desconoce. De hecho, si recordamos la película de imagen real *Pinocchio* (2002), dirigida y protagonizada por Roberto Benigni, el Mangiafuoco del actor transalpino Franco Javarone, basado en el Stromboli de los dibujos, podría ser perfectamente pariente del apoderado taurino de la pieza de Berger. Previamente, en la temporada teatral de 1984-1985, el autor mexicano Roberto Gómez Bolaños había utilizado todos esos elementos para la función musical *Títere de madera* (1984), donde uno de los lemas del comprador reza así “Es un negocio redondo, no me lo puedo negar”.

Un acto de amor

Como en toda adaptación de Blancanieves que se precie, debe haber un momento donde la madrastra sea consciente del engaño del cazador y de que su odiada rival está viva. Para los Grimm era su espejo mágico el que le decía que seguía habiendo alguien más bella en el reino. Aquí, el argumento utiliza una metáfora aguda: el reflejo mágico de la popularidad se ve en las revistas de moda y entretenimiento.

Nuevamente, en esta parte se aprecia un homenaje al cine clásico de directores del Hollywood dorado como Billy Wilder. Cuando descubra que su odiada hijastra no murió, al reconocer que la joven torera que copa todas las portadas de *Lecturas* no es otra que Carmen, Encarna se dirige hacia la piscina de su nueva casa, donde Eugenio reposa tranquilamente. No tendrá tiempo de excusar su error, puesto que es golpeado sin piedad con una estatuilla en un ataque de ira. Para disimular el fallecimiento, su antiguo chófer acaba flotando sobre las aguas. Es exactamente el mismo destino que Joe Gillis, el antihéroe en *El crepúsculo de los dioses* (1950). De hecho, usar una estatuilla o galardón como elemento de un asesinato en casa gótica ha sido igualmente empleado de forma reciente un film argentino con aire a fábula de Esopo, *El cuento de las comadreja* (2019).

Ahora, el maquillaje es el gran hilo conductor que va reflejando las dudas sobre el declive físico de la madrastra. Sylvie Imbert, responsable junto con Fermín Galán de todo el empleo de cosméticos y caracterización del personaje, se documentó minuciosamente sobre el estilo de *femme fatale* en la década de los 20, desde la forma de depilar las cejas y pintarlas, hasta los trucos para combatir los estragos de la edad con distintos ungüentos.

Particularmente en ese avance hacia la resolución de la película, cuando se embadurna de pinturas para ir a la gran actuación de Carmen en la Colosal de Sevilla, Berger no ha ocultado (Vidal, 2013, p. 19) que había un deseo de emular al personaje de Norma Desmond de *El crepúsculo de los dioses* (1950). Encarnada por Gloria Swanson, es el gran personaje femenino del film de Wilder, donde se mostraba sin tapujos la decadencia de grandes estrellas del celuloide que eran

olvidadas por la industria y sobrellevaban muy mal su vejez, hasta el punto, incluso, de “vampirizar” a las personas jóvenes de su alrededor. La actriz logró una interpretación creíble que se basaba en sus propias experiencias con las productoras pasada la madurez de su fama (Staggs, 2003, p. 57).

Sin ser consciente de que la camuflada Encarna va a dirigirse al ruedo con malévola intención, una agradecida Blancanieves habla con los enanitos poco antes de salir a la plaza. Incluso Jesúsín se anima a pedirle un beso, si bien aquí tiene unas connotaciones mucho más macabras que en el enano Gruñón de Disney. Antes de saltar a actuar, se ha encargado de cambiar los letreros de los animales para que, en lugar de un novillo, la joven torera tenga que hacer frente a un rival muy similar al que acabó con su padre.

Las emociones envidiosas de Jesúsín contrastan con Rafita (Sergio Dorado). De todos los enanitos, con la excepción del anterior, es el que más personalidad propia tiene. Durante los viajes en el carromato, gracias a las risas, los cantos y las experiencias compartidas, está sincera y locamente enamorado de Carmen. Lo interesante de la cinta es que sí posee un príncipe azul, aunque aquí forma parte del grupo de los enanitos (Vidal, 2013, p. 15). Al respecto, Jara Cutilla (2017, p. 10) brinda una minuciosa apreciación de las tomas que dan todo el protagonismo a la risueña expresión de uno de los personajes más románticos de toda la función.

El antiguo apoderado de Villalta, presente en la plaza porque su intuición le dice que esa joven misteriosa es Carmen, le arrojará la montera de su difunto progenitor, algo que hace despertar todos los recuerdos en la joven, quien, sin embargo, va a sufrir un fuerte *shock* al encontrarse con la bestia que le ha reservado la traición de Jesúsín: oportunamente, el nombre de la misma es Satanás.

¿Es *Blancanieves* una cinta taurina? Lo cierto es que la obra tuvo una polémica posterior a su estreno por las denuncias de grupos animalistas que detectaron que en las escenas de las novilladas se habían hecho prácticas innecesarias que terminaron forzando a sacrificar a nueve de las reses. Arcadia Motion Pictures, promotora y encargada de la distribución del film, sufrió un expediente sancionador por incumplimiento de la Ley de Protección Animal, máxime cuando ya se disponen de medios y efectos especiales suficientes para no correr esos riesgos.

Ese hecho es el reflejo del debate histórico que ha existido alrededor de la tauromaquia. De cualquier modo, consideramos que, en la resolución del conflicto ficticio, la película sí logra aunar esas dos realidades. Satanás no ataca a la muchacha cuando se paraliza, casi la espera hasta que se encuentre preparada, y ella incluso cree vislumbrar a su padre sonriéndole en el cielo.

Todo ocurre en la Colosal, un escenario imaginario, pero que vuelve a demostrar un guiño a la época. Berger está aquí camuflando un homenaje a la Monumental, el ambicioso proyecto de algunos diestros para hacerle competencia a la afamada Maestranza, justo en los años en que transcurre esta historia.

Entre Carmen y el animal surge una conexión que le permite brindar una gran actuación. Ante el complacido fantasma de Villalta, parece que todo indica que podrá dar un estoque definitivo. Nuevamente, una pausa dramática llevará a todo el escenario a volcarse en favor del animal y de la artista, quienes han brindado un espectáculo muy emotivo. De haber acabado con sangre, *Blancanieves* sería algo distinto, pero en esa resolución con indulto hay un acto de amor que permitiría aunar las dos tendencias.

También, plantea otra estampa de la que carecíamos en toda la filmografía española anterior, donde se relativiza este universo tan aparentemente masculino, el cual, de hecho, había sido roto con anterioridad por Pedro Almodóvar: la mujer torera, en *Hable con ella* (2002) (Holguín, 2006, pp. 298-302).

Igual que en la celebración de su Primera Comuni3n, o en el reencuentro con su padre, Carmen disfrutará poco de la recientemente adquirida felicidad. Desde el burladero, la madrastra le hará un llamamiento para ofrecerle una apetitosa manzana, pero llena de veneno. En mantillas y muy pintada, Encarna está dispuesta a sacrificar su belleza como todas las madrastras, siendo una de las más recordadas la de Disney con su conversi3n en una diabólica anciana (Kaufman, 2013:, pp. 158-163).

La manzana como objeto de tentaci3n y arma de doble filo es una constante, desde el relato bíblico de Adán y Eva hasta la mitología griega, donde el Jardín de las Hespérides custodia un alimento tan apetitoso como peligroso para los mortales (Graves, 2018, pp. 99-117). Allí, la malévola Eris, hija de la Noche según el mito, arrojó una manzana con la inscripci3n “a la más bella de las diosas” para sembrar la discordia entre Atenea, Afrodita y Hera (Hard, 2008).

Finalmente, este es el momento donde se desencadena la venganza de los enanitos, quienes identifican a la responsable del fatídico suceso. La atmósfera del desenlace misterioso nos evoca otro clásico del séptimo arte, en este caso, adscrito al género del terror: *La parada de los monstruos* (1932). Dirigida por Tod Browning, y basada en el relato de Tod Robbins, la película exhibía la vida cotidiana en un circo lleno de personas que mostraban distintas peculiares físicas — como amputaciones, deformidades, etc. —, pero todo cambia cuando Hans, uno de los enanos de la compañía, se convierte en el único heredero de una vasta fortuna. Eso hará que Cleopatra, la más atractiva dama del espectáculo, se burle de él con un falso juego de seducci3n cuyo único objetivo real es robarle la fortuna para fugarse con el forzado circense.

Uno de los grandes atractivos de *La parada de los monstruos* (1932) era utilizar intérpretes que tenían esas características, sin usar algún truco o efecto especial para disimular el físico de los miembros del reparto. De igual forma, el resto de los enanos tomaba la iniciativa y juzgaba a Cleopatra de una forma tan activa y violenta como los siete acompañantes de Blancanieves en el cuento de los hermanos Grimm, cuyo espectro flota omnipresente en todo el metraje.

Aquí, Berger opta por la misma solución que el equipo de Walt Disney tantas décadas atrás. La muerte de la reina es sumamente cruel en el cuento original, pues esta es obligada a asistir a la boda de Blancanieves y el príncipe, para después danzar con unas sandalias de hierro que la abrasaban hasta hacerla caer muerta (Grimm y Grimm, 2012, pp. 64-66).

En el popular largometraje animado, los siete enanitos persiguen a la madrastra, quien está a punto de acabar con ellos al intentar arrojarles una enorme roca. No obstante, su transformación en anciana le priva de una fuerza física que la haría falta, terminando por provocar su propia muerte, exonerándose así a los aliados de Blancanieves de ser los ejecutores de la venganza (Kaufman, 2013, pp. 220-223).

¿Cuál es la solución optada en el film que nos ocupa? Encarna va escondiéndose de la persecución de los enanitos, en un clima de desasosiego gracias al trabajo de la cámara. De hecho, el director juega con los pasillos y recovecos de la plaza para que pensemos que están a punto de descubrir a la villana. Al poco, salimos de nuestro error: los ha eludido, aunque a un precio terrible. Se ha encerrado en el peor sitio posible: junto al toro indultado por Carmen, quien avanza hacia ella en un plano que se va fundiendo en la oscuridad. Sobre el valor de esta metáfora deben destacarse las conclusiones de Jara-Cutillas (2017, p. 16).

De alguna forma extraña, *Blancanieves* logra su cuadratura del círculo al lograr ser profundamente extravagante y heterodoxa, pero manteniendo siempre el vínculo con la esencia planteada por los hermanos Grimm y sus sucesores. El personaje de Carmen queda convertido ahora en otro de los iconos del género: *La bella durmiente*.

Se trata de un relato que siempre ha generado controversia por su significado real. ¿Se trata de *el dulce beso enamorado* o es acaso una violación encubierta? (Cashdan, 2017, pp. 32-33). Igual que con Blancanieves, la historia de esta princesa maldecida era resultado de una larga tradición oral que alcanzó su versión más aceptada con Charles Perrault y, al igual que sucede con nuestra protagonista, alcanza un enorme nivel de aceptación con la versión animada de los estudios Disney en 1959. Pero ahí no acaban los paralelismos. Si la madrastra casi parece compartir protagonismo con su hijastra, la dulce Aurora comparte focos con la hechicera Maléfica.

De hecho, una intérprete de la popularidad de Angelina Jolie la ha llevado a imagen real en dos ocasiones: *Maléfica* (2014) y *Maléfica: maestra del mal* (2019). El mito se retroalimenta siempre, bebiendo de todos sus manantiales, combinando influencias. No en vano, la motivación de Eris para arrojar la manzana y sembrar la discordia es no ser invitada a un festejo para el resto de sus compañeras, lo mismo que sucede con Maléfica y el bautizo de la princesa.

Epílogo: historia de un beso

Aunque hoy le demos otro significado, un porcentaje muy importante de los cuentos de hadas tiene finales crueles, desagradables o inquietantes. “Y comieron perdices y vivieron felices para siempre” fue una fórmula posterior, cuando el género iba trasladándose cada vez más orientado a un auditorio infantil. De cualquier modo, empezaron siendo enfocados por y para adultos.

Pablo Berger y su equipo no olvidan eso, y es por esto que ofrecen unos planos finales descorazonadores. “Blancanieves no puede morir” fue el acertado título de un artículo esclarecedor sobre la forma en que el cuento de los Grimm y la película que nos ocupa son vasos comunicantes (Jara-Cutillas, 2017, pp. 1-28).

Su insensible representante, el hombre que le hizo el contrato mefistofélico, la exhibe en su ataúd ambulante, como una promesa de una insensible audiencia que hace cola para pagar por besarla, soñando con ser la persona que la haga levantarse. Solamente le queda un verdadero amigo en el príncipe enamorado, aquí personificado en Rafita.

La lágrima que cae de sus mejillas es el único consuelo de la pieza, un punto donde algunos estudios quieren pensar que el personaje, explotado comercialmente, podría ser libre y despertar a través de una mayor concienciación social (Jara-Cutillas, 2017, p. 8).

Probablemente, uno de los problemas de *Blancanieves* fue un accidente temporal, el hecho de coincidir con pocos meses de diferencia con otro proyecto muy personal y que funcionó excelentemente en las taquillas de todo el globo: *The Artist* (2011), dirigida y escrita por Michel Hazanavicius, otro acto de amor, en este caso al Hollywood de los años veinte, en plena transición del cine mudo al sonoro.

Con todo, como bien apuntan críticas precedentes, es un hándicap inmerecido esa comparativa para un film que es insólito y racial en su estética (Boyero, 2012). La película exhibe una intermedialidad que propicia el diálogo ecléctico de distintas manifestaciones artísticas, algunas de ellas con raíces que se remontan al *folklore* español más tradicional, y otras propias de las nuevas tecnologías, por lo que se confirma un horizonte que se intuye de sumo interés (Cubillo-Paniagua, 2013, pp. 169-179), máxime cuando es, de igual forma, un sentido homenaje a la historia del séptimo arte.

Referencias

- Aldrich, R. (productor y director). (1962). *¿Qué fue de Baby Jane?* [Cinta cinematográfica]. EE. UU.: Warner Bros.
- Almodóvar, P. (productor y director). (2002). *Hable con ella* [Cinta cinematográfica]. España: El Deseo.
- Angulo, J. y Santamarina, A. (2012). *Álex de la Iglesia. La pasión de rodar*. San Sebastián: Euskadiko Filmategia.
- Angulo-Iñiguez, D. (1999). *Velázquez: Cómo compuso sus principales cuadros y otros escritos sobre el pintor*. Madrid: Istmo.
- Armiñán, J. (productor y director). (1984). *Cuentos imposibles* [serie de televisión]. España: Radio Televisión Española.
- Balmori, G. (2017). *Bette & Joan: Ambición ciega*. Madrid: Notorious Ediciones.
- Barbero, L. (2018). Belle comme un rêve de Pierre: La Condesa Sangrienta como reescritura de cuentos de hadas. *Anclajes*, 22(1), 1-17. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6283591>
- Bettelheim, B. (1977). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Crítica.
- Boyero, C. (2012). "Insólita, racial y estética Blancanieves". *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2012/09/22/actualidad/1348337226_973457.html
- Brackett, C. (productor) y Wilder, B. (director). (1950). *El crepúsculo de los dioses* [Cinta cinematográfica]. EE. UU.: Paramount Pictures.
- Cabeza, M., Herrero, G., Kuschevatzky, A. (productores) y Campanella, J. J. (director). (2019). *El cuento de las comadreas* [Cinta cinematográfica]. Argentina: Tornasol Films.
- Cashdan, S. (2017). *La bruja debe morir: De qué modo los cuentos de hadas influyen en los niños*. Barcelona: Debate.
- Collodi, C. (2017). *Las aventuras de Pinocho*. Barcelona: Austral.
- Cort, R. (productor) y Cohn, M. (director). (1997). *Blancanieves, un cuento de terror* [Cinta cinematográfica]. EE. UU.: Interscope Communications.
- Cruz-Licher, V. (2013). *El retrato y la muerte: La tradición de la fotografía postmortem en España*. Madrid: Tempora.

- Cubillo-Paniagua, R. (2013). La intermedialidad en el siglo XXI. *Diálogos: Revista Electrónica de Historia*, 14(2), 169-179. DOI: <https://doi.org/10.15517/DRE.V14I2.8444>
- Disney, W. (productor) y Hand, D. (director). (1937). *Blancanieves y los siete enanitos* [Cinta cinematográfica]. EE. UU.: Walt Disney Productions.
- Disney, W. (productor) y Sharpsteen, B., Luske, H. (directores). (1940). *Pinocho* [Cinta cinematográfica]. EE. UU.: Walt Disney Productions.
- Dujardin, J., Langmann, T. (productores) y Hazanavicius, M. (director). (2011). *The Artist* [Cinta cinematográfica]. Francia: La Petite Reine.
- Espada, A. (Productor). (1989). *Juncal*. [serie de televisión]. Sevilla, España: Radio Televisión Española.
- Esper, D., Rapf, H., Stadie, H. (productores) y Browning, T. (director). (1932). *La parada de los constructores* [Cinta cinematográfica]. EE. UU.: Metro-Goldwyn-Mayer.
- Fitzgerald, S. (1991). *The Great Gatsby*. Londres: Penguin Random House.
- Gance, A. (2014). *Prisma. Apuntes de un cineasta*. Buenos Aires: Cactus.
- García-Rodero, C. (1989). *España oculta*. Barcelona: Lunwerg Editores.
- Genette, G. (1998). *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Catedra.
- Gil, R. (productor y director). (1970). *El relicario* [Cinta cinematográfica]. España: Coral PC.
- Goldmann, B., Kavanaugh, R., Ratner, B. (productores) y Singh, T. (director). *Blancanieves (Mirror, Mirror)* [Cinta cinematográfica]. EE. UU.: Rat Entertainment.
- Goldwyn, S. (productor) y Hawks, H. (director). (1941). *Bola de fuego* [Cinta cinematográfica]. EE. UU.: Samuel Goldwyn Company.
- Gómez Bolaños, R. (1984). *Títere*. Ciudad de México: Red Teatral.
- González-Akories, J. R. y Artigas-Albarelli, I. (Coords.). *Entre artes, entre actos. Écfrasis e intermedialidad*. Ciudad de México: Bonilla Artigas-UNAM.
- Graves, R. (2018). *Dioses y héroes de la antigua Grecia explicados a los jóvenes*. Barcelona: Austral.
- Grimm, J. y Grimm, W. (2012). *Blancanieves*. Madrid: Reino de Cordelia.

- Hard, R. (2008). *El gran libro de la mitología griega*. Madrid: La Esfera de los Libros.
- Hayden, H., Mercer, S., Patel, P., Roth, J. (productores) y Sanders, R. (director). (2012). *Blancanieves y la leyenda del cazador* [Cinta cinematográfica]. EE. UU.: Universal Pictures.
- Henderson, D., Jolie, A., Roth, J. (productores) y Ronning, J. (director). (2019). *Maléfica: Maestra del mal* [Cinta cinematográfica]. EE. UU.: Walt Disney Pictures.
- Herrero-Herrero, M. (2019). *Alucine: Magia, Ilusionismo y cine*. Cinestesia: Alicante.
- Jara-Cutillas, L. C. (2017). Blancanieves no puede morir: el cuento de los Grimm según el cine de Berger. *Tonos digital: Revista de estudios filológicos*, 33, 1-28. Recuperado de <https://digitum.um.es/digitum/handle/10201/54048>
- Jolie, A., Murray, S. M., Roth, J. (productores) y Stromberg, R. (director). (2014). *Maléfica* [Cinta cinematográfica]. EE. UU.: Walt Disney Pictures.
- Holguín, A. (2006). *Pedro Almodóvar*. Madrid: Cátedra.
- Lange, J. (productora) y Murphy, R. (director). (2017). *Feud: Bette and Joan* [Cinta cinematográfica]. EE. UU.: Fox.
- Kaufman, J. B. (2013). *Snow White and the Seven Dwarfs: The Art and Creation of Walt Disney's Classic Animated Film*. San Francisco: Walt Disney Press.
- Mérimée, P. (2003). *Carmen*. Madrid: Cátedra.
- Murugarren Fabo, A. (productora) y Berger, P. (director). (1988). *Mama* [Cinta cinematográfica]. España: Creativideo.
- Perrault, C. (2007). *Todos los cuentos de Charles Perrault*. Alicante: Editorial Aguaclara.
- Pfister, M. (1991). How Postmodern is Intertextuality?. En H. F. Plett (Ed.), *Intertextuality*. New York: Walter de Gruyter.
- Piñeiro, A. (2017). *El gótico y su legado en el terror: Una introducción a la estética de la oscuridad*. Ciudad de México: Bonilla Artigas.
- Rajewskyy, I. (2005). Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermedialités*, 6, 43-64. Recuperado de http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6_rajewsky_text.pdf
- Revert, J. (2016). Orígenes y fundamentos de la intermedialidad entre cine y cómic: una aproximación para la era digital. *AdComunica: Revista científica de*

estrategias, tendencias e innovación en comunicación, 11, 145-163. Recuperado de <http://www.adcomunicarevista.com/ojs/index.php/adcomunica/article/view/299/263>

- Roth, J. (productor) y Nicolas-Troyan, C. (dirección). (2016). *Las crónicas de Blancanieves: El cazador y la reina del hielo* [Cinta cinematográfica]. EE. UU.: Universal Pictures.
- Selznick, D. O. (productor) y Hitchcock, A. (director). (1940). *Rebeca* [Cinta cinematográfica]. EE. UU.: Selznick International Pictures.
- Staggs, S. (2003). *El crepúsculo de los dioses: Billy Wilder, Norma Desmond y el sueño oscuro de Hollywood*. Madrid: T & B Editores.
- Thalberg, I. (productor) y Stroheim, E. V. (director). (1924). *Avaricia* [Cinta cinematográfica]. EE. UU.: RKO.
- Umbral, F. (2016). *Lorca, poeta maldito*. Barcelona: Austral.
- Vajda, L. (productor y director). (1956). *Tarde de toros* [Cinta cinematográfica]. España: Estudios Chamartín.
- Valentino, S. (2019). *La más bella del reino*. Barcelona: Planeta.
- Vidal, N. (2013). *Blancanieves: Decálogo del director*. Barcelona: Cameo Media SL.
- Walpole, H. (2004). *El castillo de Otranto*. Madrid: Castalia Ediciones.
- Wolf, W. (2011). (Inter)mediality and the Study of Literature. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 13(3), 1-9. Recuperado de <https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1789&context=clcweb>
- Zurdo, M. T. (Ed.) (1999). *Hermanos Grimm: Cuentos*. Madrid: Cátedra.

