

IDEOLOGIA Y POÉTICA EN *BLANCANIEVES* (2012) DE PABLO BERGER

Luis MARTÍN ARIAS
Universidad de Valladolid

Palabras clave: cine español, tauromaquia, universo simbólico

Resumen: Al estudiar la película española *Blancanieves* se pretende verificar la pertinencia de un análisis textual que tenga en cuenta las funciones gnoseológicas del lenguaje, y más en concreto la ideológica y la poética. De este modo, se comprueba el difícil equilibrio que mantiene la película entre su necesidad de adaptarse, por un lado, a la ideología posmoderna dominante y, por otro, de representar su atracción por el universo simbólico hispano (católico, flamenco y taurino), el cual a su vez entra en relación con una poética universal, propia del cuento tradicional, en la que comparecen el anhelo del padre y del héroe, allí donde lo femenino y lo masculino podrían llegar a articularse.

Mots clés : cinéma espagnol, tauromachie, univers symbolique

Résumé : En étudiant le film espagnol *Blancanieves* vise vérifier la pertinence de l'analyse textuelle qui prend en compte les fonctions épistémologiques de la langue, et plus spécifiquement l'idéologique et poétique. Ainsi, le difficile équilibre qui maintient le film à partir de sa nécessité d'adapter, d'une part, l'idéologie postmoderne dominante est vérifiée et, d'autre part, de représenter son attraction

univers symbolique hispanique (catholique, le flamenco et la tauromachie) qui à son tour vient se réconcilier avec son propre conte traditionnel, poétique universelle figurant dans le père de nostalgie et de héros, il où le masculin féminin et peut devenir articulé.

Keyword : Spanish cinema, bullfighting, symbolic universe

Abstract : By studying the Spanish film *Blancanieves* aims verify the relevance of textual analysis that takes into account the epistemological functions of language, and more specifically the ideological and poetic. Thus, the difficult balance that keeps the film from its need to adapt, on the one hand, the dominant postmodern ideology is checked and, secondly, to represent his attraction Hispanic symbolic universe (Catholic, flamenco and bullfighting) which in turn comes to terms with one's own traditional tale, universal poetic appearing in the longing father and hero, there where the feminine and masculine may become articulate.

1. LAS FUNCIONES GNOSEOLÓGICAS DEL LENGUAJE

En el ámbito de la semiología o semiótica han sido Karl Bühler y Roman Jakobson los autores que han propuesto sendas teorías (en realidad, muy similares entre sí) sobre las «funciones» del lenguaje, pero siempre concebidas desde una perspectiva exclusivamente comunicativa, entendiendo por tanto al lenguaje como mero sistema de intercambio de información.

Y sin embargo esta concepción sesgadamente comunicacional del lenguaje resulta, cada vez más, problemática y equívoca, en una época en la que, desde el —llamémosle así— componente objetivista de la ideología dominante, es decir desde su registro más realista, positivista y cientificista, se intenta borrar la frontera que separa al ser humano del resto de los animales, utilizando disciplinas como la etología, la cual ha ido aportando datos y pruebas de la existencia de lenguaje en diferentes animales; primero en las especies más próximas a nosotros (simios), después en otros mamíferos (delfines)

y por último incluso en especies más alejadas genéticamente, como pueden ser ciertas aves.

Sin duda, el intercambio de información es algo consustancial a la vida. Las bacterias emiten señales, mediante moléculas, que otras bacterias descodifican, y entre ellas se establecen sistemas de retroalimentación que reproducen, con exactitud, el famoso esquema de la teoría de la comunicación (emisor - mensaje - receptor); del mismo modo que los virus pueden considerarse como constituidos por paquetes de información codificada. Incluso se han descrito mecanismos de comunicación entre las plantas, por el aire, a través de compuestos volátiles orgánicos, o bien mediante el sistema de redes subterráneas conformado por sus raíces. De este modo, nada específico podemos encontrar en el lenguaje humano si lo vemos como un sistema más de intercambio de información a través de señales sonoras y visuales; un sistema quizá dotado de una mayor complejidad, pero en nada diferente desde el punto de vista biológico a otros que se observan en la naturaleza.

Ahora bien, desde una perspectiva filosófica podemos constatar cómo, a diferencia de los otros lenguajes y sistemas de comunicación, el efecto producido por el Lenguaje humano, al poseer doble articulación y dimensión simbólica, ha sido el opuesto al que se constata entre los demás seres vivos: nos ha separado de lo real —en cuyo «automatismo» permanecen inevitablemente atrapados los animales y las plantas—; de tal modo que este corte con lo real ha conllevado dos consecuencias inevitables: la primera es que esa distancia, establecida entre nosotros, seres hablantes, y lo real es la «realidad» (la cual, por tanto, debe ser entendida como construida de manera lingüística) y, en segundo lugar, que el atrapamiento de nuestro cuerpo en dicho Lenguaje simbólico lleva inexorablemente a la adquisición de la conciencia de la muerte y la angustia existencial a ella asociada.

De este modo, el uso del Lenguaje humano —sin que por ello deje de ser utilizado a la vez como un sistema comunicativo más, de intercambio de información— plantea el problema de las relaciones entre la realidad y lo real, por un lado, y el de la gestión de la angustia existencial, por otro; problemas que podemos considerar desde un punto de vista gnoseológico, pues se trata de saber qué tipo de conocimiento somos capaces de obtener, a partir del Lenguaje, de nuestro entorno y de nosotros mismos. Por eso, parafraseando a Bühler y a sus tres funciones, pero tomando distancia de sus características semióticas, proponemos una teoría de las tres funciones gnoseológicas del Lenguaje, que serían la epistemológica o científica, la poética o estética y la ideológica.

La función epistemológica o científica es la que, una vez activada y bajo determinadas y rigurosas condiciones de verificación empírica y de falsación, permite un conocimiento del mundo objetivo, verdadero y justificado, aunque parcial; un conocimiento fragmentario y limitado, obtenido a partir de ciertas marcas, sombras, muestras o huellas de lo real. Otra función gnoseológica del Lenguaje sería la estética o poética, la cual, asimismo bajo circunstancias rigurosas y excepcionales permite un conocimiento, en este caso subjetivo, pero que es verdadero aunque no justificable del mismo modo que lo puede ser el conocimiento objetivo y científico. La función poética nos ofrece un saber de eso real que nos habita y, asimismo, nos excede; un saber que se despliega en los textos artísticos de todo tipo, los cuales, paradójicamente, son el vehículo de una verdad subjetiva que comparece ante nosotros mediante la ficción; una ficción que nos aboca a una experiencia verdadera, a la vez que limitada y contenida, de lo real; experiencia que permite un afrontamiento de la angustia en el campo del goce, pero un goce que, por ser estético, no es destructivo.

Por último, la función más inmediata, fácil e inevitable; instantánea y automáticamente activada en el Lenguaje, sin ningún esfuerzo

ni rigor, es la ideológica, que genera una falsa conciencia que nos protege frente a la angustia y nos distancia, aún más, de lo real. Es esta una función que conduce al desconocimiento, a un no saber que nos instala en una interesada y reconfortante alienación, la cual nos posibilita atrincherarnos en lo más imaginario y semiótico del lenguaje, eludiendo de este modo su dimensión simbólica.

Pues bien, nuestra hipótesis es la de que en todos los discursos que configuran nuestro entorno cultural aparecen estas tres funciones, en mayor o menor proporción, según de qué tipo de hecho de lenguaje se trate. En los textos artísticos por lo general hay dos funciones, la poética y la ideológica, entremezcladas y confundidas entre sí en diferentes proporciones, hasta tal punto que resulta muy difícil separar una de otra. Y sin embargo debemos al menos intentar analizarlas, si queremos dar cuenta cabal de los aspectos gnoseológicos implicados en el texto. Una introducción a este modelo de análisis es lo que vamos a procurar hacer, en relación con la película *Blancanieves* (2012) de Pablo Berger.

2. UNA PELÍCULA DE SU ÉPOCA

Habría que señalar que *Blancanieves* es una película bien contemporánea, por ser un texto paródico y, por eso mismo, estar muy ligado a una época posmodernista en la que la carencia de un estilo o modo de representación dominante (sea este clásico o vanguardista) ha propiciado todo tipo de eclecticismos. En este caso, la imitación es extrema, pues se trata de hacer una película en el año 2012 como si fuera anterior a 1927, jugando mediante un virtuosismo academicista con la mezcla de estilos y códigos genéricos de la llamada «época silente», para producir un fuerte contraste en un público, el del cine actual, saturado ya de efectos especiales espectaculares y de alardes visuales. Conviene recordar

en este sentido la originalidad del proyecto de Pablo Berger, varios años anterior al de *The Artist* de Michel Hazanavicius (2011), pese a que *Blancanieves* se estrenara un año después (2012) debido a las dificultades en su producción y rodaje; aunque 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, sin duda transitorio en el cine contemporáneo, pues su efectividad se debe a que se ha ofrecido como alternativa puntual a un cine comercial dominante, tecnológicamente recargado y saturado de escenografías apabullantes en su hueca espectacularidad.

Dentro de esta corriente alternativa, en tanto que recuperación de una modestia y contención ya casi olvidadas, habría que mencionar también a otras películas, estrenadas en este mismo periodo reciente, como la portuguesa *Tabú* de Miguel Gomes, (2012) en la que se saca partido, de un modo muy creativo y personal, a la necesidad del espectador actual de rememorar cierta sencillez y elementalidad «primitivas» en la puesta en escena; una tendencia que también se ha extendido a películas de muy diferentes propósitos y estilos, pero en las que el uso del olvidado blanco y negro es el vehículo principal para recuperar determinada desnudez escenográfica, como ocurre con la polaca *Ida* (2013) de Pawel Pawlikowski, la alemana *Oh Boy* (2012) de Jan Ole Gerster o las estadounidenses *Frances Ha* (2012) de Noah Baumbach y *Nebraska* (2013) de Alexander Payne.

Pero, volviendo a estas dos películas más explícitamente imitativas del cine mudo, *The Artist* y *Blancanieves*, el distanciamiento que producen, el blanco y negro y la renuncia al diálogo, resulta ser muy adecuado para suscitar la complicidad con el espectador mediante un guiño de supuesto elitismo intelectual, que no es tal, porque en realidad ambas películas neo-mudas han obtenido un masivo éxito de crítica y público; en el caso de *The Artist* logran-

do cinco Oscars, tres Globos de Oro, siete premios BAFTA, seis premios Cesar y un premio en el Festival de Cannes, mientras que *Blancanieves* ha obtenido diez premios Goya, el premio especial del jurado en el Festival de San Sebastián y el premio Ariel a la mejor película iberoamericana, todos ellos, eso sí, circunscritos al ámbito hispano, lo cual no deja de ser significativo, pues indica que el filme de Berger ha tenido un impacto más bien escaso a nivel internacional, bastante menor que *The Artist*, pese a su vocación de «españolada» que recurre a los tópicos propios de una siempre reconocible España romántica. Y es que, en el caso de *Blancanieves*, el efecto de distanciamiento paródico, más allá del indudable éxito que supone haber sabido conectar con esa tendencia a la moda, tipo *vintage*, afecta, al mismo tiempo y quizá en exceso, al contenido temático mismo, en relación con sus dos referentes, hasta tal punto que los distorsiona. Veámoslo.

El primer y principal referente de *Blancanieves* es esa cultura característica de una España que, a los ojos de la ideología contemporánea resulta tan lejana, ajena y ya imposible como el propio cine mudo que le sirve de soporte y remembranza paródica. Esa vieja España, católica, flamenca y taurina, del poema de Antonio Machado de 1910:

La España de charanga y pandereta,
 cerrado y sacristía,
 devota de Frascuelo y de María
 [...]
 Esa España inferior que ora y bosteza,
 vieja y tahúr, zaragatera y triste;
 esa España inferior que ora y embiste,
 cuando se digna usar la cabeza.

La España de Frascuelo (es decir, de la tauromaquia) y de María (del catolicismo); un universo simbólico y social muy específico, el del «casticismo», el cual remite a una cultura española que para la ideología posmoderna contemporánea resulta, en definitiva, tan antigua y lejana casi como el cuento, folklórico y romántico de los hermanos Grimm, «Schneewittchen» (*Blancanieves*, 1812) que, en una especie de estructura de cajas chinas o muñecas rusas, le sirve a la película de Berger de segundo referente. En realidad este otro referente es asimismo cinematográfico, pues la versión española se basa en la película de dibujos animados de 1937 *Snow White and the Seven Dwarfs* (*Blancanieves y los siete enanitos*) de Walt Disney, proponiéndonos una revisión del cuento tradicional en la misma línea, pseudoparódica, ecléctica y, de nuevo, distanciada, que propone el posmodernismo desde hace décadas de los cuentos maravillosos populares, con el propósito de limar o simplemente suprimir la dimensión simbólica (mítica) propia de los mismos.

3. MEDIAS TINTAS: NI CONTIGO NI SIN TI

Blancanieves es quizá una película ejemplar en relación con un análisis que intenta verificar la pertinencia, o no, de la teoría gnoséológica de las funciones del Lenguaje, ya que las dos funciones que predominan en su discurso, la ideológica y la poética, lo hacen en una misma proporción, casi a partes iguales, desactivándose de forma mutua, la una a la otra, con lo cual la película no llega a postularse como totalmente arriesgada y abiertamente volcada a una vocación de texto artístico, es decir de querer llegar a ser obra de arte, al margen o no de su viabilidad comercial, pero, por lo mismo, por existir en su relato una exigua aunque significativa, presencia de ciertas verdades poéticas, tampoco ha logrado hacerse perdonar totalmente por la ideología dominante en la España contemporánea.

Y es que, junto a sus buenas intenciones y su deseo de agradar a todo el mundo, la película no deja de acogerse a un universo simbólico tan molesto para algunos como sugerente y pregnante; un referente de gran fuerza poética, como es el de esa cultura hispana, católica, flamenca y taurina. Y en esto radica, qué duda cabe, su principal interés, pues pese a su marco ideológico, que impone un distanciamiento posmodernista, para enmascarar los aspectos más punzantes de su mundo referencial, ello no es óbice para que la mayor emoción y empatía que producen sus imágenes tengan que ver con la iconografía católica y taurina a la que remite, combinada con el uso de una banda sonora que sobresale cuando se apoya en exclusiva en la música flamenca y en las letras imitativas de la copla española.

Si instaura así en *Blancanieves* una especie de extraño empate técnico, una situación de tablas entre la atracción que subyace, por un lado, por esas imágenes y esos sonidos, marcadamente castizos, y por otro por la imperiosa necesidad de ser posmodernos, de dejar claro que se toma distancia ecléctica respecto a todo eso, de que en el fondo ese mundo de imágenes, sonidos y estructuras dramáticas no es tomado en serio, sino que tan solo se muestra como mero simulacro. Un mundo ofrecido además desde una coproducción hispano-francesa que propone una mirada sustentada en los tópicos turísticos, aunque en ese sentido, el de la búsqueda de su internacionalización, la película ha fracasado, como ya hemos señalado, pues en el fondo se trata de una deconstrucción de la España romántica que sólo cobra sentido desde la perspectiva ideológica más interior, más nuestra: no podemos dejar pasar por alto tampoco que la película la dirige un vasco y, por parte española, es una producción catalana, impulsada por el ICEC (Institut Català de les Empreses Culturals). Su estructura discursiva y textual, de amor-odio hacia esa España católica, flamenca y taurina está, creemos, muy determinada por

estos condicionantes extratextuales y contextuales, marcadamente característicos de la España actual.

De este modo, en lo que se refiere al componente ideológico, que es el que ahora vamos a analizar, la propuesta de cuento posmoderno se desplaza al conjunto de ideogemas que configuran la categoría recusada, esa «España de charanga y pandereta»; jugando en este sentido lo taurino un papel esencial, que excede al del flamenco (más benévola mente tratado, por plantear menos problemas ideológicos) o al de la iconografía católica, desactivada por hiperbólica y usada como mero decorado y contrapunto de lo taurino. La fiesta de los toros, asimismo, es mostrada superficialmente, con imágenes que parecen una colección de postales para turistas ávidos de los tópicos románticos; siendo esta estrategia de puesta en escena, en realidad, una simple adaptación de la película a su mercado, ya que en la actualidad la mirada mayoritaria de los españoles, sobre todo de los más jóvenes, es así de lejana y resulta por completo extraña respecto a la tauromaquia; consecuencia todo ello de un proceso de acelerada a-culturización o pérdida del propio universo cultural, cuyas manifestaciones pueden asimismo observarse en otro tipo de cambios en los comportamientos sociales: un ejemplo puede ser el del consumo de vino *per cápita*, que disminuye año tras año y ya está muy por debajo del que hay en países, con tan poca tradición vinícola, como Dinamarca o Suiza (lo mismo cabría decir, por ejemplo, respecto al abandono de la afición al flamenco). España, o lo que queda de ella, ya no es aquella nación romántica y decimonónica.

A este contexto cultural (o mejor dicho, de pérdida cultural y simbólica), cabría añadir el sorprendente auge de la ideología animalista y de los movimientos políticos antitaurinos, condicionando todo ello que en la película no aparezcan nunca los momentos más problemáticos, más sangriento y más rechazables, para los animalistas y, por extensión, para esa mirada posmoderna, ávida de

simples tópicos pero, a la vez, dócil ante la ideología dominante. De este modo, en las secuencias taurinas nunca veremos la suerte de picar —es decir, el primer tercio o tercio de varas— ni tampoco veremos poner ningún par de banderillas (cuyo momento del embroque o colocación será hábilmente eludido por el montaje en la única vez que aparecen las banderillas, en una escena de la becerrada de pueblo) ni, por supuesto, el momento de la verdad, el de la muerte del toro: es decir no aparece ninguno de los tres tercios que estructuran la lidia y le dan sentido. Por lo demás, el indulto final del toro, algo excepcional y cuya generalización rechazan los verdaderos aficionados a la Fiesta, es más que sospechoso, por no decir carente de sentido, ya que el indulto se debe dar por el excepcional juego del toro (no por la calidad de la faena del torero), cuya bravura queda desmentida por la inverosímil escena en la que el toro se vuelva él solo, con tranquilidad a los toriles, demostrando así una mansedumbre descomunal, que ya sugirió en su salida al ruedo, al quedarse parado ante Carmen / Blancanieves (Macarena García), su lidiadora. En general el toro, fundamento de la fiesta, es tratado con poca exactitud, más bien con total ignorancia o desprecio, al menos, técnico; quizá todo ello determinado por una elección consciente, narrativa y de puesta en escena, pues en los títulos de crédito consta que en la película han intervenido varios profesionales taurinos como asesores y expertos.

No obstante, y de ahí el peligro siempre subyacente en las medias tintas, todas estas precauciones no evitaron que las asociaciones animalistas, cada día más poderosas e influyentes política y mediáticamente en esta España en proceso de deconstrucción cultural, iniciaran una campaña contra la película, primero manifestándose en las puertas de las cines, intentando boicotear su estreno, y después interponiendo denuncias en los juzgados que aún están activas: en noviembre de 2014 la Sala de lo Contencioso-Administrativo del

Tribunal Superior de Justicia de Madrid (TSJM) revocó la sentencia previa de un juzgado de la capital, avalando la decisión del Gobierno Regional de Madrid de archivar una denuncia contra la película. De este modo, el TSJM ha dado la razón a la «Plataforma Estrategia Animalista» que presentó dicha denuncia y ha condenado a la Dirección General de Medio Ambiente de la Comunidad de Madrid a abrir un expediente sancionador para dilucidar si se cometieron supuestas graves infracciones durante el rodaje de las escenas de toreo, a puerta cerrada, en la plaza de toros de Aranjuez en junio de 2011, que pudieran contravenir las leyes contra el «maltrato animal». Si finalmente se determina que hubo esas infracciones, se establecerá una jurisprudencia que, si se generaliza, implicaría que no se puedan rodar películas con escenas taurinas que no sean de tipo documental: así de surrealista es la situación de la Tauromaquia ahora mismo en España.

4. LA SANGRE RECUSADA Y MOSTRADA

Proponemos, en definitiva, como hipótesis interpretativa de *Blancanieves* que, pese a sugerir implícitamente, con su banda sonora y sus elecciones de puesta en escena, una oculta atracción por la España culturalmente católica, flamenca y taurina –un amor que no por estar enmascarado bajo el simulacro posmoderno y el guiño «*vintage*» deja de dar fuerza poética a una narración que, de otro modo, resultaría inverosímil– la película de Berger se sitúa en cambio de forma explícita en una tierra de nadie, a medio camino, sin enfrentarse del todo al «morlaco» de lo políticamente correcto (el cual, aprovechando esa actitud timorata de su oponente, le ha dado ya más de una «cornada» judicial, como acabamos de recordar). De este modo Berger, «toreando» sin hondura, sin acabar de entregarse, no es capaz de rematar la faena; del mismo modo que no llegan a

rematarla tampoco en cada una de las corridas que abren y cierran el filme, ni el padre torero Antonio Villalta (Daniel Jiménez Cacho) ni la hija torera Carmen / Blancanieves, pues la faena taurina sólo puede culminar con la muerte del toro, del mismo modo que el universo simbólico que toma como referente Berger sólo cobraría pleno sentido si se enfrentara, con verdad, a lo real de la violencia y de la muerte.

He aquí el problema, que no es otro que el de la violencia, o mejor dicho el de qué tipo de violencia puede ser o no representada según dictamina la ideología dominante. La sangre del toro nunca se derrama, ni por tanto se representa, en el universo fílmico de *Blancanieves*: está totalmente recusada, es un significante completamente forcluido. Es más, el hecho de que la película sea en blanco y negro en el fondo es un recurso, quizá elegido sin plena conciencia de ello, para evitar el rojo de la sangre, un rojo que sólo aparece en el único plano en color de la película, el inicial, que muestra un telón rojo que se abre, delatando de este modo que el resto de lo que vamos a ver, la película en su conjunto propiamente dicha, es una ficción, una representación, un cuento quizá. Y por otra parte este único plano en color nos indica ya que el rojo va a ser eludido por completo, en una película, no lo olvidemos, de temática taurina.

Tenemos así, en las escenas iniciales de la película, una corrida mostrada sin violencia explícita contra el toro, sin que —gracias a la fragmentación extrema del montaje y a los efectos especiales, enmascarados en un supuesto realismo— se muestre al bravo animal mientras es picado, banderilleado o estoqueado; sin que aparezca por tanto ningún plano, ni siquiera en escala general, en el que se vea al toro sangrando, de tal modo que semejante montaje delata la recusación de lo real de la corrida, para sustituirlo por una representación imaginaria justificada por su esteticismo. Sin embargo, tras la escena inicial de la corrida, transcurren dos escenas llenas de



Foto 1.



Foto 2.



Foto 3.

sangre y dolor, pero, eso sí, referidos a seres humanos. Ambas escenas se van combinando mediante un montaje alternado y paralelo, la de la de la operación del torero corneado y la del parto distócico de su mujer. Lo impresionante es que la cámara se recrea ahora, sin complejos, en dichas situaciones, mostrando los detalles de la operación o el instrumental empapado en sangre del parto, mediante unos bien explícitos insertos (F.1). De este modo, vemos cómo gotea la sangre de la mujer que muere por hemorragia en el parto (F.2); sangre que inmediatamente después es mostrada en otro plano -detalle envolviendo por completo la foto de Antonio en una medalla. La sangre humana comparece sin problemas en estos insertos, del mismo modo que aparecerá en otros momentos del filme, por ejemplo cuando se pincha un dedo con una aguja la abuela, Doña Concha (Ángela Molina) y por efecto del montaje vemos de nuevo fluir la sangre (humana) en plano detalle (F. 3).

No deja de ser emblemática, por tanto, respecto al juego que ofrece el filme de Berger entre comedimiento ideológico y atrevimiento poético, esta autocensura respecto a la no mostración de la sangre del toro, que cobra todo su sentido frente al exhibicionismo inverso, a veces incluso innecesario como en F.3,

de la sangre humana, que se nos ofrece con todo lujo de detalle y con una cercanía visual total, mediante los insertos. Lo mismo cabe decir respecto a las escenas con más violencia, que nunca ocurren en la corrida, salvo cuando la víctima es humana (las cogidas del torero Antonio Villalta o del enano Jesús —Emilio Gavira—, por ejemplo). La violencia sólo es mostradas con cierto regodeo en escenas como las del estrangulamiento y ahogamiento de Carmen por parte del esbirro Genaro (Pere Ponce), o bien en la del asesinato de Genaro por parte de la sádica Encarna (Maribel Verdú), que le golpea con una estatua (de una especie de diosa femenina, por cierto) en la cabeza.

En resumen, esta paradójica —a poco que se piense un poco en ella— inversión, respecto a la representación ficcional de lo más real que debe confrontarse en el texto artístico, la violencia y la muerte del otro, sólo puede ser literalmente entendida desde la ideología, ya que, amparándose en una moral muy particular, posmoderna en tanto que está históricamente determinada, el filme subvierte —bien es cierto que sólo en el campo de lo visual— la escala clásica de valores éticos, es decir, simbólicos, relacionados con la preocupación que debemos tener los humanos, los unos por los otros.

5. LO FEMENINO COMO MECANISMO SUSTITUTIVO

A *Blancanieves* se le plantea el conflicto de cómo acomodar la intensidad poética del universo simbólico católico / taurino a los límites impuestos por la censura de lo políticamente correcto en la sociedad contemporánea. Y la vía elegida no puede ser más posmoderna: la de la conversión y desplazamiento de los elementos más marcadamente masculinos, propios de ese universo simbólico, para que sean sustituidos por sus equivalentes femeninos; incrementándose por tanto, en primer lugar, todo lo que de femenino tiene, ya

de por sí, el universo metafórico y poético propio de lo católico / taurino, pero de tal modo que estos elementos femeninos sean extraídos de su equilibrio simbólico con los elementos masculinos, para ser colocados en el interior de un, en este caso ya asimétrico, registro puramente imaginario.



Foto 4.

No deja de ser emblemático el hecho de que, de todos los numerosos elementos iconográficos que pueblan el abigarrado universo cultural taurino se haya elegido como referente metafórico, para los títulos de crédito, el más marcadamente femenino: el traje de luces o, mejor dicho, vestido de torear, con sus adornos y alamares, los cuales sirven de decorado de referencia, en contraste con la oscuridad expresionista del fondo, a la presentación de los títulos de crédito de la película. Inmediatamente después de los créditos, esos ornamentos, marcadamente feminizantes, se muestran en plano detalle (F.4), durante la escena que reproduce el ritual de ponerse el vestido de torear, del que se muestran asimismo sus momentos más estéticamente femeninos (como el del torero dando vueltas, como un danzante, para colocarse la faja en su cintura).



Foto 5.

Por eso, es lógico que tras estos planos detalle se nos muestre, en escala de primer plano, a la Virgen (F.5), elemento iconográfico que en este caso nos sitúa en la parte femenina del universo católico; presencia de lo femenino subrayada por el primer plano de la foto en la medalla de Carmen de Triana (Inma Cuesta), la cantante folklórica, mujer

del torero (F.6). Es cierto que, en relación con la iconografía católica, en la película comparece también brevemente su componente masculino, el Cristo crucificado, pero frente a él se sitúan sólo niñas vestidas de primera comunión (F.7), cargando el plano, de nuevo, de elementos femeninos, algo que ya nos anuncia una sustitución más importante y arriesgada, la del propio Cristo crucificado por el cuerpo de Carmen, la cual, tras caer fulminada por el veneno de la manzana, es conducida como si se tratara del paso de una procesión de Semana Santa, pero no en la figura de la Virgen, sino, precisamente del Cristo yacente (F.8).

Este desplazamiento, desde lo masculino a lo femenino, tiene por supuesto que ver con el hecho de que la protagonista de la historia sea una torera (mujer) y no un torero (hombre). No es esta una propuesta inverosímil en relación con la realidad de la Tauromaquia ya que, pese a su fama de machista, en la historia del toreo han existido siempre mujeres toreras, bien documentadas en los siglos XVIII y XIX, o incluso antes, siendo referencias famosas la de Nicolasa Escamilla, «la Pajuelera», que aparece retratada en 1816 en el grabado nº 22 de *La Tauromaquia* de Goya, titulado *Valor varonil de la célebre Pajuelera en la plaza de Zaragoza* o bien



Foto 6.



Foto 7.



Foto 8.

la de Teresa Bolsi, de cuya popularidad dejó constancia Gustavo Doré en su grabado de 1862 «Teresa Bolsi, Torera andalouse». Cabría poner el inconveniente, en este sentido, de que precisamente el periodo histórico en que el que transcurre la historia de *Blancanieves*, aproximadamente entre 1910 y 1929, sea precisamente en el que más problemas hubo para las mujeres toreras, tras la Real Orden de 1908 de Juan de la Cierva, ministro del gobierno de Antonio Maura, que prohibía a las mujeres tomar parte en corridas de toros, específicamente para torear a pie y que, cumplida sólo en parte, pues con frecuencia fue trasgredida con diversos subterfugios, se mantuvo vigente hasta la Segunda República, en que fue derogada.

Pero no es este un problema que nos interese, el del mayor o menor realismo histórico y por tanto el de la fidelidad más o menos documental del texto a la realidad, pues se trataría de algo que se refiere a esa otra tercera función que estamos dejando de lado, la epistemológica, aquella que ofrece un conocimiento parcialmente objetivo del mundo. Por el contrario, estamos convencidos de que la ficción tiene su propia autonomía en relación con la realidad, siendo precisamente la licencia poética una de sus armas más poderosas. El problema es que esta conversión del torero en torera es el eje de todo este proceso ideológico que estamos tratando de describir, en el que el desplazamiento de lo masculino hacia lo femenino se produce en todos los sentidos, con la finalidad de poder deconstruir el universo simbólico católico / taurino; siendo el momento más emblemático, en relación con dicho desplazamiento, el que ya hemos señalado, de Carmen / Blancanieves convertida en Cristo de la Semana Santa sevillana.

6. EL INCREÍBLE AMANTE MENGUANTE

La deconstrucción de lo simbólico, mediante la desactivación de la dialéctica masculino / femenino y su sustitución por un marco

imaginario esencialmente femenino conduce en *Blancanieves* a la exaltación de un mundo en el que reina por completo la mujer como diosa todopoderosa. De este modo, en este ámbito ficcional lo femenino se expande sin freno al mismo tiempo que lo masculino se encoge, progresiva y letalmente.

A las imágenes, simétricas en su puesta en escena, pues son mostradas mediante angulación en contrapicado y escala de primer plano, de la Virgen (F.5), y de Carmen de Triana (F.6), sucede, por fundido encadenado con esta última, la de la bruja Encarna (F.9); construyéndose así una cadena (F.5-6-9) que resulta ser tremendamente significativa, ya que va del universo simbólico católico / flamen-



Foto 9.

co (Virgen y Carmen de Triana) a ese otro mundo ficcional donde reinará ya definitivamente una malvada y todopoderosa Madrastra, sádica dominadora de hombres, como Genaro, su chófer y servil esbirro y dedicada a humillar igualmente con sadismo a Antonio, el otrora y fugazmente (en el contexto narrativo de la película) poderoso y viril torero y padre.

No podemos dejar pasar por alto que la serie de planos F.5-6-9 se corresponde con planos de mirada (también llamados «subjetivos») del propio Antonio, que en F.9 es directamente anestesiado y anulado, pasando finalmente a ser un inválido incapacitado que, además, reniega de su función de padre, al rechazar a su hija recién nacida; siendo esta una actitud que se desprende, mediante concatenación narrativa, de su propia contemplación subjetiva de esa transformación femenina, desde lo simbólico a lo imaginario (F.5-6-9); un rechazo de la paternidad que, precisamente, es lo que da todo el poder a la bruja emergente.

Es por tanto esa renuncia de lo masculino, desde su debilidad, a afrontar su tarea de padre, lo que da paso a una presencia de lo femenino como instancia acaparadora, ya inconteniblemente poderosa y voraz; siendo esta, por cierto, una verdad poética: allí donde lo masculino paterno falla, en su misión, digamos ontológica, se desboca en un plano meramente óptico, la fuerza de lo femenino, representada como figura materna monstruosa («la Madrastra», significante que procede de la deformación teratológica de ese otro significante, que es el de «la Madre»).

Finalmente, este encogimiento de lo masculino (y de lo paterno, directamente asociado a esa masculinidad anestesiada) se explicita en la película a través de los enanos toreros. Recordemos cómo en el cuento de los hermanos Grimm los enanitos conformaban, en su conjunto, una figura sustitutiva del padre de Blancanieves, pues acogían y protegían a la niña, a la que incluso salvan varias veces de las tretas de la Madrastra. Pero en la película de Berger, y esta es una diferencia importante con el cuento, el grupo de enanos no desempeña una función paterna, actuando como familia adoptiva, pues entre otras cosas se trata de un conjunto heterogéneo de personajes, en el que incluso cabe un malvado Jesúsín, celoso y vengativo. Ahora bien, en relación con los enanitos, donde se distancia más la película del cuento es con el personaje de Rafita (Sergio Dorado), galán enamorado en silencio de Carmen / Blancanieves, que sustituye en este caso al príncipe azul que nunca aparecerá en la variante posmoderna de Berger.

Es este sin duda un rasgo esencial en la película, el de la desaparición en su estructura narrativa del personaje del príncipe azul, que tiene que ver con el proceso de transformación operado, desde el universo simbólico del cuento tradicional al mundo de ficción imaginario que predomina en *Blancanieves*. En relación con el príncipe azul, Rafita es una parodia, algo así como ese «amante menguante» que aparece en el interior de la película de Almodóvar *Hable con*

ella (2006), precisamente como protagonista de un cortometraje en blanco y negro y neomudo (antecedente por tanto, en el cine español, de *Blancanieves*), corto paródico que se inspira a su vez en el clásico de ciencia ficción *El increíble hombre menguante* (*The Incredible Shrinking Man*, 1957) de Jack Arnold.

Situado muy por debajo, en todos los sentidos, de su amada Carmen / Blancanieves, Rafita se limitará a mirarla arrobado y, finalmente, a adorarla, desde su impotencia, como bella diosa inmóvil y paralizada, a la que viste y maquilla como si fuera una imagen de la Virgen, ya que nunca podrá despertar porque no habrá ningún príncipe azul que se case con ella. Muy al contrario, en la segunda parte de la película quien comparece es una figura deformada de lo paterno, un apoderado explotador, que hace firmar a la torera, aprovechándose de su analfabetismo, un contrato «para toda la vida» (F.10); anunciando así el final de la película, en el que no hay matrimonio, tal y como acaba el cuento de los hermanos Grimm, sino una mera explotación económica de la bella para siempre durmiente; guiño de nuevo ideológico, que sustituye a la valentía poética que hubiera sido necesaria para concluir la narración simbólicamente.

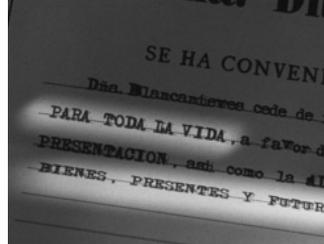


Foto 10.

7. UN DESEO IMAGINARIO Y CIRCULAR

En la película de Berger la caída del padre conduce a la ausencia de príncipe azul, es decir de héroe, todo lo cual concluye en esa falta de futuro para Carmen, más allá de repetir, miméticamente, el propio recorrido vital de un Antonio paralizado e inútil, como torero, como hombre y como padre.



Foto 11.

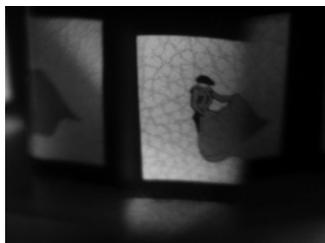


Foto 12.



Foto 13.

Antonio es un padre humillado y sumiso que, eso sí, enseña a torear a Carmencita (Sofía Oria). En este sentido no deja de ser emblemático que el inicio de la atracción por el toreo se perciba en la niña cuando mira un *praxinoscopio* (F.11), un artefacto óptico precinematógráfico, cuya cinta contiene la imagen de un torero, que da un lance con la capa (F.12); una imagen que da vueltas y vueltas sobre sí misma, pues se trata de una cinta sin fin, cuyo reflejo se percibe como ilusión de movimiento a través de una serie de espejos, estructura circular que remite a la circularidad del propio destino de Carmencita, que cuando sea torera, en una corrida muy similar a la última de su padre, en la misma plaza, será condenada a la parálisis, a una situación meramente vegetativa, en la que queda sumida por su coma profundo.

Carmen, y por tanto Blancanieves como texto, ya no saldrá nunca de ahí, del simulacro en imagen, ajeno a lo real de la corrida, que le fascinó en el *praxinoscopio* que miraba embelesada. Del artefacto óptico pasará al toreo de salón (F.13), una tauromaquia sin violencia y representada al margen de lo real del toro, que aparece como animal disecado, en clara analogía con el padre torero paralítico. Toreo de salón que además se hace a escondidas y asumiendo, ya de entrada,

la imposibilidad narrativa de que dicho simulacro, que no contiene violencia alguna, sirva para hacer frente a ese mal real que representa la Madrastra. De este modo, como el matar al toro de Carmencita es una mera ilusión, reflejo a su vez de la situación de impotencia del padre, se anuncia aquí ya el indulto del toro en la letal corrida de Carmen / Blancanieves; mientras que por el contrario la que sí que mata en lo real es la Madrastra, cazando conejos en la finca o utilizando para la cena a «Pepe», el gallo, un emblema este, el del gallo aniquilado, de la masculinidad derrotada por la potencia emergente de lo femenino maligno.

No es irrelevante, por tanto, que en el momento en el que Carmencita, aleccionada por su padre, ensaya cómo entrar a matar al toro disecado, aparece por fundido encadenado la imagen de Encarna, la Madrastra, en escala de primer plano, justo cuando se dispone a matar, ella sí de verdad, a un conejo en el campo. Con el fundido de la imagen de la niña entrando a matar y el primer plano de la Madrastra cazadora lo que hace emerger la película es nuestro deseo, nuestro anhelo, de que la protagonista aniquile a la Madrastra, de que la venza, acabando con su poder tiránico. Pero eso no ocurre; al contrario es la Madrastra cazadora la que mata al conejo primero y al gallo Pepe después.

Encarna apareció por primera vez en la película justamente tras la cogida de Antonio, cuando, por tanto, el torero ya no podía rematar su faena, y cuando ya no va a poder dar muerte a ningún toro más. Y ahora, Encarna comparece ligada a la enorme y siniestra cabeza de toro con el que entrena Carmencita; toro inerte y disecado, por lo cual parece que hay una relación entre el poder de la Madrastra y la incapacidad manifiesta que se da en el filme para matar al toro, o para mostrar la suerte suprema en escena. De este modo, si los animales (el gallo, el conejo) en tanto que víctimas de la Madrastra, parecen estar del lado de la masculinidad disminuida, discapacitada,

el toro en cambio ocupa un estatuto ambiguo, muy relacionado con esas tablas entre función ideológica y poética que se producen en la estructura misma del texto.

En la corrida final Carmen / Blancanieves se enfrentará al toro «Lucifer», hermano diabólico de «Satanás», el que cogió a su padre; un enorme toro que salta al ruedo porque Jesúsín ha sustituido con él al tierno novillo «Ferdinando», cuyo nombre es un homenaje sin duda al corto animalista de Walt Disney *Ferdinand the Bull* que ganó el Oscar al mejor cortometraje de animación en 1938, basado a su vez en el cuento *The Story of Ferdinand*, publicado por el escritor estadounidense Munro Leaf en 1936; discursos ideológicos anglosajones que han servido, ambos, para atacar a la cultura católica / taurina hispana, por lo cual su aparición en la película de Berger no deja de ser un ejemplo más de su ambigüedad, en relación con la verdad poética y dramática de la Tauromaquia. Pues bien, cuando sale el toro «Lucifer», este mansea, se queda paralizado ante la presencia, sin duda adorable, de lo femenino ejemplificado en la bella Carmen / Blancanieves, para finalmente, tras ser indultado dar su merecido a la Madrastra; una incoherencia desde el punto de vista de lo poético – dramático, pero que resulta asumible desde el punto de vista ideológico, ya que Berger salva al animal, pues el toro bravo era hasta ahora, metaforizado en los nombres de «Satanás» y «Lucifer», como el doble maligno de la Madrastra; pero con este acto final, de ajuste de cuentas, de algún modo el toro venga al conejo y al gallo, y elimina a aquello que los protagonistas humanos parecen no poder vencer. Es cierto que el toro mata a la Madrastra con la ayuda de los enanos y ahí la película de nuevo toma como referente a la *Blancanieves* de Walt Disney y se separa del cuento clásico, en el que tras liberar el príncipe azul a la niña de la manzana envenenada (que fue el tercer y definitivo intento de la bruja por matarla: en los dos anteriores fueron los enanos sus salvadores),

la muerte de la bruja ocurre en la boda final de Blancanieves con el príncipe, de tal modo que es la realización del rito nupcial lo que realmente elimina a lo femenino monstruosamente emergente como (anti)materno.

Pero si bien, en la película de Berger, al contribuir a la muerte de Encarna, corneada por el toro «Lucifer», los enanos toreros actúan como familia adoptiva, en tanto que metáfora paterna; el problema es que al cumplir este papel sustituyen, en relación con el cuento clásico, el momento del rito de la boda como aquel que aniquila a la Madrastra. De paso, y a diferencia de lo que ocurre en la versión de Walt Disney que después de todo está poéticamente más próxima al cuento clásico que la película del Berger, tampoco hay príncipe azul que libere a la niña del envenenamiento, porque de ese grupo de enanos toreros forma parte Rafita, el «amante menguante», el pequeño héroe, demasiado pasivo, que no da la talla. El caso es que esa acción desplazada hacia los enanos cristaliza en la posición final que adopta el «amante menguante»: mera adoración impotente ante la pseudo-santa paralítica, que se muestra como doble o imagen mimética del padre impotente.

Todo ello tiene su origen en esa relación de Carmencita con su padre impotente, la cual se estableció sólo en un plano afectivo e imaginario: se ven a escondidas de la Madrastra que es la que tiene el poder y de ese encuentro no sale la fuerza necesaria para vencerla, lo cual desencadena un mecanismo especular (es decir, imaginario) que conlleva en Carmen un deseo mimético, de imitación del fracaso del padre, de su impotencia y de su parálisis final. De este modo, eliminada toda presencia de lo real en aquella habitación del padre, que estaba tan sólo habitada por lo inerte que el enorme toro disecado representa, y por la fascinación especular e imaginaria que ejercía el *praxinoscopio*, se explica que la hija esté condenada a imitar paso a paso el recorrido vital y taurino

del padre, que incluye la parálisis final. Carmen / Blancanieves es sólo el reflejo especular del padre.

8. LO CAUSAL Y LO CASUAL: BUSCANDO AL HÉROE

La posición, tan ambigua y problemática, del toro bravo en la estructura narrativa de *Blancanieves* de Pablo Berger, se corresponde asimismo con la del padre, el torero Antonio Villalta. El toro es metáfora del mal («Satanás», «Lucifer»), de ese mal que ejemplifica la Madrastra, pero al final el animal se redime en cierto modo, eliminando a Encarna. Por su parte, y de modo simétrico, pese a ser un tierno y comprensivo padre al final de su vida, Antonio, en su impotencia total, no deja de aparecer en esos momentos, aislado en su habitación, al lado de un siniestro toro disecado. De este modo, la proximidad del siniestro toro negro nos recuerda que el mal comenzó con la dejación de Antonio de su tarea de padre; por tanto el mal (aunque inerte y disecado) está también del lado del padre que rechazó (injustamente) a la hija.

En relación con Carmencita tanto la trágica cogida de su padre como la muerte en parto distócico de su madre no son acontecimientos que, moralmente, puedan calificarse como justos o injustos, pues forman parte de lo real (del azar), son casuales. Sin embargo el rechazo de su padre, que no reconoce sus obligaciones hacia ella como hija, es injusto, porque la niña no es la verdadera causa de la muerte de la madre, que ha sido casual no causal. A partir de aquí, los actos de la Madrastra son miméticamente injustos, porque no actúa como una verdadera sustituta de la madre, sino como causa, maligna, que contribuye a prolongar y amplificar el inicial mal casual.

La tarea del héroe —que por desgracia no es posible representar, según la lógica poética y narrativa de la película— sería que lo

causal (los efectos producidos por la actividad del personaje-héroe) se ajuste, sean una respuesta justa a lo casual, a lo real; una respuesta que puede abrir una salida, que haga posible seguir viviendo a Carmen y así eludir la parálisis definitiva y miméticamente imaginaria. Por eso, porque no hay héroe ni instancia paterna, la primera consecuencia es que la muerte de la Madrastra tenga ese aire casi casual: perseguida por lo enanos, se mete por azar en los toriles y un animal, como instrumento asimismo de lo real en su ciega fiera, la elimina.

Llegamos así a la secuencia final, la de la siniestra barraca de feria en la que los espectadores besan, por simple morbo, a la bella durmiente. Si, en la lógica de la película, no han existido hombres, como personajes performativos, activos, capaces con sus actos de hacer que Blancanieves sea una mujer, que viva su femineidad y por tanto que pueda enfrentarse a lo real (la maldad de la madrastra); hombres con posibilidad de ser héroes en definitiva, tampoco habrá un hombre que sepa despertarla con su beso: incluso un joven sale cobardemente corriendo, grotescamente asustado, cuando el perverso feriante hace que se levante Blancanieves de su postración, mediante el truco del escondido pedal.

Ahora bien, esto no quiere decir que en el texto no se perciba el anhelo de que haya padre y, por tanto, también héroe, porque es una verdad subjetiva, poética, que todos los espectadores, en el fondo, lo deseamos. Cuando Carmen / Blancanieves se cuadra, en el momento de la verdad, aparece la imagen de Antonio, su padre muerto, en el cielo abierto de la plaza, dando simbólicamente su asentimiento para que su hija torera entre a matar al toro: ahí comparece el deseo, el anhelo de que haya padre (es decir, una valiosa transmisión paterna), de que haya acto heroico.

Pero en esta película no puede haber acto heroico, escenificado como «matar al toro», por una cuestión ideológica, que ya hemos

comentado; al tiempo que también se manifiesta, todo ello entremezclado, junto a dicha falsedad ideológica, una cierta verdad metafórica y poética, la de que en realidad es asimismo muy difícil que haya acto heroico y casi siempre nos quedamos en el deseo de que sea posible. Al mismo tiempo subyace aquí otra verdad, la de que sin príncipe azul ella sola no puede hacerlo todo, no puede ser la mujer rescatada y el héroe que la rescata, todo a la vez: mostrar lo contrario sería ideológicamente correcto, pero una mentira subjetiva que hubiera arruinado por completo a la película, rompiendo su difícil equilibrio entre lo poético y lo ideológico. En definitiva, lo que nos dice esta parte final de la película es que no se puede ser Blancanieves y Príncipe Azul a la vez.

Antonio, pese a su momento cenital como figura simbólica que aparece en el cielo de la plaza, no deja de ser, como personaje, un padre débil, impotente ante lo real (del azar de la cogida y del poder de la Madrastra) por eso su relación con su hija no saldrá nunca de lo imaginario (el *praxinoscopio* es la metáfora perfecta de esa relación), quedándose estancada para siempre esa relación en el ámbito circular del deseo mimético y destructivo, por mucho que también comparezca (pero sólo como ese apunte final) la representación del anhelo de que otra cosa sea posible. Aunque ese deseo de que exista, por tanto, el héroe, se manifiesta explícitamente en otro lugar, en la parte quizá más exenta de ideología de la película, en su magnífica banda sonora, y especialmente en su parte más marcadamente flamenca, compuesta por el guitarrista Juan Gómez «Chicuelo» (nacido en Barcelona en 1968 y acompañante habitual del cantaor Miguel Poveda), con sus cuatro composiciones: zapateado, soleá por bulería (ambas instrumentales), cuplé por bulerías y tanguillo (estas dos últimas, con la voz de Silvia Pérez Cruz).

Es esa voz de la cantaora Silvia Pérez, sobre todo en el cuplé por bulerías, la única que rompe la ausencia de lenguaje verbal, de

palabras, de todo la película y por eso es importante; si tenemos en cuenta que si bien la música del cuplé es creación de «Chicuelo», la letra es del propio director, Pablo Berger, por tanto en ella quizá se expresa el anhelo más profundo, poético y oculto de la película: «Te busco y no te puedo encontrar/ Te llamo y no me contestas / No sé por dónde estarás./ Mándame una señal/ Por la Virgen del Calvario/ Que más no puedo esperar». ¿Quién es ese que, con desesperación se busca, pero no se puede encontrar en *Blancanieves*? En nuestra opinión es el padre, en primer lugar y, por extensión el príncipe azul, es decir el héroe.

Sin príncipe azul que la salve, Carmen / Blancanieves se queda en todo caso como prototipo de mártir, es decir de santa, como la otra cara de lo femenino que da la réplica, masoquista, a la maldad sádica de la Madrastra. Es lícito preguntarse por qué come la manzana Carmen / Blancanieves, cuando ya ha recuperado la memoria y, sin duda recuerda también a su Madrastra. Esa pregunta se podría extender a otros textos: ¿por qué abre Pandora la caja, por qué come Eva la manzana, por qué Blancanieves en el cuento de los Grimm cae no una, sino tres veces en las trampas de la bruja? Esto último es especialmente llamativo, esa insistencia, masoquista, en ser blanco del mal una y otra vez por parte de la preciosa niña, llevada por su coquetería: la Blancanieves del cuento tradicional quiere estar más guapa todavía; y de eso se aprovecha la bruja en cada una de sus tres trampas. Entramos de lleno en el misterio de lo femenino, de su narcisismo esencialmente, empáticamente, masoquista, que, en todo caso nos dice que por si solo el narcisismo femenino no puede combatir el mal; siendo este un argumento, poético, a favor de la necesidad de que intervenga como contrapeso el varón. En el cuento, en efecto, de las dos primeras trampas la salvan los enanos, trasunto del padre y de la tercera, el príncipe azul, con el que se casará para así eliminar a la madrastra.

En la película de Berger, frente a la cruel frialdad de la Madrastra, el dolor interno de la Santa se explicita en una lágrima que, en plano detalle, cae por su rostro; una lágrima que recuerda a la que aparece en muchas imágenes de la Virgen paseadas en la Semana Santa andaluza. Con este giro, la película parece querer recuperar cierta primacía del universo simbólico católico, pero ello no es posible del todo porque, como ya hemos señalado, un deseo, imaginario, el de agradar, el de no ofender a la ideología dominante paraliza, literalmente, todo posible final simbólico.

Porque ese deseo imaginario, ideológico, se expresa mediante el



Foto 14.



Foto 15.

hecho de no rematar las faenas, de no llegar al fondo de lo real, con la muerte a estoque del toro; una actitud que se ejemplifica en la posición de la cámara fotográfica en la película, trasunto metafórico de la propia cámara de Berger. La cámara fotográfica no juega en esta historia un papel muy digno, sobre todo en esa grotesca secuencia en la que es humillado una y otra vez al cadáver de Antonio, haciéndole fotos. Pero lo más significativo, respecto al papel de la fotografía en la película, es la escena de la trágica cogida de Antonio, que se representa a través de la cámara de un acoquejado o asustado fotógrafo (F.14), que parece convocar a la muerte con el flash de su instantánea.

En la serie vertiginosa de planos que muestran, muy fragmentada, la cogida, mediante un montaje en el que algu-

nos fragmentos tienen una brevísima duración, aparece insertada y descontextualizada por su ausencia de realismo, una imagen, casi subliminar, la de una calavera en un fondo negro (F.15). Ese es el lugar en el que el deseo manifiesto, imaginario e ideológico, de la película sitúa lo real: en un lugar oculto, vergonzante, donde casi ni se ve; para que no moleste demasiado, para que no incomode a la modorra ideológica en la que está sumida la sociedad actual, en España, en relación con lo real de la muerte. Ese es el baldón de la película. Pero conviene añadir que, pese a todo, ahí está la representación de la muerte: he ahí el valor poético de un texto que, a contrapelo de sus concesiones ideológicas, no deja de ser interesante.