
DE LOS GRIMM A DISNEY

UN ESTUDIO NARRATOLÓGICO DE LA ADAPTACIÓN DE BLANCANIEVES

Tomás Sánchez Hernández

Universidad de Salamanca

Pocos *corpus* creativos han merecido tanta atención crítica como el generado por los Estudios Disney desde su creación. La filmografía de la compañía ha recibido ataques y elogios de todo signo y se ha acusado a sus creativos —especialmente a su fundador— de la defensa de distintos postulados políticos bajo el camuflaje aparentemente ingenuo de sus películas. En la mayoría de los casos, estas críticas se han apoyado en la simple intuición y en el prejuicio ideológico.

El presente análisis se acerca al primer largometraje producido por los Estudios Disney con el fin de caracterizar el proceso de reescritura que sus creativos hicieron sobre el cuento de los hermanos Grimm. El estudio narratológico de las operaciones acometidas tratará de detectar si, en este caso, existió una *agenda oculta* en la actividad de Disney o si la reescritura respondió a objetivos de naturaleza menos militante.

The works of the Disney Studios have been widely criticized from their inception. The filmography of the “Factory” has received both attacks and praise from every direction, and its creators —especially its founder— have been accused of defending diverse political principles under the camouflage of their films’ naivety. In most cases, this criticism has relied on simple intuition and ideological prejudice.

The aim of the present analysis is approaching the first animated feature film produced by the Disney Studios so as to characterize the process carried out by the Company’s creative staff when rewriting a popular tale by The Brothers Grimm. The narratologic study of the operations taken will try to detect whether, in this case, there was a *hidden agenda* in Disney activity or rewriting responded to less militant goals.



Snow White and the SEVEN DWARFS



Fig. 1 –
El libro nacurado
en el que leemos la
historia de Blancanieves.
© The Walt Disney Company



Fig. 2 – Los “storymen” de la casa trataron de crear personalidades bien diferenciadas para los enanos. © The Walt Disney Company

Fig. 3 – Los enanos salvan a Blancanieves de la segunda agresión de la Madrastra, que tampoco llegará a aparecer en la película. Ilustración de John Dickson Batten. © Dominio público

2

Introducción

Pocos productos culturales han sido objeto de tanta atención crítica como la creación cinematográfica de los estudios Disney. Ya en vida de su principal promotor se enunciaron incondicionales adhesiones y enardecidas acusaciones de todo signo. Con la expansión de su influencia, estos veredictos se han diversificado y, a menudo, radicalizado, muchas veces lejos de cualquier consideración sobre el contexto, casi siempre sin mayor fundamento que la intuición individual o los prejuicios ideológicos. *Blancanieves y los siete enanos* (*Snow White and the Seven Dwarfs*, David Hand, 1937) no escapa a la polémica y, como obra fundacional¹, atesora un sinfín de atribuciones que oscilan, frecuentemente, entre lo beatífico y lo perverso. ¿Educoró Disney el cuento de hadas original hasta privarlo de sentido o, por el contrario, se extralimitó en sus aportaciones violentas, melodramáticas y en su exhibición de la perversidad? ¿Podemos apreciar rasgos ideológicos subversivos o reaccionarios?² Muchas valoraciones se han vertido gratuitamente sobre la filmografía disneyana, aunque pocas veces se ha recurrido al estudio de sus

pautas creativas en busca de claves. En este artículo se recurrirá al estudio del proceso de “reescritura” de *Blancanieves* mediante una comparación pormenorizada de la película y el texto de los hermanos Grimm que sirvió como recurso principal para su elaboración.

Este artículo utilizará el método de análisis narratológico descrito por Gérard Genette (1989) en *Figuras III*, que proporciona una herramienta sistemática para el análisis estructural de los textos según la naturaleza de sus temas, trama, voz narradora, modo de enunciación, personajes y uso del tiempo y el espacio, además de otras consideraciones de menor importancia. Para que el análisis *genetiano* aporte unas conclusiones más completas y más ajustadas a nuestra materia de estudio, emplearemos el concepto de transformación desarrollado específicamente para el cuento de hadas por Vladimir Propp³ (1987: 165-173), mediante el cual se pueden caracterizar las variantes de las reescrituras según un conjunto de funciones preestablecidas que relacionan sus elementos divergentes.⁴

Completaremos el método de Genette con algunas categorías derivadas del análisis estruc-



3

tural de Roland Barthes (1977) que nos ayudarán a desmenuzar ambos textos en unidades básicas susceptibles de ser comparadas y analizadas como operadores funcionales.

01

Estudio narratológico

01.1

Presentación del texto literario fuente y del texto fílmico derivado

Blancanieves (*Sneewittchen*) es un relato literario —recopilado de una fuente oral— escrito entre 1811 y 1812 por los hermanos Jacob y Wilhelm Grimm. Forma parte de la primera edición de los *Cuentos para la infancia y el hogar* (*Kinder-und Hausmärchen*), un proyecto que tenía por objeto la recuperación de los cuentos populares maravillosos de la tradición germana.

Blancanieves y los siete enanitos (*Snow White and the Seven Dwarfs*) es un largometraje ani-

mado producido por Walt Disney Productions Ltd., dirigido por David Hand y producido por Walt Disney con una plantilla de setecientos cincuenta artistas a sus órdenes. La producción comenzó en 1935, aunque los trabajos de preproducción habían arrancado un año antes. El estreno de la película tuvo lugar el 21 de diciembre de 1937 en Los Ángeles.

01.2

Trama

A continuación se enumeran los elementos funcionales que constituyen ambas narraciones. Para acometer este trabajo de disección se ha recurrido a las unidades mínimas que conforman el relato según el mencionado análisis estructural de Barthes. Estas unidades se distribuyen entre funciones e indicios. Las funciones pueden ser nucleares —momentos clave del relato— o subsidiarias —cuando enlazan estos nudos esenciales y añaden efectos a la narración—. Los indicios hacen referencia a conceptos más difusos, pero necesarios para dotar de pleno sentido al



Fig. 4 – Ilustración de Carl Offtender que muestra la primera tentativa de asesinato, eliminada en la reescritura de Disney. © Dominio público

texto. Algunos ejemplos incluirían elementos de información sobre el carácter de los personajes, los ambientes o la situación espacial y temporal.

El relato de los Grimm comienza con la articulación de varias funciones nucleares: el nacimiento de Blancanieves, la muerte de su madre y la boda del Rey —su padre— con la Madrastra. Todos estos elementos están ausentes en la película.

La primera de las funciones nucleares que aparece de forma coincidente en el cuento y la película es la exposición ante la Madrastra, por parte del espejo mágico, de que Blancanieves la ha superado en belleza. A partir, de ahí, los dos relatos toman de nuevo caminos divergentes: mientras en el cuento de los Grimm la Madrastra ordena al cazador, de forma casi inmediata, que mate a la niña, en la película asistimos primero al día a día de la princesa, relegada a las tareas domésticas y al encuentro con el Príncipe, declaración de amor incluida.

De nuevo los dos relatos —literario y filmico— se emparejan con la encomienda de la misión al cazador, que debe asesinar a la muchacha por orden de la Madrastra, y con el viaje al bosque, al que la princesa accede ignorando las intenciones de su acompañante. En los dos casos, el cazador es incapaz de llevar a cabo su cometido, Blancanieves huye a través del bosque y llega a casa de los enanos.

El siguiente elemento nuclear es el encuentro entre los enanitos y Blancanieves, que en los dos casos se demora por la inspección desconfiada de la casa que acometen sus dueños y, en el caso de la película, por la dedicación laboriosa de la protagonista a la limpieza del lugar; en el cuento, el encuentro se demora aún más, pues los enanos no despiertan a la niña hasta la mañana siguiente. En los dos casos, quedan impresionados por su belleza y la aceptan a cambio de su ayuda en labores domésticas. En los dos relatos, Blancanieves recibe severas advertencias



Fig. 5 – Ilustradores como Gustaf Tenggren afrontaron el cometido de dotar a *Blancanieves* de una marcada estética centroeuropea. © The Walt Disney Company

por parte de sus nuevos caseros, pues ha de quedarse sola.

La siguiente función nuclear se activa en el momento en que la Madrastra averigua, por medio del espejo, que Blancanieves sigue viva. A partir de aquí, se abre una gran brecha entre las estructuras narrativas de los dos relatos. En el cuento de los Grimm asistimos a dos tentativas de asesinato iniciales. En primer lugar, la Madrastra intenta asfixiar a Blancanieves con los cordones de un corpiño. Los enanos encuentran a la princesa, aparentemente muerta, y ésta revive cuando le aflojan los cordones. Después, la Madrastra —tras una nueva consulta al espejo— ataca de nuevo y trata de matar a la niña con un peine envenenado. Otra vez los enanos la salvan al retirarlo y una vez más la malvada descubre su fracaso.

Los relatos se vuelven a unir con la escena de la fabricación de la manzana envenenada, su ofrecimiento y la “muerte” de Blan-

canievas. Hay diferencias en las funciones subsidiarias: en la película la Madrastra expresa la existencia de un antídoto —un primer beso de amor— y Blancanieves eleva una oración, precisamente, rogando el advenimiento de ese primer amor suyo.

A partir de aquí, la reescritura de Disney abre un paréntesis de tensión dramática: los enanos, avisados por los animales, acuden al rescate y persiguen a la Madrastra, que se despeña accidentalmente y muere. El relato de los Grimm nos presenta directamente el hallazgo del “cadáver” de Blancanieves y su exhibición, pasado un tiempo, en una urna de cristal. La película coincide aquí con el cuento por última vez.

El desenlace del relato varía mucho en los dos casos: la película se resuelve con la llegada del esperado príncipe, el beso resucitador y la despedida de la feliz pareja. El relato de los Grimm se compone de más elementos: el Príncipe aparece por casualidad —no olvidemos que en el cuento

jamás se le ha mencionado hasta ahora— y no hay beso, pues es un tropiezo de los portadores que se llevan el ataúd lo que provoca la resurrección cuando el trozo de la manzana envenenada sale de la garganta de la víctima. El Príncipe, entonces, se declara; hay boda y hay venganza: la Madrastra es obligada a bailar hasta su muerte sobre unas sandalias al rojo vivo.

01.3

Voz

Según las atribuciones que desde los postulados de Genette pueden aplicarse a la voz narrativa, podemos afirmar que el relato literario de los Grimm hace gala de una “enunciación ulterior”. Esto es, la enunciación del relato se produce cuando la historia ya ha concluido. El lector obtiene la impresión de que la historia es cosa del pasado.

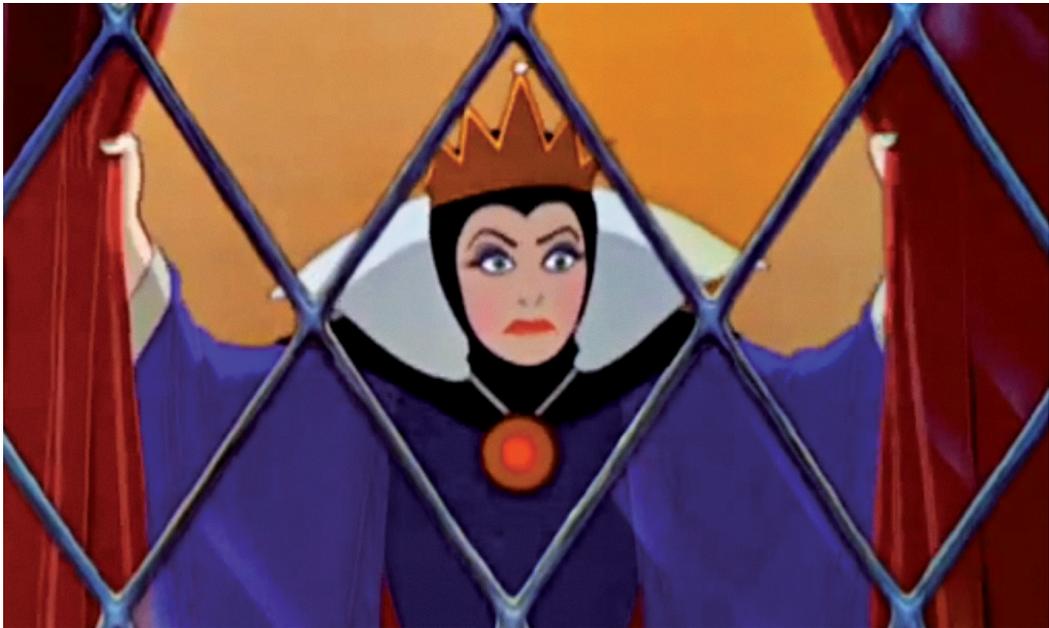
En la película encontramos un funcionamiento algo más complejo: evidentemente, como en toda obra cinematográfica, la enunciación es inevitablemente simultánea al relato —parece

que la historia se desarrolla mientras el espectador ve la película—. Sin embargo, los creativos de Disney incorporan un artificio que trata de simular esa enunciación ulterior propia del género de los cuentos de hadas. Para ello, colocan al inicio de la cinta una escena que muestra un libro que se abre, presenta la historia y da paso al relato principal. Al final del mismo, se cierra.

En lo que respecta al denominado “nivel narrativo”, podemos encuadrar cuento y película dentro de los textos que exhiben una enunciación extradiegética y, además, heterodiegética. Es decir, la instancia enunciativa es externa e independiente de la historia. Ahora bien, debemos volver sobre esa “anomalía” de la enunciación que supone la aparición del libro que cierra y abre la película. La aparición del elemento de apertura y cierre en forma de libro tendría que ver con las “funciones de comunicación”, que implican un contacto entre el narrador y el narratario, en este caso de tipo conativo:

Fig. 6 – La caracterización de la madrastra subraya su carácter pasional y activo. © The Walt Disney Company

Fig. 7 – Las tres tentaciones del cuento quedan reducidas a una sola: la manzana. © The Walt Disney Company



el autor trata de influir sobre la percepción del destinatario de forma artificiosa, en este caso para dejar patente la naturaleza —libresca, tradicional, prestigiosa— del material a tratar.

01.4

Modo

Genette divide la forma de presentar lo narrado en “showing” —o ilusión de mimesis— y “telling” —o diégesis—. La primera de esas formas de actuar tiene que ver con una narración que ofrece la mayor cantidad de información posible con las menores interferencias retóricas. La segunda, al contrario, se basa en la exhibición de las formas expresivas por encima del interés en las peripecias de la narración.

Tanto el cuento de los Grimm como la cinta de Disney pertenecen al territorio del “showing”. De hecho, como acto significativo, podemos decir que los Grimm excluyeron en sus textos las marcas de ficcionalidad genéricas que son tan frecuentes en cuentos populares y de hadas —los “érase una vez”, los “colorín colorado”, etcétera—. Disney, por el contrario, recupera las marcas que los Grimm habían depurado y encierra el discurso de la cinta en un paréntesis de dos elementos retóricos marcados por el “telling”: el citado libro que *abre y cierra* la película. Hay, por tanto, un desplazamiento de Disney hacia el “telling” que no resulta tan radical como para apartar su película de la ilusión de mimesis que el cuento de los Grimm propone.

Aludiremos también a la focalización, uno de los términos

más populares de la teoría de Genette. Relato y película pertenecen al modelo de relato no focalizado o relato de focalización cero. En este tipo de relatos, el narrador sabe más que los personajes que forman parte de la historia, lo que desencadena *alteraciones* en las que sale a relucir la divergencia de conocimientos de ese narrador con el destinatario del texto —o narratario—. A propósito de esas alteraciones, cabe destacar, en el cuento de los Grimm, lo que Genette denomina “paralipsis”, y que se desencadena cada vez que los autores nos ocultan sistemáticamente que Blancanieves está viva tras cada intento de asesinato. La paralipsis consiste, precisamente, en dar menos información de la necesaria en un momento del discurso para revelarla en el momento más oportuno desde el punto de vista narrativo. El mejor ejemplo nos espera al final del cuento: Blancanieves despierta cuando el trozo de manzana venenosa sale de su garganta, pues realmente no está muerta. Los autores han ocultado ese dato, del que disponían desde su perspectiva omnisciente, para crear una sorpresa, si bien ésta queda atenuada por los precedentes que ofrece la recursividad del texto y que nos muestra las dos tentativas anteriores de la Madrastra. La película se deshace de esas



tentativas previas, lo que potencia el efecto de la parálisis.⁵

01.5

Tiempo

El cuento de los Grimm muestra una articulación temporal variada, pero no se aprecian elementos de los que Genette denomina “anacrónicos”, que tienen que ver con el uso del “flashback” y el “flashforward”. Todas las secuencias mantienen su ordenación temporal, aunque se aprecia el uso de efectos de velocidad⁶ —que Genette denomina “anisocronías”— en la comprensión temporal del inicio y el desenlace del relato. En la *Blancanieves* de los Grimm asistimos, además, a varias demostraciones de fenómenos narrativos destacables desde el punto de vista de la frecuencia: tres tentativas de asesinato por parte de la Madrastra y varias enumeraciones seriadas —y numeradas— por parte de los siete enanos.

El libro que abre y cierra la película, y que hemos mencionado varias veces, merece atención en este apartado, pues su presencia y su arquetípico “érase una vez” convierten la película en un “flashback” integral que afecta a la percepción del relato como materia tradicional.⁷

La película difiere del cuento en otros aspectos de su articulación temporal. Para empezar, descarta todas las secuencias que preceden y suceden al núcleo de la historia en el texto —deseo, parto y muerte de la reina, boda de

Blancanieves y ejecución de la Madrastra— o, más bien, los sintetiza en ese *relato marco* que supone la aparición del libro al inicio y al final de la cinta. Aquí radicaría una nueva función de ese elemento: descargar la narración principal de los antecedentes que por cuestiones narrativas, de depuración dramática, de formato, o simplemente presupuestarias, resultaban indeseables.

01.6

Espacio

El cuento de los Grimm es extremadamente sintético en la descripción y presentación de espacios, y no les dedica más que breves pinceladas. Obviamente, por su naturaleza gráfica, la película no puede situarse en ese nivel de abstracción y presenta todos esos entornos con un grado de definición concreto y homogéneo. La mayor atención dispensada a los enanos como personajes hace que se presente un espacio adicional: la mina donde trabajan, que no aparece en el cuento.

Aparte de esto, cabe destacar la caracterización del espacio que, sólo por momentos,



Blancanieves hereda del expresionismo cinematográfico. No cabe duda de que el extremo de esta caracterización es la escena de la huida de la muchacha a través del bosque, en la que formas y colores se alejan de la norma altamente naturalista que impera en el metraje para convertirse en una representación subjetiva del sentimiento de horror que domina al personaje.

01.7

Temas y personajes⁸

El tema principal en la narración de los Grimm es la competencia sexual entre individuos de distintas generaciones.⁹ Este tema se expresa y concreta en los celos de la Madrastra —cuya belleza declina— por una niña que comienza a madurar. La Madrastra es eminentemente activa y adulta, en el sentido de que es capaz de marcarse unos objetivos y disponer los medios adecuados para conseguirlos. Por el contrario, Blancanieves es una “víctima de las circunstancias”, y sus únicas acciones autónomas son defensivas: las súplicas al cazador y la huida por el bosque. A partir de su encuentro con los enanos, Blancanieves recupera un *status* de dependencia infantil que se expresa en las paternales advertencias de los enanos¹⁰ y en los repetidos engaños por parte de la Madrastra. Por otro lado, mientras que la Madrastra es enfermizamente pasional, Blancanieves no demuestra otros rasgos de personalidad que una incipiente coquetería que la lleva, precisamente, a caer en las tentaciones ofrecidas por su antagonista: cordones para el corpiño y un peine, objetos ligados al universo de la seducción. La aceptación por parte de Blancanieves de estos objetos supone una forma indirecta de aceptación del desafío. Merece la pena mencionar que en el primer manuscrito de 1810,¹¹ más fiel a la tradición popular, la asesina no es otra

Fig. 8 – El beso final es un elemento “importado” de *La bella durmiente*. © The Walt Disney Company

que la propia madre de Blancanieves, lo que pone un acento aún más marcado en el

tema del conflicto intergeneracional que subyace en el texto.

La película se acerca en su repertorio temático a la historia de los Grimm, pero con muchos matices. Existe la citada competencia sexual, pero la cinta bascula claramente hacia el tema de la superioridad del amor inocente y la compasión, sobre las bajas pasiones. La desaparición de las tentativas de asesinato elimina cualquier rastro de culpabilidad por parte de Blancanieves: si en el cuento era víctima de su coquetería y su curiosidad, en la película sólo cae en la trampa de la Madrastra cuando ésta asegura que la manzana tentadora es la llave para el romance ideal.

La composición dual de la historia sitúa a Blancanieves y a la Madrastra en dos arquetipos femeninos radicales: la doncella inocente y la arpía destructora. Como tales arquetipos, ambos personajes carecen de profundidad psicológica, aunque Blancanieves recibe algún atributo en la película del que carecía en el cuento, como resultado de la necesidad de reacciones dentro de las escenas coprotagonizadas por los enanos y los animales. Como consecuencia de esos añadidos, la Blancanieves fílmica ha sido reforzada en sus atributos más compasivos y joviales. En cualquier caso, la coordinada dramática principal de la Blancanieves *disneyana* es su deseo amoroso, que manifiesta a la menor oportunidad; el personaje de los Grimm es una simple fugitiva inocente y demasiado coqueta.

Los enanos, en el cuento, carecen de personalidades diferenciadas, así que los artistas de Disney acometieron un trabajo meticuloso para convertirlos en personajes aunque su composición no pase finalmente de ser primitiva, como asegura el hecho de que sus nombres definan una cualidad que cada uno de ellos exhibe continuamente. Buenos ejemplos son Grumpy —‘Gruñón’—, Sleepy —‘Dormilón’— o Happy —‘Feliz’—. No parece que el grupo supere la clasificación de “personaje colectivo”, casi a la misma altura que el grupo de animales que ayuda a Blancanieves.

Para concluir con el elenco humano, citaremos al Príncipe, que en el texto de los Grimm no aparece hasta la escena del velatorio. Aparece por casualidad al final de la historia y se enamora del exquisito “cadáver”, que sale del letargo por la torpeza de los sirvientes del anónimo aristócrata. En la película existe un contacto romántico previo y, por otro lado, él mismo es el antídoto para sanar a Blancanieves.

01.8

Otros elementos de interés

No puede dejarse de mencionar la incorporación a la *Blancanieves* de Disney de un elemento procedente de la *Cenicienta* (*Aschenputtel*) de los Grimm: la obligación de la heroína de trabajar como sirvienta en los dominios de la Madrastra. Tampoco puede dejarse de lado el beso final que, como sabemos, no aparece en el cuento, y que tiene su origen en *La bella durmiente* (*Donröschen*), de nuevo en la versión de los hermanos.¹²

02

Caracterización de las operaciones de reescritura

El estudio detallado de las operaciones de reescritura nos permite clasificarlas en dos categorías contrapuestas y complementarias:

1: Operaciones “referenciales”, destinadas a manifestar la vinculación de la película con el texto fuente y su entorno tradicional.

2: Operaciones “de actualización”, dirigidas a la modificación de elementos y estructuras con el fin de ajustar el discurso a los patrones culturales propios del contexto de producción de la cinta.

02.1

Operaciones referenciales

El objetivo principal perseguido por Disney al acometer estas operaciones fue el de conectar su material con viejas y prestigiosas tradiciones europeas que lo dotaran de prestigio y lo distinguieran con el reconocimiento previo del público. En este sentido, cabe destacar, por encima de todo, el recurso del libro que enmarca la narración principal. En este caso, y como será habitual en producciones posteriores, el libro ha sido filmado en imagen real, como tendiendo un puente entre lo *natural* y el mundo animado de la cinta. Un mundo con el que el espectador tendrá que firmar el mismo pacto ficcional que acostumbra a aceptar del libro de cuentos ilustrado europeo, que era el modelo artístico y la inspiración de Disney en este momento. La plasmación gráfica de ese elemento —un volumen enjoyado, grueso y venerable— trata de sacralizar las raíces literarias de la producción.

Cabe destacar en este apartado la inclusión de elementos narrativos procedentes de otros cuentos de hadas —como se reseña en 1.8—, de nuevo con la intención de tender lazos hacia la tradición. La aparición de una referencia a los Grimm en la tercera cartela de créditos de la película confirma esta aspiración que, por otra parte, queda enérgicamente subrayada por el diseño visual de la cinta, que rescata elementos de la tradición del libro ilustrado del Viejo Continente y ambienta la historia en un indefinido pasado histórico de estética centroeuropea.

Fig. 9 – Los guionistas extendieron la peripecia original añadiendo, principalmente, “sketches” protagonizados por los enanitos y los animales del bosque.
© The Walt Disney Company

02.2

Operaciones de actualización

Los “storymen”¹³ de la casa se enfrentaron al reto de convertir un relato esquemático de apenas diez páginas en un largometraje de casi una hora y media de duración. Propp nos habla, en este sentido, de operaciones de ampliación, que aquí se manifiestan, sobre todo, en el mayor desarrollo de los personajes de los enanitos, en la aparición de los animales como personaje colectivo y en la mayor presencia del Príncipe. Nos reservamos a éste último para más adelante y, por el momento, sólo mencionaremos que los números musicales y los gags de enanos y animales se convirtieron en un material de relleno de comicidad sencilla y neutra con el que los responsables del guion expandieron el metraje de la cinta para adaptar el relato a una convención comercial del momento: su necesaria duración. Pero no sólo eso.

Además de rellenar, los enanos y los animales desempeñan otras funciones que no poseían en el texto original: dentro de lo evidente, manifiestan y promueven una mayor

empatía del espectador con el personaje principal y su conflicto mientras proporcionan un constante alivio cómico. Según John Canemaker, las acciones de estos “secundarios” tratan de hacer más llevadero el carácter musical de la cinta, distrayendo al espectador del personaje que lleva la voz cantante,¹⁴ cuya presencia continuada en pantalla sería intolerable. Hay declaraciones de Disney en las que reconoce que recibió quejas respecto a algunos de los “sketches” de los enanos en la parte central de la película,¹⁵ pues existe un evidente *olvido* momentáneo del hilo de la trama que Walt justificó por la necesidad de que los espectadores conozcan las diferentes personalidades de los enanos. No parece una necesidad demasiado convincente, al menos desde un punto de vista estructural. Puede que, más bien, responda a un deseo de Disney por desplegar ese reparto que tanto esfuerzo había puesto en crear.

Enanos y animales, además, aportan cierta sofisticación al relato cuando los “storymen” de la compañía introducen una escena completamente ajena al registro literario del cuento de los Grimm: la llamada de los animales y la carrera de los enanos al rescate, que trata de



introducir en la cinta un componente de suspense muy contemporáneo.

Es interesante comprobar cómo Disney combina estas ampliaciones *proppianas* con operaciones de reducción contrarias para conseguir efectos presentes en el cuento por vías más acordes con la sensibilidad de su época. Podemos mencionar, como ejemplo de esto y sin abandonar el territorio del suspense, que el cuento original acumula tensión por las repetidas tentativas de asesinato que, como hemos visto, en la película quedan reducidas a un solo nudo. Es de suponer que la razón de ese cambio haya sido el temor al desconcierto que una estructura recurrente podría causar en el público. Además, la repetición hubiera sido fuente de grandes dificultades a la hora de representar cada una de las ocasiones de forma novedosa. Los “storymen” desplazaron este suspense estructural hacia el territorio de la acción, dilatando las escenas de la preparación de la manzana letal, del engaño de la Madrastra y añadiendo el intento de rescate de los enanos que ya se ha mencionado.

Existe también un conjunto de transformaciones encaminado a reforzar la cadena causal del relato. La trama del relato de los Grimm, observada desde una perspectiva contemporánea que deja de lado los aspectos más simbólicos y convencionales del cuento de hadas, resulta demasiado endeble en su conclusión: en el cuento, un tropiezo de los sirvientes del príncipe al transportar el ataúd de cristal hace que Blancanieves escupa el trozo de manzana y se salve. En la película, la *resurrección* depende de un beso de amor que, además, ha sido anticipado doblemente en la presentación del Príncipe y en la preparación del veneno. Esta sustitución otorga un cierre más eficaz a la película, y hace variar su sentido notablemente: si en el cuento la victoria de Blancanieves parece obedecer a cierta predestinación o al azar, en la película es la fuerza del amor romántico —tan anhelado por la joven— el factor que marca la diferencia. Esta conclusión hace desapare-

cer la feliz casualidad que convierte el final del cuento de los Grimm en un *deus ex machina*.¹⁶ Resulta, pues, muy prudente la decisión de Disney de cambiar una caída accidental por un beso —como hemos mencionado, procedente de *La bella durmiente*—. La superioridad de ese planteamiento se evidencia en que el beso se ha impuesto en todas las versiones posteriores, *borrando*, prácticamente, lo que dicta el texto fuente.

Un tercer grupo de actualizaciones tendría que ver con la construcción de un relato apropiado para la audiencia universal y familiar a la que la película pretendía dirigirse: no hay referencias a la muerte de la madre biológica de Blancanieves ni a la de la Madrastra. Una utilidad adicional de ese *libro marco* del que ya hemos hablado es sustituir esos pasajes no deseados por un discurso emocionalmente más contenido y mucho más benévolo con el retrato de la protagonista: la tortura y ejecución de la Madrastra desaparecen, sin duda con la intención de evitar empañar una de las virtudes cardinales de Blancanieves: su naturaleza compasiva. Disney tampoco quiere convertir en verdugos a los enanos, acreedores por decreto suyo de toda la simpatía del público: así, la Madrastra cinematográfica muere despeñada tras ser alcanzada por un rayo.¹⁷

03

Conclusiones

Si atendemos a la naturaleza de estas transformaciones, parece claro que Disney y sus hombres adoptaron una estrategia creativa clara. El objetivo: diseñar un producto acorde con la sensibilidad del público del momento conservando señas de identidad muy claras sobre el origen tradicional de la obra.

Como se ha visto, los artistas de la compañía utilizaron referencias gráficas y estrategias narrativas para enfatizar este vínculo. Además, la narración fílmica es respetuosa con las claves

de su fuente aunque, a medida que el relato avanza, van introduciéndose ajustes dramáticos que tienen como fin:

1: Ampliar la duración del relato para convertirlo en un largometraje.

2: Detallar la caracterización de los personajes secundarios, de forma que puedan soportar más tiempo en escena y, así, contribuyan al cumplimiento del objetivo anterior.

3: Hacer más firme la coherencia de la cadena causal que forma la trama para mejorar la apelación dramática.

4: Reducir los mecanismos narrativos y los rasgos de estilo convencionales del cuento de hadas que podían resultar inadecuados en una narración cinematográfica.

5: *Blanquear* la naturaleza moral del personaje principal y, como consecuencia, la del relato que protagoniza.

Varios de estos ajustes implican, o suponen de forma evidente, una manipulación ideológica del texto originario y de su sentido. Como se ha detallado anteriormente, tanto el tema como la conclusión moral de cuento literario y de película difieren, y también varía el significado de las acciones de la protagonista. Esa manipulación, junto con el enorme potencial de apelación que la película consigue, ha sido sin duda el indicio que ha despertado las variadas sospechas que hemos mencionado anteriormente. A esto debemos sumar ciertas controversias relacionadas con la imagen de Walt Disney como figura pública y a su actividad política, de creciente signo conservador, que ha sido bien contrastada, especialmente a partir de la desclasificación del expediente de quinientas páginas que el FBI recopiló sobre él y que incluye referencias acerca de su pugna con los sindicatos y su marcada ideología anticomunista (Bousé, 1995: 67-77). Hay que tener en cuenta que esa polarización ideológica empieza a ser manifiesta a partir de la huelga que paralizó los Estudios en julio de 1941, cuatro años después del estreno de la cinta que nos ocupa.

En cualquier caso, el análisis de las transformaciones en esta producción concreta nos aleja de los veredictos más radicales sobre la naturaleza —subversiva o reaccionaria, beatífica o corruptora, militante en general— de la cinta. Como hemos podido comprobar, Disney es respetuoso en gran medida con el espíritu de la historia original y sus ajustes no van encaminados a la modificación profunda de su sentido o al resalte de ciertos elementos de forma tendenciosa. De hecho, el material más expandido es, precisamente, el menos ideologizado: el que tiene por protagonistas a enanos y animales representando escenas de una comicidad básica y neutra.

Es cierto que existe una muy visible ausencia de cualquier comentario social, lo que ha propiciado acusaciones de conservadurismo fundadas (y apoyadas por las evidencias mencionadas), pero difíciles de calibrar desde nuestra época y para ese momento de la vida de Disney. En cualquier caso, a la luz del análisis, parece coherente afirmar que ese conservadurismo se evidencia más en la selección del material de partida que en el proceso de reescritura. Ese texto base, socialmente aceptado como material infantil y familiar apropiado, proporciona a Disney y a sus hombres una posición creativa cómoda al permitirles plantear un conflicto capaz de gran apelación emocional pero, por su carácter arquetípico, ajeno a las tensiones sociales y políticas del momento. Un texto que permitió su conversión a un producto de consumo que pudo ser vendido, distribuido y exhibido de forma masiva sin perturbaciones derivadas de posibles tensiones ideológicas.

© Del texto: Tomás Sánchez Hernández

© De las imágenes: Figs. 1 y 2, dominio público por expiración del copyright; Figs. 3 y 4, © Disney.



Biografía

Tomás Sánchez es doctor en Comunicación (Premio Extraordinario por su tesis *Los cuentos de hadas según Walt Disney*) y experto en Guion de Ficción. En la actualidad ejerce como profesor de Ilustración en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Salamanca. También ha sido profesor en la Facultad de Comunicación de la Universidad Pontificia de Salamanca, donde ha impartido materias relacionadas con el guion y la comunicación audiovisual. En esta universidad, además, ha colaborado en la docencia y en la organización del Máster de Guion para TV y Cine. Simultanea sus labores académicas con el ejercicio de la ilustración y la literatura bajo el seudónimo de Tomás Hijo. Es editor del sello Tatanka Books.

E-mail

ilustra@usal.es

Referencias bibliográficas

BARTHES, Roland, 1977. *Introducción al análisis estructural de los relatos*. Buenos Aires: Letra E, Buenos Aires.

BOUSÉ, Derek, 1995. "The importance of the FBI's 'Walt Disney File' to animation scholars", *Animation Journal*, Vol. 3, No.2, California: AJ Press.

BYRNE, Eleanor y MCQUILLAN, Martin, 1999. *Deconstructing Disney*. Sterling (Virginia): Pluto Press.

DORFMAN, Ariel y MATTELART, Armand, 1972. *Para leer al pato Donald*. Comunica-

ción de masa y colonialismo. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Argentina Editores.

GENETTE, Gérard, 1989. "Discurso del relato", en *Figuras III*, Barcelona: Lumen.

GIROUX, Henry A., 1999. *The Mouse that Roared. Disney and the End of Innocence*. Maryland: Rowman & Littlefield Publishers Inc.

CANEMAKER, John, 2009. *Comentarios de audio en Blancanieves* (DVD). España: The Walt Disney Company Iberia, ed. Platino.

KORKIS, Jim, 2012. *Who's Afraid of the Song of the South? And Other Forbidden Disney Stories*. Orlando, Florida: Theme Park Press.

PRAT FERRER, Juan José, 2005. "El héroe en los relatos folklóricos: patrones biográficos, leyes narrativas e interpretación (I)", *Revista de folklore*, nº 300, tomo 25b. España: Caja España y Fundación Joaquín Díaz.

PROPP, Vladimir, 1987. "Las transformaciones de los cuentos maravillosos", en *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos, 7ª ed.

TATAR, Maria, 2004. *The Annotated Brothers Grimm*, Nueva York y Londres: W. W. Norton & Company.

THOMAS, Frank, y JOHNSTON, Ollie, 1984. *Disney Animation. The Illusion of Life*. Nueva Cork: Abbeville Press.

Bibliografía Recomendada

GRIMM, Jacob, y GRIMM, Wilhelm, 1857. *Kinder-und hausmärchen*, Dieterich, Berlín: Dieterich, 7ª ed. (*The annotated fairy tales*, 2002. Trad. inglesa de Maria Tatar. Londres y Nueva York: W. W. Norton & Company).

GRIMM, Jacob y GRIMM, Wilhelm, 1857. *Kinder-und Hausmärchen*. Berlín, 7ª ed. (*Cuentos de niños y del hogar*, 1985. Trad. María Antonia Seijo Castroviejo, Madrid: Anaya, 5ª ed., vol. I).

GRIMM, Jacob y GRIMM, Wilhelm, 1857. *Kinder-und Hausmärchen*. Berlín, 7ª ed. (*Cuentos de niños y del hogar*, 1985. Trad. María Antonia Seijo Castroviejo, Madrid: Anaya, 5ª ed., vol. II).

Notas

¹ Fue el primer largometraje de la compañía.

² Algunas de las obras más exhaustivas y sistemáticas en el planteamiento y refutación de esas acusaciones son: *Para leer al pato Donald* (Dorfman y Mattelart, 1972), *The Mouse that Roared. Disney and the End of the Innocence* (Giroux, 1999), *Deconstructing Disney* (Byrne y McQuillan, 1999), y *Who's Afraid of the Song of the South? And Other Forbidden Disney Stories* (Korkis, 2012).

³ También en Prat Ferrer (2005).

⁴ Esas operaciones pueden ser de reducción, ampliación, deformación, inversión, intensificación, debilitamiento, sustitución, asimilación, modificación, generalización y especificación.

⁵ Aunque en este caso la sorpresa queda amortiguada por una razón externa al discurso: el conocimiento casi universal del texto fuente.

⁶ Esta velocidad está definida por la proporción entre la duración de los hechos de la diégesis y su extensión en términos de texto.

⁷ No hay que olvidar que los Grimm pretendían, con su recopilación de cuentos, una recuperación

del patrimonio popular germánico. Los preceptos del *Sturm und Drang* y del Romanticismo convertían en una necesidad espiritual colectiva el conocimiento de la *Volkspoesie*, la fuerza lírica primigenia de un pueblo que formaba parte del *Geist* —el espíritu nacional, doblegado en aquel momento bajo la bota napoleónica.

⁸ La categorización de Genette dedica epígrafes separados para estos dos tipos de elementos, pero en este caso se combinarán, ya que los temas dependen casi exclusivamente de la estructura dramática, que se articula en torno a la rivalidad entre protagonista y antagonista.

⁹ Maria Tatar (2004: 83) coincide en esta apreciación.

¹⁰ Maria Tatar (ibídem, 87) ve en el pacto doméstico con los enanos una responsabilidad que indica que Blancanieves se prepara para superar ese estado y pasar al matrimonio. En la película esa responsabilidad doméstica está más marcada que en el relato.

¹¹ Ibídem, 82.

¹² Existe una versión anterior de *La bella durmiente* firmada por Perrault.

¹³ Ésta fue la forma habitual de referirse a los miembros del “story department” de la compañía desde su creación. El neologismo se acuñó para tratar de identificar la labor de estos trabajadores, que no era exactamente la de un guionista tradicional sino que aunaba la capacidad de crear situaciones, tramas y diálogos con la capacidad para expresar gráficamente los resultados de su creación. (Thomas y Johnston, 1984: 55)

¹⁴ En Canemaker (2009).

¹⁵ Ídem.

¹⁶ Entendido como la argucia guionística mal disimulada que resuelve un nudo argumental mediante un recurso que vulnera la coherencia dramática, casi siempre por su carencia de antecedentes en el relato.

¹⁷ Lamentablemente, encontramos aquí el *deus ex machina* que los “storymen” de la casa nos ahorraron con la incorporación del beso salvador.