

BLANCANIEVES NO PUEDE MORIR:
EL CUENTO DE LOS GRIMM SEGÚN EL CINE DE BERGER

Luisa Consolación Jara Cutillas

(Universidad de Murcia)

paraluisa@hotmail.es

Fecha de recepción: 15-10-2016/ Fecha de aceptación: 5-5-2017

RESUMEN:

El presente trabajo es un análisis comparativo entre la obra cinematográfica *Blancanieves* de Pablo Berger, de 2012, y el cuento homónimo de los hermanos Grimm, de 1812. Consta de una introducción sobre los orígenes y antecedentes históricos y literarios del personaje *Blancanieves*, un análisis de la puesta en escena (personajes, espacio, tiempo, vestuario, maquillaje, iluminación, decorados, expresión y movimientos), de la cinematografía, del plano, del encuadre y del montaje, así como del sonido. Todo ello se estudia con el fin de esclarecer el interés del personaje de *Blancanieves* a lo largo de la historia, los motivos de la adaptación del personaje femenino, la intencionalidad, en general, que mueve a los autores a escoger este icónico personaje como protagonista de sus obras y, en particular, la intencionalidad de Pablo Berger en su obra silente en blanco y negro realizada doscientos años después.

Palabras clave: *Blancanieves*; Grimm; Berger; comparada; cine.

ABSTRACT:

This paper is a comparative analysis of the film *Snow White* by Pablo Berger, in 2012, and the homonymous story by the Brothers Grimm, in 1812. It consists of an introduction about the historical and literary background of *Snow White's* character, an analysis of the staging (characters, space, time, costumes, makeup, lighting, sets, expression and movement), cinematography, the plane, the scene and edited sequences, as well as sound. All this, in order to clarify the interest of the character of *Snow White* throughout history and the intentionality, in general, that moves authors to choose this iconic female character as the protagonist of their works and, in particular, the intention of Pablo Berger in using *Snow White* in his silent film in black and white two thousand years later.

Keywords: Snow; White; Grimm; Berger; film.

1. INTRODUCCIÓN.

Cientos de “érase una vez” presentan al personaje de Blancanieves como protagonista de una historia que fue transmitida por la tradición oral hasta que fue recogida por los hermanos Grimm¹ a principios del siglo XIX, según el historiador alemán Karlheinz Bartels (1990), hasta llegar a todos los rincones del mundo, bajo distintas versiones. Su historia se ha estudiado desde distintos enfoques: psicología, sociología, historia, religión, mitología, simbología, etc. pues Blancanieves representa un icono cultural y se ha convertido en un icono que ha sido fuente de inspiración en las distintas artes: pintura, escultura, música, cine...²

El famoso cuento se publica por primera vez en 1812 en Alemania con el nombre de Schneewittchen bajo la autoría de los hermanos Grimm. El hecho de que se estrenaran tres versiones cinematográficas de Blancanieves en 2012 invita a que nos planteemos por qué sigue viva Blancanieves en el siglo XXI. Qué interés tiene este personaje entre los cineastas actuales, qué elementos se han adaptado y cuáles se han añadido en las distintas versiones, y también qué nos queda del personaje de los Grimm.

En un trabajo de investigación previo tratamos de encontrar algunas pautas o secuencias comunes que se mantuviesen en las distintas versiones de Blancanieves, con lo que se pudo comprobar que no hay un elemento concreto que se deba respetar a la hora de la adaptación del cuento a otras artes, ni siquiera han de ajustarse a un modelo teórico, como podría ser el de Eco (1962) o Gimferrer (1985), para adaptar el texto literario al cinematográfico. Ello nos llevó a confirmar que cada autor ha adaptado libremente el cuento según su intencionalidad. Así, en este estudio comparativo vamos a esclarecer cuál podría ser la de Berger en su adaptación de Blancanieves, por qué escogió un cine mudo y en blanco y negro, y por qué decidió privar a Blancanieves de su final feliz.

¹ Jacob Grimm (1758-1863) y Wilhelm Grimm (1786-1853) cuya fama se debe a su afán por recopilar historias de la tradición oral alemana, que fueron publicadas en colecciones como *Cuentos de la infancia y del hogar* y las *Leyendas alemanas*.

²Obras como el ballet de Angelin Preljocaj, *Blanche Neige* (2009); el musical de Javier Muñoz, *Blancanieves Boulevard*, que obtuvo el premio al mejor Musical en los Premios Nacionales de Teatro Musical de 2010; el cómic *Fábulas* de Bill Willingham, editado por Vértigo que tiene como historia marco *Blancanieves* (2002), entre otros, demuestran la vigencia del personaje y su historia también hasta principios del siglo XXI en todo el mundo.

Toda representación implica una adaptación de un modelo previo. En esta línea, pero en el campo de los estudios de cine, el crítico y teórico estadounidense Dudley Andrew afirma: "Every representational film -"adapts"- a prior conception. Indeed the very term "representation" suggests the existence of a model. Adaptation delimits representation by insisting on the cultural status of the model, on its existence in the mode of the text or the already textualized" (Andrew 1984, 97). Por otro lado, aún en la actualidad numerosas investigaciones acerca de una "arqueología del cuento popular" recogen datos, hechos históricos de los antecedentes que pudieron dar lugar a un determinado cuento popular, que de la tradición oral ha llegado a nuestros días. En el caso de Blancanieves, se encuentran antecedentes literarios e históricos a la obra de los Grimm. El presidente de la Sociedad Europea de Cuentos, Heinrich Dickerhoff, apunta que en la primera versión de Blancanieves fue su madre biológica y no su madrastra la que trata de dar muerte a Blancanieves, pero los hermanos Grimm modificaron la primera edición de 1812 titulada "La pequeña Blancanieves", como precisó durante el congreso internacional en la ciudad alemana de Potsdam.³ Algunas investigaciones históricas apuntan a que el argumento puede proceder de hechos reales, en particular, de la vida de María Sofía Margarita Catalina Von Erthal, según publica el historiador Karlheinz Bartels (1990), o bien en la joven condesa Margarethe Von Waldek, según señala el historiador alemán Ekhard Sander (1994) en su artículo "Scheewittchen: Marchen oder Wahrheit".

Además de los antecedentes históricos que se podrían corresponder con Blancanieves, se observan también antecedentes literarios que pudieron influir en el origen de la famosa historia que compusieron Jacob y Wilhelm Grimm. El Pentamerón de Giambatista Basile (1893) contiene un cuento en el que una hermosa niña de siete años cae sin sentido al clavarse un peine entre sus cabellos, coincidiendo con el segundo intento de asesinato por parte de la madrastra disfrazada y con la edad de Blancanieves. Myrsina o Myrtle es un cuento griego recogido por el escritor Georgios A. Megas en Cuentos populares de Grecia (1970), que narra la historia de tres hermanas huérfanas, siendo Myrsina la más joven y bella de sus hermanas, quienes por envidia la abandonan en el bosque y tratan de matarla envenenándola. La historia de Myrsina es muy similar a la de Las tres Hermanas, que recoge J. K. A Musäus en sus Cuentos populares de los alemanes (1987 [1796]); en este caso son las hermanas

³ Así lo recoge la publicación del periódico El Mundo: "A Blancanieves la mató su madre", 2 de octubre de 2003.

las que tratan de matarla primero con un anillo, después con un corpiño y, por último, la peinan y le clavan una aguja envenenada en la cabeza. Musäus, natural de Jena (1735-1787), escribió algunas novelas paródicas, pero su gran éxito se debe a la recopilación en cinco tomos que hizo de los cuentos populares de los alemanes. Su obra constituye el antecedente más inmediato a los cuentos de los hermanos Grimm, pero también se han de sumar otras obras. En el cuento escocés *Gold Tree and Silver-Tree* (1892), de Joseph Jacobs, la madre pregunta al pozo: "Troutie, bonny little fellow, am not I the most beautiful queen in the world?" (Troutie, pequeño compañero robusto, ¿no soy yo la reina más hermosa del mundo?); ⁴ y, no gustándole la respuesta, enferma y le dice al rey que lo único que la salvaría es comer el hígado y el corazón de su hija. Otros similares los encontramos en los cuentos de hadas armenios recogidos por Susie Hoogasian Villa (1966), como en el que Nourie Hadig le pregunta a la luna cada noche quién es la más bella y, cuando le dice que es su hija, le pide a su esposo que la mate, pero él la abandona en el bosque. En "Richilde", otro cuento de Musäus del siglo XVIII, encontramos el espejo mágico capaz de mostrar el futuro y decir la verdad. A pesar de las advertencias de que el espejo sólo es un consejero y no debe usarse para satisfacer la curiosidad del futuro, la bella Richilde lo consulta en varias ocasiones ("Spiegel blink,/ Spiegel blank,/ Goldner Spiegel an der Wand/ Zeig mir an die schönste Dirn,/ in Brabant", es decir, "Espejo brillante,/espejo reluciente,/ espejo dorado de pared / Muéstrame la más bella doncella, en Brabant"), ⁵ pero cada vez se va volviendo más vanidosa. Su hijastra, Blanca, la supera en belleza e inteligencia pero Richilde no soporta la rivalidad y manda que la maten con una manzana envenenada. Unos enanos construyen un ataúd de madera. Blanca muere y es enterrada tres veces, pero la última vez permanece en un ataúd de cristal en la cripta hasta que Gottfried von Ardenne la descubre y, para salvarla, le coloca una reliquia en el corazón, de modo que Blanca despierta, pero para protegerla le pide que se finja muerta y que los enanos la cuiden en secreto durante un tiempo. En la boda se vengan de la madrastra con unos zapatos que colocan en las brasas.

⁴ La traducción es nuestra.

⁵ La traducción es nuestra.

2. ESTUDIO COMPARATIVO DE LA ADAPTACIÓN CINEMATOGRAFICA DE BERGER A PARTIR DE LA OBRA LITERARIA DE LOS GRIMM.

El film de Blancanieves de Pablo Berger (Bilbao, 1963) fue elegido para representar a España en los Premios Óscar en la categoría de "Mejor película de habla no inglesa"; aunque la Academia de Hollywood no la nominó, ganó diez Premios Goya en España. Esta película de carácter gótico recrea la rudeza y el sadismo del homónimo cuento de los Grimm. En palabras del director: "Es mi versión libre del cuento, aunque están sus elementos característicos: la niña huérfana de madre, la madrastra, los enanos, la manzana... y algo parecido al espejo" (2012).

Estos dos mundos ficcionales, el narrativo y el cinematográfico, cuentan con simetrías, ecos, paralelismos que pueden ser objeto de estudio desde la narratología comparada pues, como señala Umberto Eco, el análisis comparativo determina homologías de estructura ya que manejan idénticos modelos teóricos que permiten "adelantar hipótesis acerca de la conexión de dos fenómenos" (1970 [1962], 196). En uno de los primeros trabajos extensos en castellano sobre la relación entre literatura y cine, Pere Gimferrer se planteaba qué se adapta en la conversión del texto literario al fílmico, "qué gana, qué pierde acaso, en qué se transforma un relato literario al pasar a ser una historia puesta en imágenes (...), ¿en qué medida se puede hablar de adaptación y no de creación nueva y autónoma" (1985, 49-50). No se trata solo, pues, de trasponer las secuencias narrativas a las visuales, no es solo llevar la palabra al cine, ya que, como vemos en el film de Berger, ni siquiera es necesario usar el lenguaje verbal para conseguir una adaptación fílmica.

Lubomir Dolezel realiza una clasificación tipológica de tres mundos narrativos, según tres modelos de reescritura, distinguiendo así entre: mundos paralelos, que rescriben la historia actualizando sus coordenadas espacio-temporales; mundos complementarios, los que completan la historia original cubriendo los vacíos que habían en ella, y los mundos polémicos, que tratan de versionar la historia, provocando una transducción radical del canon (1998, 283-316). Sin embargo, Piñera afirma que la tipología propuesta por Dolezel "no acoge en cambio la buena voluntad de ciertas adaptaciones que parecen merecer el simple calificativo de mundos adaptados dada la intención de traducir o aclimatar el mundo original, en la medida de lo posible a su nuevo vehículo semiótico; como tampoco resulta suficiente la categoría de mundos polémicos" (2009, 235), por lo que prefiere hablar de "mundos

reconstruidos". En este sentido, la *Blancanieves* de Berger se acerca más al sentido de mundo reconstruido, ya que en la migración de un texto a otro se presentan distintas modificaciones a nivel genérico, de extensión, temático, de focalización, estructura, de personajes, traslaciones de espacios, tiempo, lenguaje, etc.

Pero antes del análisis, no se puede obviar que la intencionalidad del autor al escoger al icónico personaje de *Blancanieves* confluye con otras polémicas de intencionalidad por el hecho de haber optado por el cine en blanco y negro y silente, pues un año antes se estrenaba *The Artist*, también en blanco y negro. Javier Voces se plantea si el empleo del cine mudo en la actualidad es una moda o una tendencia: "The Artist o *Blancanieves* invierten la máxima al enfrentar al espectador a dos horas de ausencia total de voz humana y una narración cinematográfica que trata de emular aquella de la que disfrutaron nuestros antepasados. Es lo que podría definirse en nuestra sociedad de masas, actualizando la idea de "principio de extrañamiento" (2012, 678). Del mismo modo, Luis Martín Arias considera que:

"El éxito simultáneo de estas dos películas «neo-mudas» confirma la pertinencia de proponer a cierto público actual ese distanciamiento retórico, que ha dado lugar a un pequeño nicho de mercado, (...) pues su efectividad se debe a que se ha ofrecido como alternativa puntual a un cine comercial dominante" (2012, 418).

Pablo Giraldo en su crítica a *The Artist* en *Cine mudo para las masas* considera que hay dos modos de reaccionar ante una película muda en el siglo XXI "o te entregas sin concesión a la más absoluta de las fascinaciones o arqueas la ceja (...) por el anacronismo que te supone a ti, espectador moderno, ver una película muda y en blanco y negro en tiempos del 3D". Pero según declara Berger en el *Making of*⁶ de *Blancanieves* su intención es transmitir esa emotividad del cine mudo, conseguir que el público viva una nueva experiencia sensorial, una mezcla entre imágenes y música a fin de producir "algo mágico", provocar en el espectador "nuevas sensaciones cinematográficas".

2.1 La puesta en escena.

"La mise-en-scène incluye aquellos aspectos del cine que coinciden en parte con el arte teatral: los decorados, la iluminación, el vestuario y el comportamiento de los personajes. Al controlar la puesta en escena, el director escenifica el hecho para la cámara" (Bordwell y Thompson, 2010, 145). Dado que esos elementos van ligados a

⁶ *Making of Blancanieves*: <http://www.youtube.com/watch?v=fMd3dXlfHQE>.

los personajes, al espacio y al tiempo en que se desarrolla la acción, se incluyen en este apartado.

2.1.1 Los personajes.

Como punto de partida, es significativo que Berger haya modificado la etiqueta identificativa de los personajes del cuento, salvo la de Blancanieves, que es la única con nombre propio en el cuento de los hermanos Grimm y la única que mantiene el mismo nombre en la película. Aun así, en el film la niña se llama Carmen. En el relato textual el lector obtiene la información del personaje a través del narrador, pero no en el relato cinematográfico. Carmen pasa a llamarse Blancanieves tras sufrir amnesia. Ocupará el nombre artístico al que va a representar tanto en el mundo del toreo como en el circense, ya que firma un contrato "para toda la vida" con D. Carlos Montoya de Val. Este personaje se aprovecha de que Blancanieves no sepa leer para engañarla, y más tarde la explotará comercialmente en el circo de "la parada de los monstruos" (donde se puede apreciar un guiño u homenaje a la obra *Freaks* o *La parada de los monstruos*, de Tod Browning Belinchón en 1932), donde no sólo Carmen sufre una transformación grotesca de Blancanieves, sino que además representa la explotación del débil. No de casualidad Berger muestra la tarjeta de visita del Sr. Montoya donde la dirección es "c/destino", sino que nos anticipa que como representante de Blancanieves, su destino está prefijado y va a ser nefasto, ya que el número 6 que se asocia con Satanás. Otros símbolos anticipan simbólicamente la muerte, como el que la montera del padre caiga bocarriba es supersticiosamente signo de mala suerte y éste es gravemente herido por el toro momentos después, o la luna llena, que según García Lorca anuncia una muerte y ésta está presente la noche antes de que muera la abuela.

Los personajes anónimos de los Grimm que se identificaban bien por su título nobiliario (La Reina, el Rey, el Príncipe), bien por su profesión (el cazador, el cocinero, la vendedora y la campesina) o por rasgos físicos destacables (los siete enanitos), sufrirán una modificación en la reconstrucción fílmica en tanto que van a tener nombres propios (nombres españoles muy populares), que van a ocupar distinta profesión, no tendrán título nobiliario y varían en número (se suprimen algunos personajes del cuento y se agregan otros).

En la película, la niña Carmencita muestra esa inocencia y dulzura propia de Blancanieves, acompañada de la tristeza de no tener a su madre y echar de menos la presencia de su padre, del que conserva recortes de la prensa de cuando fue agredido

por el toro y de cuando se volvió a casar, pero no lo ve y tampoco aparece el día de su comunión. Al igual que en el cuento, Blancanieves muere siendo niña y crece en su sarcófago hasta que despierta para casarse con el príncipe. Carmen crece en otro salto temporal pero, aun viviendo con la madrastra y ya adulta, vivirá con los enanos. Transcurrida una hora de película, la metamorfosis de Carmen en Blancanieves se completa, el espectador ya no vuelve a identificar a la protagonista como Carmen sino como Blancanieves, cuyo nombre leerá en carteles o revistas. como se muestra en las figuras 1,2 y3.



Figura 1



Figura 2



Figura 3

Es esa escena final [01:35:18] con Blancanieves incapaz de moverse, vestida de un enlutado traje en su sepulcro de cristal derramando una lágrima mientras es explotada comercialmente, la que marca la principal diferencia con el cuento. Blancanieves es privada de su final feliz en el film. Blancanieves es consciente de lo que ocurre a su alrededor, puede sentir porque puede llorar, pero no puede escapar de ese cuerpo, como tampoco puede salir de esa sociedad de opresores. Aunque, al mismo tiempo, esa lágrima deja abierta una esperanza, la esperanza de que algún día la sociedad despierte.

Por su parte, la madrastra del cuento es descrita como una mujer hermosa a la par que arrogante y presumida, envidiosa y experta en brujería, además de que se le asignan cualidades como "criminal", "pérfida mujer" y "maldita reina". Asimismo, la madrastra, encarnada por Maribel Verdú, cumple ese estereotipo de malvada madrastra y no solo manda matar a Blancanieves, como en el cuento, sino que mata a su padre y al chófer. La relación entre la madrastra y Blancanieves, en la que se concentran los extremos del bien y del mal, sigue la línea violenta y oscura del cuento. El motivo de rivalidad entre ellas varía: la madrastra no está tan celosa de la hijastra por la belleza como por la fama que adquiere y que le da el poder. La madrastra del film manda matar a Blancanieves, no porque considere que es más bella, sino por una cuestión de poder social y económico. Tras morir su marido, perdería parte de la herencia y no lo podría permitir.

En el cuento, sabemos del odio que la madrastra siente por Blancanieves por su descripción. Ese sentimiento de envidia se traslada a la película haciendo envejecer a la madrastra de repente, al descubrir que Blancanieves sigue con vida y que ha conseguido sin esfuerzo la fama que ella persigue (fig. 4). Además, Blancanieves aparece en la portada de la revista "Lecturas", lugar que le habían prometido a ella y ocupa casi todo el contenido de la revista, perdiendo el interés que solía tener con la prensa (fig.5) y desplazándola a ella a una única fotografía en la que aparece de espaldas con una nota irónica a pie que dice: "Encarna posa sonriente en su nueva casa" (fig.6). Aquí encontramos otra actualización, en este caso, irónica, parodiando los intereses de la sociedad de P. Berger.

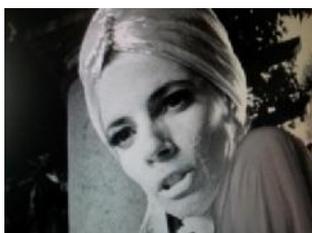


Figura 4



Figura 5



Figura 6

Encarna vendría a ser un nuevo Dorian Gray donde el hedonismo y la belleza ocupan el lugar privilegiado. Su poder se manifiesta a través de su seducción y, para que ésta surta efecto, cultiva el amor a los vestidos y los complementos; para ella, como para la sociedad de finales del siglo XIX, parecer es ser, y para parecer se necesita, de acuerdo a ella, una piel acorde significada en los vestidos. La madrastra no le pregunta al espejo quién es la más bella de la región, pero se comporta con ese aire de grandeza y superioridad. Su egoísmo y narcisismo se muestran en diversas escenas. Cada vez que la niña pasa ante su habitación la madrastra está ocupada mirándose y posando ante el espejo tal como se muestra en la figura 7, o con su amante el chófer (fig. 8) o siendo retratada (fig. 9). Su dominación y poder también se muestra en la escena en que le corta el pelo a Carmencita como si fuese un niño (fig. 10) y en la que el padre inválido dice que tiene sed y ella le arroja el agua a la cara por haberla molestado. Del mismo modo, esa dominación queda patente en la cómica escena en la que la madrastra está siendo retratada con uno de sus perros y hace que el chófer ocupe la postura y posición del perro (fig. 9).

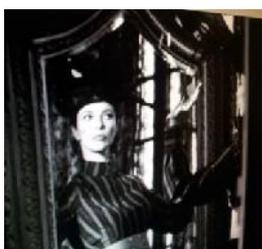


Figura 7

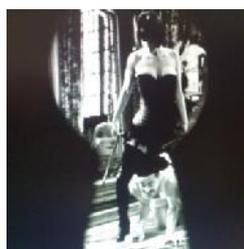


Figura 8



Figura 9

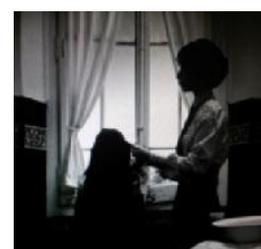


Figura 10

El personaje del cazador, representado por el chófer, también es más cruel que el del cuento, ya que en el cuento lleva a Blancanieves al bosque con intención de matarla, pero no lo hace. En cambio, en la película trata de matarla sin compasión alguna, está sometido por la madrastra y no vacila en cumplir sus órdenes de asesinato. Primero la asfixia con las manos, pero tentado a besarla Carmen se escapa y él la persigue por el bosque hasta ahogarla en el río.

El filme incluye nuevos personajes, entre el que destaca el padre y la abuela de Carmencita. En el cuento, el padre solo se nombra al inicio tras la muerte de la madre al nacer la princesa, porque su papel no es relevante, solo justifica el que haya una madrastra. En cambio, Berger le da bastante protagonismo, dada la importancia de la figura paterna en el núcleo familiar de la sociedad española. Lo mismo ocurre con el personaje de la abuela, que cumple su estereotipo amoroso hacia una nieta. La abuela cría a Carmencita hasta le llega su hora. Tras la muerte de la abuela, empiezan las dificultades de Carmencita, a la que llevan a vivir con la madrastra. La edad de Carmencita se corresponde aproximadamente a la que tenía Blancanieves cuando empiezan sus problemas.

Los siete enanitos mineros del cuento ni son siete ni son mineros en la película. En una película que trata de reflejar la sociedad española de principios de siglo, resulta apropiado que el mundo del toreo apareciese como profesión, según explica Berger.⁷ El príncipe queda representado por Rafita, que es el que la besa al final. En la mayoría de tomas, se muestra a Rafita con cara risueña sin apartarle la mirada enamoradiza a Blancanieves. Un príncipe pobre y enano representa ese matiz grotesco, deforme de la sociedad que se trata representar en contraposición al cuento. Del mismo modo, uno de los enanos, Jesúsín, que refleja al enano gruñón de Disney, va más allá de ese carácter gruñón, básicamente es el Judas católico, capaz de traicionarla por envidia. En cierto modo, Blancanieves también le ha usurpado el

⁷ "Blancanieves debía ser en blanco y negro y muda, y si la hacía así, tenía que transcurrir en los años veinte [la época gloriosa del cine mudo]; y si era en España, el auténtico mundo de la realeza era el de los toros, con sus reyes matadores, su corte cuadrilla, su cortijo castillo de cuento... Además tenía en la cabeza las fotos de España oculta, de Cristina García Rodero, con esa España profunda y visceral, con sus enanos toreros... Y todo eso me llevó al flamenco. El padre de Blancanieves es un torero de ficción inspirado en Belmonte", aclara Berger, según publica Gregorio Belinchón, G (2012, 31), en su artículo «Blancanieves oscura». El País.

lugar protagonista, ya que una gran tela con la imagen de la torera cubre la pintura de Jesúsín toreando y los seis enanitos toreros pasan a ser siete. Retratan a Blancanieves con montera en el carromato como una más, pero al tiempo, el rótulo indica: Blancanieves y los 7 enanitos toreros, haciendo un guiño al título de la película de Disney en tono satírico, redundando con el plano siguiente en que se muestra a uno de los enanitos contando con los dedos porque no le cuadra los números (fig. 11 y 12). Los enanos no quedan en el anonimato como en el cuento de los Grimm, sino que los seis toreros reciben nombres coincidentes con famosos del mundo taurino: así Juanín podría ser Juan Belmonte, al que el mismo Berger nombra en el artículo publicado por Belinchón; Jesúsín, podría ser Jesulín de Ubrique; o Rafita, Rafael Molina, cuyo apodo lagartijo aparece, como torero de la res Satanás de 536kg, en la pizarra que el enano celoso, Jesúsín, cambia por la de Blancanieves. La mascota de Carmencita, el gallo, también tiene nombre y nos recuerda al torero sevillano José Gómez Ortega 'El Gallo', muerto por el toro Bailaor en 1920. La idea de enanos toreros que llegan a la fama tiene también un referente real, "Patorro y los Enanitos Toreros", un grupo de toreros enanos que llevan a cabo un show cómico-taurino familiar (fig. 13). Pero no es la primera vez que vemos a los enanos toreros en el cine de Berger. En la obra *Torremolinos 73* se muestra una escena [01:07:30] de los enanos toreros transportando un ataúd que podría ser el de Blancanieves dentro de la película que están rodando (fig.14).



Figura 21



Figura 12



Figura 13



Figura 14

Berger hace una crítica a la dicotomía entre opresores y oprimidos, sirviéndose de la polaridad entre buenos y malos de la lógica del cuento de hadas. Los personajes que en algún momento actúan como malvados (la madrastra, el amante de ésta y el padre, que reniega de su hija cuando nace) pertenecen a la clase alta del momento, frente a los personajes bondadosos y humildes, como Blancanieves y los enanos, que representan la clase baja. *Dos Españas enfrentadas*, que manifiestan la rudeza, el clasismo y opresión de la sociedad española que tantos escritores nos han descrito bajo la belleza del arte. Como indica H. Jhonson (2012): “una sociedad triste en la que confluyen el desgarró y el grito de esa España que supo reflejar un Federico García Lorca que se fundía con la Argentinita, el mundo de los toros y el folclore

popular. La España deformada y trágica que extrajo Goya de sus pinturas negras y Valle Inclán de sus espejos deformantes hacia el esperpento”.

2.1.2 El espacio.

El espacio en el texto de los Grimm viene dado por los marcadores textuales, tales como: "sentada cerca de una ventana", "mi habitación", "el bosque espeso", "una casita", etc., y en el filme los distintos espacios se muestran por fotogramas.

El primer espacio significativo de la película es la plaza de toros sevillana, que sitúa la acción en Sevilla e introduce el interés que el toreo va a tener a lo largo de la película. Un plano general muestra el gran monumento arquitectónico al que le siguen planos medios y detalles de toda la gente que acude con prisa para ver el gran espectáculo. El detalle de las entradas señala el día exacto de la famosa corrida, el 21 de abril de 1910. El mundo del toreo no sólo se incorpora como un elemento más de la tradición española, ya que su papel es significativo en la película. En esa misma plaza la madre de Blancanieves se pone de parto y en la misma se le da muerte a Blancanieves exactamente diecinueve años después. El espacio de la plaza de toros es una metáfora de la lucha diaria que se establece entre víctimas y victimarios. Blancanieves puede estar preparada para vencer al toro, pero cae en el engaño de una simple manzana.

Lo que en el cuento original era el palacio de los reyes, al no haber reyes en el filme, se escenifica con un cortijo antiguo similar a un palacete, con grandes estancias y terreno propio, característico de gente adinerada. En este espacio privado reinan las sombras, la ausencia de luz, el silencio y la quietud. Es un espacio de reclutamiento para Carmencita y su padre. Sin embargo, en contraposición, la casa de la abuela, que también es un espacio privado, se utiliza como espacio público, el patio lleno de luz es lugar de baile y juego. Y el exterior de la vivienda también es lugar de sociabilidad, usado en las festividades, con música, ruido, alegría. Este espacio es donde Carmencita está segura y tiene momentos de alegría. El contraste con el dormitorio de Carmencita en el cortijo es significativo, ya que se trata de un sótano oscuro y mugriento, un espacio cerrado, bajo tierra, que la aísla como si fuese una prisionera y la degrada socialmente, marginándola del resto. Esa suciedad y oscuridad contrastan con el resto de instancias amplias, lujosas y bien iluminadas del caserón. Con esa distinción de espacios Berger muestra la posición de poder de la madrastra que ejerce contra Carmencita. La entrada de la música y el baile en la estancia del padre incapacitado llenan ese dormitorio de un poco de felicidad opuesto a la

depresión impuesta por la nueva dueña de la casa. En el recibidor hay una majestuosa mesa que recuerda a la usada por Buñuel en *Viridiana* (1961) en una "última" cena que, en cierto modo, sirvió de ataque a la Iglesia. Su inclusión en la película hace referencia a dicha ideología, pese a haber una anacronía temporal. Es significativa la supresión de la casa de los enanitos del cuento, pues su lugar lo ocupa un carromato que, por un lado, les permite movilidad en sus giras taurinas, pero, por otro, representa la pobreza de los enanos que viven de forma precaria y recorren paisajes desérticos para buscarse la vida. Sin embargo, ante esa precariedad, no se percibe un atisbo de tristeza, pues en ese ambiente supuestamente precario, los personajes son felices, bailan, cantan, comen, parece que su vida es plena. El carromato, como la plaza de toros y los espacios exteriores, representan los atisbos de alegría que viven Blancanieves y los enanitos.

2.1.3 El tiempo.

En esta sección distinguiremos entre el tiempo histórico en que se sitúa la película, fechado sobre todo a través de intertítulos y de la prensa periódica visible en algunas escenas, y el tiempo de la narración en sus diversos niveles.

Mientras que la película se estrena en 2012, la trama se desarrolla entre 1910 y 1930, época en la que también se vivió una crisis económica. Durante ese período, España estaba bajo el régimen de la Restauración encarnada en Alfonso XIII, Jefe del Estado a partir de la mayoría de edad en 1902. Aunque España no participó directamente, sufrió las consecuencias de la Primera Guerra Mundial (1914-1918) y vivió el un golpe de Estado, la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930). La población española crecía lentamente y el país permanecía marcado por las diferencias de riqueza entre los diversos grupos sociales. Han pasado unos cien años de esos sucesos y el país ha avanzado temporalmente, pero no necesariamente en un sentido evolutivo. La crisis económica y política vuelve de forma cíclica. La diferencia de clases, la lucha de poder sigue patente en nuestros días. Por tanto, no para hacer una crítica a la sociedad de hoy, no es necesario ambientar una película en el 2012, basta con analizar el pasado para comprobar que seguimos anclados en él.

El tiempo de la enunciación es indeterminado: ese "érase una vez" indica una narración en pasado no específico. Algunos marcadores temporales del cuento especifican la temporalidad de la enunciación como "pleno invierno", que localiza la escena en esa estación cuando está embarazada. Se nos dice que pasa un año desde que muere su esposa en el parto hasta que se vuelve a casar, y también que a los

siete años la supera en belleza. En el texto fílmico no son necesarias las palabras, ya que Berger se sirve de símbolos como el traje de comunión para señalar la edad de la niña, o de elementos que marcan el paso del tiempo como el reloj de la plaza que marca las 5h al inicio de la corrida y las 5.45h el momento en que Blancanieves sale al ruedo. También se sirve de los intertítulos propios del cine mudo para dar información temporal como "Usted cree que padre vendrá mañana a la comunión", y de la lectura en periódicos, revistas y carteles que señalan la fecha y el lugar de los acontecimientos.

En el cuento hay un orden lineal, en tres etapas: nacimiento de Blancanieves, la niña con siete años que vive con los enanos, y la boda de Blancanieves. En la película se respeta ese orden lineal, aunque en cuatro etapas: en su nacimiento, en su 7 u 8 años, a los 19 años y mucho tiempo después, aún dormida. Tanto en el cuento como en la película hay un salto temporal desde el nacimiento de la niña hasta sus siete u ocho años. En el cuento se desconoce la vida de la pequeña princesa hasta los siete años. Berger completa esos años aunque no los muestre, deja entrever una infancia feliz. Aunque en la pobreza de la sociedad española y en su drama familiar, la niña cuenta con el cariño de la abuela con la que vive hasta esa edad y con la alegría que le aporta el flamenco. Blancanieves se pierde en el bosque a los siete años, tras la orden de su madrastra de eliminarla. Carmencita en su comunión pierde a la abuela y se alarga esa etapa de 7 u 8 años para mostrarnos su vida en casa de la madrastra arrogante y vanidosa que le manda las tareas domésticas más duras y la llena de prohibiciones. En esa etapa, al igual que Blancanieves cuenta con el cariño de los enanos, Carmencita va a recuperar el cariño de su padre, que le va a proporcionar momentos felices a su drama. Hay otro salto a una Carmen adulta que vivirá con los enanos y morirá en su nonagésimo cumpleaños, el 21 de abril de 1929, con lo que parece cerrar la historia de Carmen.

Esa circularidad espacio-temporal, esa repetición de la tragedia, pone de relieve que el pasado se repite, el cuento de Blancanieves no acabó en 1812 sigue repitiéndose tras generaciones, como la vida de Carmen que está condenada a repetir los pasos de su padre y los errores del pasado. Se repite la escena del inicio, la misma plaza, el mismo día, pero esta vez es Carmen la que lleva el traje de luces y se arrodilla ante la Virgen, tal como lo hizo su padre diecinueve años atrás. El mismo público es testigo de la fatalidad: la misma montera, el toro de nombre y con peso similar (el que agrada al padre se llama Lucifer con 513 kg y el que lidia Blancanieves se llama Satanás con 536 kg). Aunque con una variante, ella acaba la faena de su

padre y se le permite unos instantes de gloria antes de morder la manzana envenenada.

Pero aún queda una escena más, fuera de ese círculo temporal, a modo de “no se vayan todavía”, donde el salto temporal es bastante significativo; aunque Carmen no ha envejecido, presenta una larga melena como marcador temporal. Carmen está esperpénticamente colocada en su ataúd de cristal convertida en la princesa del cuento, atrapada en su cuerpo, en una situación de la que no puede salir, en esa España de explotadores, que la priva de su final feliz, esperando tristemente a que la sociedad despierte.

2.1.4 Iluminación y decorados.

La película juega continuamente con la dicotomía blanco y negro en la separación entre oprimidos y opresores. El blanco se relaciona con la luz, el baile, los toros, que a su vez, están ligados a una emoción de alegría. Como contrapartida, el negro queda relegado para la tristeza, lo inamovible, el mundo de las sombras que aboga a los personajes a su desgracia.

La iluminación de los interiores suele ser tenue, el sótano está en penumbra y la cena se sirve trágicamente bajo la luz de los candelabros. En cambio, las escenas alegres que ocurren al exterior están muy iluminadas, como cuando Carmencita está probándose su traje de comunión bailando flamenco, o cuando baila en la calle con la abuela, festejando su comunión. El padre junto a la ventana busca la luz exterior, la alegría que es llevada por su hija, no solo a nivel emocional sino también físico, pues Carmencita le abre completamente los portones de las ventanas, dejando entrar la luz, al tiempo que baila flamenco para él. También brilla el sol cuando está tendiendo la ropa en su transición a adulta y en la plaza de toros. Pero los momentos de luz, de alegría rápidamente se eclipsan con una escena dramática. En la prueba del traje, la abuela se pincha el dedo (haciendo referencia al principio del cuento de los hermanos Grimm), así que el día de la Comunión la abuela muere repentinamente; cuando baila con su padre, girando la silla de ruedas, la madrastra los descubre y mata al gallo; y cuando tiende la ropa, disfrutando del toreo entre las sábanas, recibe la noticia de que su padre ha muerto. Así, el momento de mayor festejo para ella, cuando al fin recupera la memoria y exitosamente lidia en la plaza, va seguido de su mayor tragedia, su propia muerte. Del mismo modo, nacer es dar a luz y su nacimiento implica la pérdida de su madre y, también, de su padre. Con estos cambios de

iluminación transmite emoción al espectador, quien vive los pequeños momentos de alegría dentro de la tragedia española.

Puesto que el cineasta trata de destacar las figuras humanas, el decorado muchas veces queda como telón de fondo. La reproducción implica localizar unos escenarios que se aproximen a la época que se quiera filmar y acabar de ambientarla. No es protagonista pero dirige como la luz la mirada del espectador a una época, a unos detalles específicos. Una calle, un granero, un cortijo, una plaza que recrea un siglo atrás, implican suprimir el alquitrán, rellenar de arena la plaza de toros, borrar los edificios modernos, cables de tendido, señales de tráfico, intentando recomponer un espacio que ya no existe, respetando la verosimilitud para no romper la ilusión del espectador de que contempla la ciudad de Sevilla en los años veinte. La intención de Berger recrear la sociedad de la época, los decorados, como la iluminación, el atrezzo, el vestuario o el maquillaje es fundamental en el filme.

2.1.5. Vestuario y maquillaje.

El vestuario, dado el carácter de ausencia de colores, se divide en esta misma dirección de luces y sombras, caracterizado por el blanco y negro. La madrastra pasa de vestir un uniforme blanco en la escena del hospital a vestir un negro enlutado en la escena de la manzana, cambio de color que podría significar la pérdida de los valores morales, la rendición a lo abyecto de la condición humana. El vestido de comunión, blanco virginal, se transforma en negro de luto cuando la abuela fallece durante la celebración de la comunión. La escena donde el vestido cambia de color tiene un valor simbólico cargado de intención donde el destino de la protagonista se ve abocado a las sombras que el cortijo de su padre representa.

Paco Delgado, diseñador del vestuario, escoge una indumentaria significativa: las mantillas de las mujeres, los abanicos, esa sobrecargada joyería, los caballeros con sombreros y corbatas o pajaritas, con el pañuelo de tela bien doblado en la chaqueta de sus trajes, que transportan al espectador a los años veinte. La madrastra viste a la manera de la Belle Époque. Para ella, la felicidad reside en las páginas de la prensa rosa, el verse retratada y vista por la sociedad sevillana. Los vestidos y la moda ocupan un lugar privilegiado en su concepción del mundo. El traje de luces se significa por su misma nomenclatura, un traje que refleja y que es en sí luz. El toro, negro, se enfrenta a él. Así, podría establecerse una línea de parecido entre la bestia taurina y la madrastra de Berger, un animal al que Blancanieves no mira al que teme y aparta la mirada y, por ello, cae abatida por ella.

2.1.6. Expresión y movimientos.

Beatriz Sarlo habla de una teoría de la mirada donde “los ojos dicen más que las palabras” (1985, 23) y añade que “los ojos son una sinécdoque del alma y por eso difícilmente puedan mentir” (1985, 131). En el caso del cine, la mirada juega un papel protagonista; además, al tratarse de una película muda, Blancanieves basa gran parte de las emociones y de las intenciones de los personajes en primeros planos de los ojos, ya sea para mostrar miedo, alegría, maldad, bondad o deseo. La mirada es un eje de construcción de espacios y veremos más adelante cómo lo ejerce Berger en la película. Además, la misma mirada es primordial en el arte del toreo, pues no se puede romper ese lazo, porque ese hecho podría conllevar a la muerte, tal como Antonio Villalta enseña a su hija y ambos ponen de manifiesto durante el toreo, según muestran los fotogramas de Antonio Villalta [00:08:43] y Blancanieves [01:21:04] en las figuras 15 y 16.



Figura 15



Figura 16

Con la mirada se asocia la lágrima como expresión del alma. La lágrima con la que acaba el plano final de la película propone un final abierto donde el espectador debe completar su significación. De manera general, esa lágrima podría aludir a la consciencia de Blancanieves en cuanto a su situación y, a la vez, a la incapacidad de defenderse o de actuar frente al opresor. En el marco del hipertexto, por tanto, la representación de la sociedad, si bien la madrastra es castigada por el destino muriendo a manos de la bestia, el empresario del circo consigue su objetivo esclavizando a Blancanieves “de por vida” con la compañía de un príncipe enanito, Rafita, y el resto de seres grotescos con sentimientos que se mueven a merced de los hilos del opresor. ¿Es ese circo la representación última de la España de hoy?

El baile, el flamenco, sería la expresión de la alegría, de la plenitud. Encarna no baila en ningún momento de la película. Mientras el padre sí lo hace aunque esté condenado a una silla de ruedas cuando su hija le hace girar y girar mientras suena la música. El movimiento y su opuesto, la ausencia de él, va así cargado de significado: Encarna se mueve en movimientos pausados, como si de una araña se tratara, lo que no sería descabellado si se tiene en cuenta que el animal que representa a la mujer asesina de maridos es el arácnido la viuda negra. Los movimientos del chófer pueden

categorizarse en dos diferentes formas de interactuar con el mundo: por un lado, cuando está frente a Encarna, donde el cuerpo se contorsiona en una posición sumisa, lo que queda plasmado en la escena en la que posa para el retrato de Encarna como si fuera un perro representa a un perro a cuatro patas y sujeto a ella con una correa; y por otro lado, ante la sociedad, donde pretende mostrar una actitud soberbia y de poder, junto a la figura poderosa de la madrastra, pero apenas consigue llegar a la categoría de "perro faldero" de la madrastra.

Blancanieves aúna los movimientos de sus progenitores, el baile y el toreo, representación del arte, y por extensión, de la vida: "Se torea a compás, como se baila y se canta a compás, pero también como se vive, o ha de vivirse, a compás² (frase célebre del torero Rafael de Paula). La muerte de Carmen como la de su padre, viene dada no por la falta de vida, sino por la falta de movimiento. Ambos quedan paralizados ante la vida.

2.2. Cinematografía.

El director de fotografía, Kiko de la Rica, consigue una iluminación brillante, llena de expresividad. La imagen tiene un gran contraste, que diferencia zonas claras de zonas oscuras. Tal contraste consigue blancos luminosos frente a los negros, con lo que el cineasta dirige la mirada, del espectador hacia esos espacios blancos e iluminados. A través de la fotografía contrastada exalta la importancia de la observación. En la escena en que Carmencita observa a través de la cerradura a la madrastra [00:35:58], la imagen es básicamente negra y la luz que entra por la cerradura deja ver el ojo de la niña curiosa, y así destaca la imagen del ojo; en el plano siguiente oscurece la imagen dejando ver sólo lo que hay tras el hueco de la cerradura. Del mismo modo, crea un enorme contraste entre oscuridad y luz en de la escena en la que la niña de pelo oscuro, va vestida de luto en el interior poco iluminado del coche del chófer y la luz sólo deja ver su rostro blanco [00:24:45]. También ocurre en esas páginas blancas del calendario sobre un fondo negro, que actúan de marcador temporal [00:37:27].

Pablo Berger asegura que Blancanieves está impregnada del pintor cordobés Romero de Torres. El personaje Antonio Villalta tiene un retrato en la escalera que según Berger está inspirado en la pintura de Machaquito, gran pintor de "Cármenes". En la entrevista que hizo para ABC dijo: "Hay algo muy cinematográfico e interesante en Romero de Torres. Él retrata Andalucía, pero de una manera muy sombría, casi como si fuera Bilbao (mi ciudad natal). Es una Andalucía gris. Y hace algo que en cine

es muy complejo: buscar y hallar detalles en la sombra".⁸ Ese mismo efecto de resaltar un punto de luz entre las sombras es el que Berger transmite en la película. Además de la luz, juega con las sombra como parte de la fotografía, la cámara enfoca la sombra proyectada de los brazos de la abuela bailando flamenco. Carmen se hace adulta tras las sábanas que proyectan su silueta, la sombra del toro que ataca a la madrastra.

La cámara fotográfica es significativa, ya que va asociada a la imagen y es la imagen lo que a Encarna le da ese poder social que le interesa. La cámara está presente en las ocasiones típicas de ser recordadas, en la corrida de toros, donde el disparo del flash se fusiona con la cornada que recibe el padre, la prensa que va a la casa, el fotógrafo que retrata al padre fallecido con los familiares y amigos, la sesión de fotos que Encarna se hace para la revista lecturas.

2.3. El plano, el encuadre y el montaje.

A pesar de que el encuadre no tiene un significado general, hay determinados ángulos que transmiten una percepción concreta. Es el caso de la escena en que D. Carlos Montoya de Val hace la abusiva oferta laboral a Blancanieves, en encuadre escogido es un ángulo bajo (fig. 17), que claramente dice que el personaje es fuerte y que está en una situación de poder; del mismo modo, el ángulo para el plano de Blancanieves en la misma escena se hace por encima del hombro del empresario explotador en un ángulo picado que manifiesta la debilidad de Blancanieves, cuya altura no parece mucho mayor que la de los enanos (fig. 18 y 19).



Figura 17



Figura 18



Figura 19

⁸ Periódico *Abc Andalucía*, Pablo Berger, director de cine, Málaga, 10/06/2013.



Tanto en los planos del personaje de Carlos Montoya como en los de la madrastra Encarna predomina ese ángulo desde abajo, realzándolos acorde a su posición de poder en la sociedad. Pero ésta hay un claro predominio de ángulos rectos, en primeros y primerísimos planos, ya que son principalmente los gestos de la madrastra los que expresivamente manifiestan su carácter e intencionalidad. Con frecuencia, se sirve el director de la posición física de uno de los personajes para justificar ese picado o contrapicado que marca el posicionamiento social o de poder entre personajes, por ejemplo, al inicio, el padre se arrodilla ante la imagen de la Virgen y desde su posición inferior se realza la figura religiosa que como tal ocupa una posición elevada; del mismo modo, en la misma escena, Antonio Villalta tiene un plano desde la posición de la Virgen que lo empequeñece. Esto se repite en la comunión de Carmencita. La cámara se sitúa desde la imagen de Jesús crucificado haciendo un picado de las niñas rezando en una posición inferior. De manera que enfatiza el poder relevante que la religión ocupa en la obra y por consiguiente en la época siempre desde una perspectiva de poder.

Las clases sociales también quedan distinguidas en ese tipo de ángulo. Cuando el enano gruñón es revolcado por la vaquilla los planos se hacen desde arriba, empequeñeciendo aún más al personaje; se trata de un plano subjetivo, puesto que percibimos que el personaje se siente humillado (fig. 20). Desde ese nivel inferior la cámara muestra a la alta sociedad en los palcos superiores y a la gente del pueblo riéndose de él desde las gradas en una posición superior (fig. 21).

Figura 20

Figura 21

El ángulo desde arriba es usado también en planos generales, sobre todo para mostrar un espacio, pero desde un ángulo que sorprende al espectador; sirva como ejemplo la toma general desde arriba que se hace de la mesa en el momento de la cena de Carnencita y Encarna. Ese plano cenital se vuelve a utilizar antes de la grotesca escena en que la gente se fotografía con el difunto torero. Se repite el plano tres veces, primero con la larga cola del pueblo esperando retratarse con el difunto, después con la estancia vacía en la que Carmen de manera marginada se acerca hasta su padre y una vez más con el fotógrafo dejando la sala, quedando Carmen con su padre al fondo. Con ese ángulo también consigue dar profundidad.

En varias ocasiones la cámara se posiciona en el lugar de un personaje haciendo al espectador participe de sus sentimientos. En la escena en que la sirvienta se acerca con la bandeja del gallo asado [00:45:01], la cámara se coloca en el lugar de la sirvienta, posicionándonos en un lugar que sentimos la inquietud de la niña al acercarse la bandeja hacia ella. Otro ejemplo es la escena en que los enanos bailan con Blancanieves, de un plano general en que todos bailan, se va acercando haciendo planos enteros y medios, hasta que Blancanieves baila con el enamorado Rafita, la cámara ocupa el lugar de Rafita para dejarnos ver su posición en la escena y sus sentimientos hacia Blancanieves.

Los planos medios y generales de la película contrastan considerablemente con los primerísimos planos que se toman y que tienen una fuerza e interés considerable. Tras el rótulo en que el padre le dice a Carmencita "nunca dejes de mirar al toro" [00:40:31], el toro se enfoca desde abajo, en posición de superioridad ante la niña y ésta se refleja en el ojo del toro pareciendo su víctima y no al contrario, hay un cruce de miradas entre ambos, en primer plano, que recuerda al cine wéstern, y sirve de unión en el montaje con la escena siguiente en la que el mismo tipo de plano encuadra la mirada de la madrastra que mira fijamente a su presa, un conejo al que va a dar caza.

Mediante los primeros planos se recogen gestos llenos de expresión a lo largo de la película, pueden verse algunos ejemplos en la figura 22. Al inicio de la película, cuando Antonio Villalta es herido por el toro, se suceden numerosos primeros planos que muestran la cara de espanto del público y, sobre todo, el dolor, la angustia, el sufrimiento que siente su mujer Carmen y su suegra como espectadoras de ese dramático suceso. La mirada de Carmencita probándose su vestido de comunión o cuando se viste de sevillana y baila para su padre, derrocha felicidad frente a otros tantos momentos en que su mirada transmite su tristeza. Del mismo modo, en el

primer encuentro padre-hija en el cortijo, los primerísimos planos de los ojos de ambos representan su sorpresa y reconocimiento. En chófer también se representa la maldad a través de su mirada, principalmente cuando trata de estrangular a Carmen; el encuadre de sus ojos representa todo ese odio, como en cada toma que se hace a la madrastra, que con sus gestos de superioridad, su sonrisa de perversión en momentos en que la traicionan porque planea una venganza, o con un semblante extremadamente serio cuando no tiene el control de la situación, como cuando por la revista Lecturas descubre que sigue viva o cuando consigue los aplausos del público en la plaza de toros. Esas miradas de odio, de envidia y desaire completan sus actos para conseguir ese papel maniqueísta de la mala de la historia.

No sólo la mirada es significativa en la obra cinematográfica, sino que también lo es el ojo, que muchas veces es el de hilo conductor en el montaje de escenas, como el ojo del toro que se transforma en el ojo de Antonio Villalta, provocando la sensación de que esa mirada taurina es el último recuerdo que tiene Antonio del accidente y desde su mirada perdida se hace un travelling hacia atrás mostrando el cambio de escenario en el hospital. El ojo de la madrastra da paso a un flashback que revela cómo muere el padre, pero no se recrea toda la escena en forma lineal, el montaje se hace con una plano medio de la silla de ruedas al borde de la escalera donde la mirada del padre se vuelve hacia su asesino, y en la siguiente toma mediante un travelling la cámara se acerca a la barandilla y enfoca, desde esa posición elevada, al hombre caído al final de las escaleras. La escena se oscurece dejando un foco que centra la atención en el cuerpo muerto para a continuación servir de eje al montaje con la siguiente toma donde esa luz circular se convierte en el ojo cerrando ese momento flashback y dando paso a la siguiente escena a través de ese ojo que se convierte en el objetivo redondo de la cámara que fotografía a Encarna con el cadáver, señalándola autora de los hechos.

El ojo de la cerradura también se usa para la transición otro espacio. A través de la cerradura, vemos a la madrastra en la intimidad de su dormitorio con el chófer. En este caso la cámara se mantiene fuera de la habitación ocupando la posición de la niña que mira a través de la cerradura. En cambio, en otra ocasión se consigue cierto desconcierto, puesto que la cámara se acerca al hueco de la cerradura y entra sigilosamente en la habitación de la madrastra, creando la sensación de que violamos su intimidad ya que ella está de espaldas y, aunque el siguiente plano medio esté de frente, ella no mira a la cámara en ningún momento.

Otras escenas quedan unidas más bruscamente, como con el rótulo: “al día siguiente” [00:35:47], que además de servir de marcador temporal, es un marcador textual propio de los cuentos, con lo que, junto a la carga intertextual que presenta la película, como veremos más adelante, recuerda que estamos ante una historia de cuento del hadas.

En varias ocasiones, recurre a la superposición de imágenes como signo de alucinación, como en la escena del hospital Antonio Villalta cree ver el rostro de su mujer a su lado cuando es Encarna, anticipando también que ocupará su lugar, o a modo de recuerdo, como cuando el padre sustituye la imagen de su hija bailando por el de la madre de ésta o también cuando destapa la fuente del gallo asado, Carmen ve en el plato la imagen de su mascota viva, al igual que le ocurre durante la comida con los enanos.

Hay encuadres que sirven para aislar detalles importantes, como el detalle de las entradas al espectáculo taurino, la tarjeta de Carlos Montoya, los recortes de periódico y la revista que señalan fechas y lugares concretos. El nombre de la Carmen de Triana en el disco que suena. Gracias a esos detalles, el espectador toma consciencia de esos datos y podrá recordarlos de manera que signifiquen en su reconstrucción mental de la trama.

temporalidad de la trama 1910-1930 incorporando música típica española a modo de orquesta de acompañamiento, propia del cine mudo.

El sonido acompaña activamente a la imagen, las palmas del flamenco se hacen coincidir con los aplausos, los disparos de la cámara, con las palmas de baile, incluso el baile de Ángela Molina (la abuela) con Sofía Oria (Carmencita) la música no diegética se confunde con la diegética producida por el tocadiscos. La película respeta los parámetros del cine mudo, supliendo las palabras con rótulos que mantienen el carácter visual del cine silente y que sirven de guía al espectador ante posibles ambigüedades de significados, que añaden información y que completan el discurso. La voz se silencia completamente en la película de Berger, en cambio, hay ciertos sonidos diegéticos que se dejan escuchar como la trompeta que suena al inicio de la corrida de toros que protagoniza Antonio Villalta, en el caso de la campanilla, cuando el padre se asusta con el gallo la primera vez que Carmencita entra al dormitorio, él hace sonar la campanilla de la silla, al igual que ocurre durante la cena, Encarna llama a la sirvienta mediante el sonido de la campanilla con lo que transmite fidelidad, en tanto que el sonido es fiel a la fuente. También durante el baile entre Carmencita y su padre la música que suena es la del disco de Carmen de Triana.

El sonido se intensifica en las escenas en que algo malo va a ocurrir, se suaviza durante los diálogos, crea silencios en momentos de tensión, de manera que el sonido aporta un significado a la imagen y a la historia, además de manipular emocionalmente al espectador. La música escogida para el filme se asocia completamente a la imagen de España, desde el pasodoble a la saeta y el flamenco. Ésta se adecua a los acontecimientos. El pasodoble va ligado al toreo, así como la música que introduce la "feria de lo increíble" propia del circo, o el flamenco para representar la festividad española. Además, cabe aludir esos orígenes humildes del flamenco, esa procedencia de una sociedad marginal representa a las clases oprimidas de la España de los años veinte, por lo que en la película se asocia a la gente del pueblo, principalmente. En el siglo XX, concretamente en los años 20, se retoma el testigo del arte una generación inigualable (por ejemplo, con Pastora Pavón Cruz "La Niña de los Peines" o Manolo Caracol, entre tantos otros). Siendo el flamenco tan popular en España durante los años en que se desarrolla la película de Berger y dado a que llegó a formar parte de la cultura y de la tradición del país, hasta ser símbolo, junto al toreo, de la imagen de España en el extranjero, resulta apropiada y casi necesaria que forme parte del acompañamiento de esta película.

Aunque el flamenco se represente en sus orígenes humildes a la clase baja, en la película se relaciona con los personajes "buenos", los que expresan luz, alegría, por lo que no se le resta valor musical, sino que como el toreo, se expresa como un arte. La madre de Carmencita es la famosa Carmen de Triana, que además da nombre al popular musical hispano-alemán de 1938. de Florián Rey. Por tanto, la música de la película tiene relación directa con la intencionalidad de reflejar la cultura y sociedad española de los años veinte.

3. CONCLUSIONES.

La finalidad cuentística en sus orígenes cumplía con el mero entretenimiento y esa historia variable en cuanto al contenido tenía una moraleja, pero para llegar a ella el cuentacuentos podía dejarse llevar por su imaginación, completando elementos de la historia o adaptándola a otras situaciones. Esa flexibilidad del cuento permanece al llevarla a la pantalla, cada cineasta juega con su imaginación y crea su propia historia con el propósito de entretener y sorprender al espectador. Es evidente que Berger consigue transmitir la emotividad deseada con la película, que ha sabido traer a las pantallas del siglo XXI una puesta en escena propia de principios del siglo XX, haciendo un homenaje a los grandes clásicos, pero también ha sabido llegar, con éxito, al público. Pablo Berger, a pesar de su arriesgado planteamiento, considera que no es un film minoritario, no experimental. Más allá de la aceptación que tenga por parte del espectador una obra silente y en blanco y negro en el siglo XXI, y del éxito comercial que haya podido tener la obra de Berger, lo interesante es que el personaje de Blancanieves esté vigente doscientos años después de la recopilación de los Grimm y siga sirviendo de base para contar nuevas historias.

Así, el análisis de la obra de Berger a partir del cuento de los Grimm se resuelve en las siguientes conclusiones: corroborar que toda representación implica una adaptación de un modelo previo; determinar qué se adapta en la conversión del texto literario al fílmico; mostrar que la metodología de análisis no implica necesariamente adaptar el lenguaje verbal, ya que la imagen y la música pueden suplir las palabras en el cine mudo; justificar que una de las intenciones de Berger es hacer una crítica social a partir del personaje de Blancanieves; probar que mediante el uso de técnicas esperpénticas, de una postura distanciada y del lugar que Blancanieves ocupa en la memoria, se puede mostrar la realidad al espectador; mostrar el débito de la sociedad española para con el pasado; y demostrar que Blancanieves es un icono de nuestra cultura que no puede morir.

4. BIBLIOGRAFÍA.

ANDREW, J. D. (1974). *Concepts in film theory*. Oxford, NY: Oxford University Press.

Bartels, K. 1990. *Schneewittchen- Zur Fabulologie des Spessarts*. Lohr am Main: Buchhandlung Reinhart von Törne.

BASILE, G. B. (1893). *Il Pentamerone or The Tale of Tales*, traducido por Richard Francis Burton. Londres: Henry and Co.

BORDWELL, D. & THOMPSON, K. (2010). *El arte cinematográfico*. Madrid: Paidós.

DOLEZEL, L. (1998). *Heterocosmica: fiction and possible worlds*. Parallax: Revisions of Culture and Society.

ECO, U. (1970). "Cine y Literatura: la estructura de la trama" (1962). *La definición del arte*. Madrid: Ediciones Martínez Roca, S.A.

GIMFERRER, P. (1985). *Cine y Literatura*. Barcelona: Planeta.

GRIMM, J. L. & GRIMM, W. K. (1976 [1812]). *Cuentos*. Madrid: Alianza.

HOOGASIAN-VILLA, S. (1966). *100 Armenian tales and their folkloristic relevance*. Detroit, Mi: Wayne State University Press.

JHONSON, H. (2012, Octubre 5). *Blancanieves (2012) de Pablo Berger*. *Críticas del siglo XXI. Joyas del cine silente*. <http://hildyjohnson.es/?cat=15>.

JOSEPH, J. (1892). "Gold-Tree and Silver-Tree," in *Celtic Fairy Tales*. Illus. por John D. Batten. New York and London: G. P. Putnam's Sons, n.d.

MARTÍN ARIAS, L. (2012). *Ideología y poética en Blancanieves (2012) de Pablo Berger*, *Revista Dialnet*, Vol. 30, N°. 1, 413-443.

MEGAS A. (1970). *Cuentos populares de Grecia*. Chicago y Londres: University of Chicago Press.

MUSAUS, J. K. A. (1909). "Richilde". *Volksmärchen der Deutschen (Cuentos populares de los alemanes de 1782-1786)*, volumen 1. Berlín: Bruno Cassirer.

MUSAUS, J. K. A. (1987). *Crónica de las tres hermanas. (1786)*. Traducción y prólogo de Carmen Bravo-Villasante. Editor José J. de Alañeta. Berlin: Colección Biblioteca de Cuentos maravillosos.

PERGUIN, B. (1990). *El lenguaje del cine*. Madrid: Fundamentos.

PIÑERA TARQUE, I. (2009). Mundos narrativos. Relato literario y relato fílmico. Kassel: Edition Reichenberg.

SANDER, E. (1994). Scheewittchen: Marchen oder Wahrheit?: Ein lokaler Bezug zum Kellerwald. Gudensberg-Gleichen : Wartberg Verlag.

SARLO, B. (1985). El Imperio de los Sentimientos. Buenos Aires: Catálogo Editora.

5. FILMOGRAFÍA.

Berger, P., Cormenzana, I. y Vidal, J. (productores) y Berger, P. (director). (2012) Blancanieves [cinta cinematográfica]. España: Arcadia Motion Pictures, Motion Investment Group, Mama Films, Noodles Production, uFilm.