

Es la Blancanieves de Pablo Berger un discurso que hace una revisión del texto del cuento clásico en unos términos que subvierten por completo su sentido.

Para el tema que nos ocupa en este congreso nos interesa analizar la ecuación que la película plantea en torno a lo femenino. La película está habitada por cuatro modelos de mujer muy contrastados una mujer que



parece representar el mal absoluto, la madrastra, el personaje de Carmencita en segundo lugar que ocupa el otro extremo del registro. Es la víctima absoluta, la joven que muere virgen. Pero no podemos olvidar que en el universo del film hay otras dos mujeres que tienen cierta importancia. La Virgen María y Carmen la esposa de Antonio Carmona. Estas dos mujeres son muy distintas a las anteriores. La Virgen es una mujer atravesada por la palabra del padre, es madre aunque en el film se la muestra en su perfil más doliente por la muerte de su hijo. Su gran carga simbólica se pone directamente en relación con Carmen. Una mujer enamorada de su marido, sufriente ante los riesgos que este corre como matador de toros y que además está embarazada, su cuerpo ha sido capaz de mantener una relación sexual y obtener fruto de ésta. Datos todos ellos que entran en absoluto contraste con las otras instancias femeninas del film, absolutamente imposibilitadas para el deseo masculino y la relación sexual. Pero lo que aquí nos importa es que los dos personajes femeninos que tienen una relación real con el otro sexo ya en las primeras secuencias son expulsadas de la ecuación y la película se dedica desde ese momento a desarrollar los otros dos modelos de lo femenino. La maldad extrema de la madrastra, y la víctima absoluta en su bondad infantil que es Carmencita. Ambas inalcanzables para los hombres. Trataremos de desarrollar esta idea con el análisis de unas pocas escenas del film.

Es curiosamente justo en el centro de la película donde la deconstrucción humillante de lo masculino llega a su cénit. Es de nuevo la cámara fotográfica, a través del flash que parece dar salida a toda esta escena



que se apresta a dar testimonio de lo real, el objetivo de la cámara siempre entra en duelo metafórico con el ojo femenino mostrado en un plano detalle que da lugar a un verdadero punto de ignición de un goce no sujeto por ninguna palabra que sea capaz de aplacarlo. Un momento este del asesinato en el que ese goce escópico de lo real es subrayado por ese diafragma que se abre en la pupila, todo ello hace que la escena vaya a ser contemplada desde la misma posición de ese ojo, poniendo al espectador en el lugar conflictivo de quien asesina al padre



La madrastra al fin acabará con la vida Antonio arrojándolo por las escaleras. Pero antes debemos de advertir la mano inválida, flácida cubriendo su sexo como señal absoluta de su impotencia, frente a las manos que empujan la silla que dan una sensación de extraordinario poder. Ello va unido a una escala de tamaño mucho mayor y a la concepción del plano en picado que muestra el completo dominio de la posición del que mira sobre el objeto mirado, objeto que nos devuelve una mirada llena rencor y de impotencia. Pero si llevamos más allá nuestro análisis el plano nos está hablando también del extremo poder que tiene la madre sobre el niño (la silla de ruedas, la mirada casi infantil ante ese cuerpo representado por las manos), un poder casi absoluto cuando lo óptico del cuerpo femenino no está sujeto a la palabra paterna.



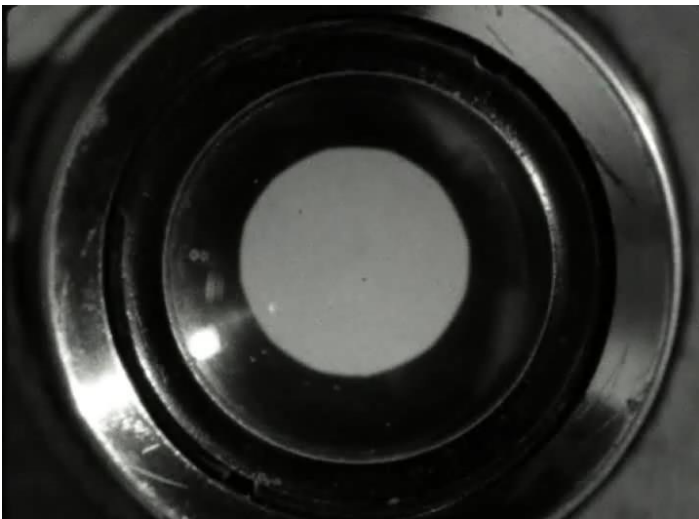
El picado del plano anterior se acentúa aún más en el siguiente cuando se nos muestra el cuerpo muerto de Antonio, una muerte carente de sentido y de heroísmo al que parecen que van a dar todos los itinerarios posibles dentro del plano y también del texto de la película. Un cuerpo desmadejado y muerto en total contraste con la potencia masculina del cuadro del torero en toda su plenitud, de lo masculino en fin en todo su apogeo que no puede sino apagarse y fundirse en una oscuridad total, en un desmadejamiento que rompe con la simetría total del resto del plano.



Por último el diafragma se cierra para rematar ese abismo en que se ha convertido el goce escópico sin ataduras, del que nosotros en cierta forma hemos sido partícipes como espectadores.



Pero, en nuestra opinión, la verdadera y brutal humillación se halla en la sesión fotográfica a la que se somete al cuerpo muerto del torero Antonio Carmona. De nuevo, como ocurre en otros momentos señalados del film, la cámara se comporta como cómplice de la absoluta deconstrucción de lo masculino y de lo heroico en la película.



La siniestra sesión a la que la madrastra somete al cuerpo muerto de Antonio, es acentuada por la actitud del fotógrafo que les pide que sonrían (los fotógrafos siempre tienen un cariz siniestro en la película y siempre aparecen cuando lo real se hace presente). Ello pone en evidencia lo impostado de ese dolor femenino frente al cadáver del padre. Todo esto a la vez unido a una evidente deconstrucción de lo sagrado porque como vemos

el lugar tiene mucho de templo, de iglesia, con su reja, su altar, su crucero pero en su altar más que celebrar la muerte redentora y el triunfo de un dios paternal, lo que se viene a celebrar es su negativo, la muerte sin sentido de un padre a manos de una mujer que ha sido en todo momento omnipotente en su relación con él. Una repugnante sesión fotográfica que pasa de lo social a lo grotesco y escabroso, cuando una de las criadas ensaye arrumacos obscenos con el cuerpo muerto. Todo ello colabora, junto con la música casi de comedia, para hacer de esta escena un escarnio del personaje del hombre, vestido con sus atributos masculinos por antonomasia. Como terrible nos parece que su misma hija acceda, sin escandalizarse, al acto del posado. Que en su caso, como encarnación de la pureza extrema de lo femenino (lo femenino en la película nunca es humano por su absoluto extremismo en dos polos contrapuestos y sin fisuras) tiene una escala muy diferente en la fotografía del film. Carmencita intenta recomponer el cuerpo desmadejado y caído de su padre, pero es el sino de lo femenino en extremo puro que los cuerpos masculinos no se sostienen, que los abrazos no existen y que toda relación con lo masculino que esa pureza exige no puede acabar sino en llanto, siempre en llanto. Un escarnio que en mi opinión alcanza cotas repugnantes no aliviadas por ese llanto final de Carmencita.





Y si hablábamos de punto de ignición del goce, debemos tener presente que la escena, tras un largo travelling que no hace otra cosa sino dotar aún de más importancia a lo que vamos a contemplar, de llevarnos a un espacio cerrado que parece cerrado a la mirada de los mortales, culmina ni más ni menos que con el rostro en primer plano de la madrastra fundido con el fuego que la abrasa en una imagen que no podría ser más explícita del goce femenino más siniestro frente a la muerte del padre. Una imagen de diosa del fuego satisfecha y plena de goce tras la muerte del hombre.



Queda por último analizar brevemente la última escena. Carmencita, tras comer la manzana envenenada y sumirse en el letargo, ha sido convertida por su empresario en un espectáculo de barraca de feria, en un juego intertextual de la película con la historia de Blancanieves que lleva a rentabilizar el sueño de Carmencita haciendo que sea besada por los asistentes a la función a cambio de un precio. Ello lleva implícitas dos consideraciones fundamentales: en primer lugar, ella nada tiene que ver con la verdadera Blancanieves de la que solo ha tomado prestado el nombre y

parte de su relato. Pero es un relato que si bien toma como base el cuento de los hermanos Grimm, no puede ser en espíritu más opuesto al cuento original. Porque si éste creaba un espacio donde la identidad del niño que disfrutaba del cuento podía construirse a partir del deseo del príncipe por la joven, y por la superación gozosa del paso a la edad adulta, aquí todo esto se niega. La segunda consideración que deviene de este uso mercantilista del sueño de Carmencita es que el príncipe azul (es decir, el hombre que puede sostener a la mujer en su goce) no existe en el universo del film y menos en estas circunstancias pues como bien dice la copla, ni se compra ni se vende el cariño verdadero. Desde luego no puede haber príncipes azules entre ancianos, avaros, lesbianas y una especie de galán engreído que cuando gracias a un truco inmoral la durmiente se levanta, sale corriendo presa del espanto ante este milagro falsamente proclamado, que lo tiene todo de artificio pero que falla completamente en lo simbólico. Pero a su vez, si bien los hombres del film evidentemente no están a la altura, es imposible que esta joven pueda ser atravesada de ningún modo por lo real del sexo o por la palabra simbólica como aquellas dos mujeres eliminadas a las primeras de cambio en el film. Carmencita es una niña eterna como bien dice su nombre, su feminidad se cierra en sí misma, en su extrema bondad y en su papel de víctima absoluta. Como tal ningún hombre puede ser suficiente para ella pues tanto su bondad como su victimismo son del todo imaginarios, y en ella, sobre todo desde que muere su padre, en ningún momento se dibuja una falta

Tampoco puede ser un príncipe aquel que colabora abiertamente sin rebelarse con tan burda explotación del drama ajeno y de la muerte, ese adorador que cada noche maquilla de nuevo los labios de la joven, la cierra los ojos y la dispone de nuevo para el espectáculo en una ceremonia parecida al arreglo de la figura de un objeto de adoración (una figura sagrada como la Virgen María presente en varios momentos del film pero en el caso de Carmencita vacía por completo de lo simbólico) y que por ende se acuesta junto a ella y la besa cada noche sin que ninguno de esos besos pueda ser de verdad efectivo, pues son besos de adorador y no de amante, de esclavo de lo inerte y no de príncipe.

Pero lo verdaderamente significativo ocurre justo al final. Tras un largo travelling y tras mostrarnos el beso de Rafita acostado junto a ella, la cámara termina en un plano detalle del ojo de Carmencita y de este surge



una lágrima con lo que la película concluye. Esta lágrima se convierte de esta manera en un fascinante lamento de lo femenino ante la masculinidad perdida. Una lágrima que es en primer lugar lamentación de una pureza tan excesiva que no hay hombre que pueda estar a la altura, como el fin nos muestra de forma radical. No existe ya en el relato ese personaje capaz del acto heroico, de sostener el goce de la mujer y finalmente de convertirse en padre. Y nos parece que esta lágrima sintetiza el estado de las cosas en el discurso del texto de la película, tan parecido a tantos otros textos, no solo de nuestra contemporaneidad, textos que solo dejan espacio para una feminidad desbocada y donde el hombre solo tiene el papel de héroe fallido, silencioso y estático sino deviene en maltratador o violador. Esta lágrima se nos antoja el resultado de eliminar al príncipe azul, de hacer que los héroes se desvanezcan. Esa lágrima debería seguir haciéndonos reflexionar.





