

# Blancanieves

JOSÉ LUIS CASTRILLÓN

Trama y Fondo

---

## **Snow White**

---

### **Abstract**

Pablo Berger's film, *Snow White*, is a work that recreates in a singular way the 1920s' silent cinema. This film, beyond its formal characteristics, situates itself in a conflictual narrative space. The conflict is localised precisely between the hero figure and the failure of the paternal word; established between a femininity that tends to absolute perfection, becoming therefore an object to be worshiped and another femininity which is manipulative, violent and devastating. All this is set in a conflictive way, portrayed with great beauty, but with the exclusion of any bloody scene, or of any reference to violence or animal death.

**Key words:** Snow White. Berger. Hero. Femininity.

---

### **Resumen**

*Blancanieves*, la película de Pablo Berger es una obra que recrea de forma singular la estética del cine mudo de los años veinte, pero más allá de sus características formales el film se sitúa en un conflictivo espacio narrativo. Un conflicto que se sitúa en un espacio fronterizo entre la figura del héroe y el fracaso de la palabra paterna, entre una feminidad que tiende a la perfección absoluta y, por lo tanto deviene en objeto de adoración y otra feminidad manipuladora, violenta y devastadora. Todo ello ambientado, de manera también conflictiva, en un universo tau-rino, presentado con gran belleza pero del que se excluye toda escena sangrienta, toda violencia y toda referencia a la muerte del animal.

**Palabras clave:** Blancanieves. Berger. Héroe. Feminidad.

---

ISSN. 1137-4802. pp. 53-67

---

Uno de los aspectos más interesantes de la película de Berger es el hecho de que afronte uno de los grandes espectáculos con una enorme capacidad de simbolización que han cristalizado en España desde la tradición grecolatina como es la corrida de toros. Y de nuevo el texto del film se posiciona en un lugar conflictivo, pues aunque se deja llevar por la belleza de este espectáculo, deja en la sombra partes fundamentales, sino la parte fundamental que el espectáculo taurino posee. La cámara de Berger se siente fascinada por algunos aspectos del toreo, pero sin embargo no puede abandonar esa corriente ideológica tan dominante en nuestro tiempo como es el ecologismo.

A todo ello hay que sumarle, por supuesto, el conflicto general que plantea en cuanto a la relación sexual se refiere, en el que el encuentro entre los sexos es sólo posible conjugarlo en un tiempo de pasado, mientras que en el presente y el futuro este encuentro se vive de manera desasosegante debido a que las figuras masculinas o bien caen en la impotencia, o bien son maltratadoras, o bien son humilladas, con lo que la feminidad se tiende a desbocar en diversas formas, siempre inalcanzables para el sujeto masculino, incluso llegando a ser algo devorador y terrible. Pero frente a este hecho tan presente en nuestros textos artísticos modernos, la película también apunta hacia la importancia esencial de la palabra paterna, pues la película traza un recorrido de recuperación de esa palabra que, sin embargo, como veremos, termina por fracasar de la manera más insospechada, en una ceremonia de la confusión que es una de las partes más discutibles del film, pues este fracaso es vivido de manera triunfal en el texto de la película.

Y por último, y como resultado de toda estas contradicciones, la imposibilidad de que aparezca el héroe en toda su dimensión. Pues quizás la conclusión final de la película es que el hombre, por diversas circunstancias, es incapaz de estar a la altura de lo que la mujer solicita, pero este hecho no es visto desde una posición feminista, sino que es vivido en cierta manera de forma dolorosa y frustrante.

¿Podríamos llamar a esta sublimación de lo femenino un retorno de la diosa? En principio veremos lo que un texto de la modernidad como es *Blancanieves* nos muestra en lo relativo a estos términos.

Hay textos que se sitúan en un filo difícil, en una situación problemática frente a los dogmatismos propios de la modernidad, sin poder ser ajenos a ella. Un texto ejemplar que se sitúa en ese conflictivo filo es la película de Pablo Berger. Interesante porque además tiene como centro de la trama uno de esos universos masculinos y, sin duda, violentos por naturaleza, como es la fiesta de los toros.

Ante esta fiesta la película se sitúa en un plano en principio nada condescendiente con las corrientes antitaurinas, porque la corrida es retratada con singular belleza, pero aún así algo hay en la película ajeno al núcleo mismo de la fiesta, ese núcleo violento y mortal que es la esencia misma de la corrida.

El ritual del acto de vestirse de torero es fotografiado con gran minuciosidad y un respeto sobrecogedor. Pero vemos reflejado en el primerísi-

mo plano de nuestro torero una lucha entre la luz y la sombra que ya anticiparon los créditos del film (F1). Frente a este personaje que es paradigma de lo masculino (el torero) no deja de ser relevante que la primera figura femenina que aparezca sea una ante la que el torero se postra a orar. Una virgen, pero que no es cualquier virgen (F2). Es una virgen dolorosa con el corazón atravesado de cuchillos y vestida por entero de negro. La mujer sufriente por naturaleza ante la muerte del hijo que, por cierto, no muestra ninguna sombra en su rostro, por el contrario es toda luminosidad. Una mujer, por otra parte, a la que no podemos dar el calificativo de diosa, sino ese título sublime que el cristianismo le concede de madre de Dios, que acepta en todo momento la palabra del padre.

Mientras la figura femenina se llena de luz, la del torero, como ya se ha señalado, siempre está amenazada por la sombra. Pero lo femenino como modelo de lo divino se ve reforzado en el hecho de que el retrato de otra mujer (la esposa del torero) es depositada en forma de medalla bien iluminada en las manos de la virgen (F3). De forma que aquello ante lo que el hombre se postra, una mujer de carne y hueso, hace su aparición y se sitúa en el mismo rango de lo divino, de lo que debe ser adorado, con un nuevo primerísimo plano rebosante de luz y un fundido a la mujer adorada (F4). Podríamos hablar aquí de un doble fundido. El de la Virgen dolorosa, con la fotografía de la mujer humana que, sin embargo, se coloca en un plano divino; y el que nos lleva del retrato al rostro de la mujer en la plaza.

El texto es muy preciso en esa especie de divinización de lo femenino. Pero no podemos dejar de señalar que el Dios hecho hombre, y cuando aquí digo hombre quiero decirlo también en su sentido de masculinidad radical, también aparece en la película (F5). Cuando Carmencita hace la primera comunión se nos muestra la imagen del Cristo crucificado. No podemos obviar que de las muchas imágenes que se podían haber elegido (incluso de la crucifixión) la que se nos muestra es la del Cristo muerto. Y por cierto una imagen que nos revela un cierto desamparo y de la que se ha obviado la corona de espinas que, aunque de forma dolorosa e irónica





en principio, lo designa como rey. Este Cristo al que Carmencita pide ver a su padre (cosa que no se cumplirá) se nubla en el siguiente plano de una oscuridad que nos recuerda las sombras del rostro del torero y frente a él, casi plenamente iluminadas (menos la sombra que proyecta el sacerdote), una fila de comulgantes que no podemos dejar de advertir que son todas niñas (F6).

Un coro de vestidos de novia al que no se corresponden los consiguientes marineritos. Una serie de diagonales que dejan entrever que el Cristo solo tiene mirada hacia el grupo de niñas, trenzando de nuevo una relación cuando menos misteriosa y algo desasosegante. Pero si aquí contemplamos la muerte del hijo, la película trazará un recorrido singular desde esta muerte a la muerte del padre, como veremos más adelante. Un proceso de eliminación de lo masculino que sólo dejará como sujeto de la narración a lo femenino en varias y contradictorias



posiciones. Una de ellas es la de la posibilidad de convertirse en héroe. Este devenir hacia lo sólo femenino se hace muy patente cuando observamos que en la propia película el Cristo tiene una nueva encarnación y esa encarnación ya ha atravesado la barrera sexual y entonces nuestro Cristo ya se ha convertido en mujer (F7). Una nueva especie de divinidad crucificada que es llevada, soportada en su peso por un conjunto de hombres, lo cual nos viene a decir que el goce de la mujer solo puede ser soportado por el hombre, y cuando se habla de soportado, lo hacemos en toda la extensión de la palabra, cuando la mujer ya ha muerto. Cuando ese goce ya no es productivo y sin embargo exige una adoración total. Mientras su piel blanca, como remarca la saeta que se oye, reluce en comparación con la masa amorfa y llena de sombras del grupo de hombres.



Pero volvamos al principio y ocupémonos ahora un poco de la corrida.



Antonio Villalta sale al ruedo en una tarde sin sombra en el ruedo, tan luminoso como la cara de su esposa. Y sin embargo las sombras no abandonan el rostro del torero (F8 y F9).

Digamos, en primer lugar, que causa asombro el que si bien la película no tiene problemas en mostrar los distintos

sufrimientos que padecen los personajes del film (su misma sangre), la película se muestra muy melindrosa en cuanto a mostrar el sufrimiento del toro, lo que causa cierta extrañeza, pues la bravura del toro solo tiene sentido con respecto al castigo que se le inflige. Ni la suerte de varas ni la de banderillas son mostradas en ningún momento. En las diversas escenas taurinas que se ofrecen en la película en ninguna de ellas se ve al toro ensangrentado o muerto. En el debe de la película queda, en mi opinión, el convertir la fiesta en algo inocuo y débil, en la que la propia violencia que le da sentido está completamente ausente, en la que pese a la importancia de los toros y la corrida en toda la película estos se convierten en algo más blando (y por lo tanto comestible para todo tipo de públicos) que la hace perder su intrínseca profundidad y que no explica del todo el profundo goce que recorre la grada.

No nos extrañan por tanto los reparos que la película tiene siempre con la figura del fotógrafo, pues la cámara al fin y al cabo debe ser capaz de captar eso que de real tienen los toros, y sin embargo esta otra cámara más verdadera, la que fotografía la película, no llega a ese estatus, y ese *punctum* (a la manera barthesiana de decirlo), eso de verdadero que tiene la fiesta no es captado por las imágenes que nos muestra la película, lo que hace que la cámara del fotógrafo que veremos luego dentro de la película, tiene la posibilidad de retratar la verdad de la violencia, mientras que la cámara de Berger no se atreve a ello.

Este torero, aparte de saber afrontar el peligroso oficio de torero, también es capaz de afrontar la peligrosa tarea de ser padre pues, al brindar su toro a Carmen, advertimos como la mujer luce un adelantado estado de embarazo (F10). Y justo después de esta información de su paternidad, la montera no es recogida y cae al suelo del revés y empezamos a atisbar signos de la tragedia; todo esto nos ayuda a comprender que la paternidad, desde un primer momento, será vivida como drama más que como algo gozoso.

Tragedia que se hace inminente cuando el fotógrafo asoma su cámara por encima de la barrera y vemos un rápido plano subjetivo de su enfoque (F11 y F12). Y si la cámara de Berger hemos notado que sólo tiene la capacidad de recoger lo hermoso de la fiesta, sin querer saber nada de lo violento, es indudable que el film sabe que algo más es capaz de





captar la fotografía porque desde el momento que vemos por segunda vez al fotógrafo y su cámara sabemos que sin ninguna duda están ahí para registrar, para dejar señal de lo real que va a acontecer en el cuerpo del torero. La cogida. La cámara fotográfica está, por tanto, condenada a reflejar lo real, y desde este momento el torero está también condenado. Y de hecho, tras el flash, el justo momento de la cogida es visto por el espectador cinematográfico en el reflejo del objetivo de la cámara (F13), una cámara que se atreve a reflejar esa violencia ante la cual la cámara de Berger se muestra hasta ahora tan melindrosa. Pero una vez advertida esta singularidad crucial del hecho fotográfico, la cogida nos es mostrada con una crudeza sólo atenuada por los vertiginosos cambios de plano herederos en parte del Hitchcock de *Psicosis*, dejando al espectador en un lugar moral conflictivo, pues si toda referencia al dolor y la sangre del toro ha sido omitido, la violencia realizada sobre el ser humano (y su sangre, como veremos después) puede ser mostrada, al igual que sus efectos en el rostro de la multitud y en particular en el de Carmen (F14). Una escena que tiene su sumidero (la ducha de *Psicosis*) en ese fundido entre el ojo del toro (F15 y F16). Escena que recuerda al Hitchcock de *Psicosis* incluso en su final, ya que la calavera (F17), como un foganazo, está también presente en el momento de la cogida y si en Hitchcock denotaba al hijo completamente poseído por la madre omnipotente, completamente abandonado a la psicosis, esta calavera dará paso a una sublimación de lo femenino, desbordado y cercano a la locura a partir de los mismos planos que vendrán a continuación.

Si los momentos taurinos de la corrida tienen debilidades, la escena posterior es ejemplar. Tras la cogida Carmen se pone de parto y ambos, Antonio y Carmen, coincidirán en el hospital. Pero a partir de ahora los papeles sexuales en la película se verán invertidos. El hombre, potente sexualmente, es decir un hombre que además de ser torero ha sido capaz de dejar embarazada a la mujer que desea, que estaba dispuesto a asumir el papel de padre en todas las consecuencias (recordemos el brindis), pasará a ser un inválido incapacitado y que además reniega de su hija. Pero a la vez la imagen de Carmen se funde y es sustituida por la imagen de la



madrastra malvada. Una mujer impenetrable para los hombres, y cuando decimos impenetrable lo decimos en todos los sentidos pues, sexualmente, es una dominatriz que solo gusta de hacer humillación con los hombres y que será a partir de ahora la verdadera esclavizadora del personaje masculino, recluido por ella y por su invalidez en una silla de ruedas y una pequeña habitación. Una madrastra que tiene su primer y fundamental espejo en el aparato que sirve para anestesiar, y dejar anestesiado de por vida, a Antonio (F18).



Pero pasemos a la escena. Antonio, en su delirio, ve a Carmen como la mujer que le pone la anestesia (F19). Pero en seguida ese rostro del que pende un crucifijo es sustituido por otro rostro femenino, de nuevo plenamente iluminado y con un traje blanquísimo (F20). Un rostro que se diferencia del de Carmen porque en él las sombras son un poco más pronunciadas y sobre todo por la ausencia del crucifijo que colgaba del pecho de Carmen. Pero el espectador debe tener una cierta memoria y este plano en contrapicado le debe sonar de algo. Es al fin y al cabo un plano casi idéntico al de la Virgen a la que rezaba Antonio antes de la corrida. Pero la Virgen, ese ser fértil por el hecho de ser atravesado por la palabra y convertir esa palabra en carne, se convierte ahora en un ser que sabremos inalcanzable, impermeable a la palabra hasta el punto de que Antonio se queda prácticamente sin habla, una mujer que es la negación de lo materno y que sin embargo busca la adoración de los humanos. ¿Pudiera ser por lo tanto una encarnación de las diosas prebíblicas sedientas de violencia? Lo que desde luego sin duda que es, es el negativo en su blancura sin mancha de ese vestido negro de la Virgen, vestido sin mancha quizás por no permitir el hecho de ser atravesada por el cuerpo y la palabra masculinos. Su sonrisa ante el dolor humano es también el negativo del dolor tan humano de la Virgen. Su presencia dominará desde ahora mismo (al suministrar la anestesia) todo lo masculino rebajándolo hasta el grado de la humillación más absoluta, como más tarde veremos.



Y es notable también el montaje paralelo que se hace entre la operación de Antonio, anestesiado, ya ajeno a todo, con el doloroso y mortal parto que tiene Carmen, de forma que los personajes femeninos de la película quedan asociados a dos formas extremas de lo femenino. La maldad que llegará a aniquilar al hombre, y el extremo dolor que comparten



la figura de la Virgen y Carmen. Un dolor que parece incluso multiplicarse por ese montaje que hace que no solo sufra los dolores del parto sino también, da la impresión, los de la operación de Antonio (F21). Los intentos de cerrar las heridas, con los intentos de abrir su cuerpo que la llevan a la muerte. Y antes de morir, la sangre que se nos había hurtado en todas las imágenes de la corrida se vierte aquí profusamente sin rebozo alguno, muerte que es subrayada por la caída de la medalla que alcanza intenso valor metafórico cuando sabemos que ese hombre se ha derrumbado como tal y que a partir de ahora será impotente, casi mudo y perpetuamente humillado por la blanquísima mujer que antes se nos ha mostrado. Y el símbolo de su palabra, de su promesa de amor eterno, el anillo, será observado por la mujer siniestra como algo ya gastado, sin valor, inservible, mientras que sus ojos ahora se alzan con una mirada que se nos antoja casi omnipotente (F22). Vemos ahora esa comparación de negativos que son la imagen de la mujer todopoderosa frente a un hombre inválido y la imagen de la Virgen en donde la palabra se ha encarnado no solo en un hijo, sino en el propio dolor que su muerte representa (F3). Si una es dolorosa, vestida de negro y atravesada por el cuchillo de la palabra y del dolor, la otra es blanca y su mirada se pierde no en el dolor sino en un futuro donde ella será la dueña; en una el negro del reflejo de la muerte, en la otra el blanco de quien no puede ser atravesada por el dolor humano.

Nos detendremos ahora en la forma en que Carmencita, la hija póstuma del torero Antonio Villalta, recupera en cierta forma a su padre, a escondidas, como algo ilícito y transgresor; recuperación imposible de forma abierta en el universo de la película, dominado por completo por la figura de la madrastra, pero en donde se produce una transmisión de conocimiento y de palabra que será fundamental en el posterior desarrollo de la película.

Excepto por este espacio transgresor que fundan padre e hija, el resto del film está dominado por entero por la gran figura femenina de la madrastra, y en las diversas formas de humillación hacia lo masculino que ésta desarrolla a través de la figura del inválido Antonio y de su propio chófer-amante dominado.

En primer lugar veremos como Antonio cuenta un cuento a la niña. El padre toma la palabra y lo hace con esos relatos que hacen que el niño se



confronte con lo real del sexo, del tiempo y de la muerte, siempre simbolizado y siempre con un final en que el elemento antagonista que goza con lo real y amenaza con la muerte y la aniquilación del niño es vencido, haciendo posible que la experiencia de los niños protagonistas sea algo digno de haber sido vivido, enriquecedor en lugar de aniquilador y donde generalmente el elemento femenino que se desboca para ejercer el mal es castigado y sometido. Esos relatos en suma que no hacen sino decir que el mundo es merecedor de ser vivido a pesar de todas las penalidades, de la amenaza latente del tiempo (y por tanto del paso a convertirse en seres capaces de mantener relaciones sexuales) y de la muerte.

Pero más allá del cuento hay una transmisión de la palabra del padre que se revela como fundamental en el texto de la película. Antonio enseña a torear a Carmencita. Es curioso que la fascinación por el toreo de Carmencita comienza en el plano de lo imaginario, con ese praxinoscopio que mira embelesada (F23). Pero que nos devuelve en su final unas imágenes entrecortadas que recuerdan la cogida de Antonio. Es entonces cuando Antonio comienza a enseñar a torear a Carmencita. Y no debemos dejar de advertir que el toreo de salón de la niña se ve delimitado por dos espacios muy concretos. En primer lugar las palabras, los significantes que el padre va pronunciando, pero detrás de ella aquello que se refiere a lo real que en la fiesta del toro acontece, la amenaza de la muerte por esos enormes cuernos, y la muerte misma del toro evidentemente reflejado en ese toro, al fin y al cabo muerto por Antonio (F24). Y es por tanto aquí, entre esas palabras, eso de lo real, y esa imago que no deja de ser el toreo de salón, donde algo de lo simbólico anuda los tres registros. Donde la palabra del padre adquiere toda su dimensión simbólica. Que aún se hace más patente al enseñar a la niña a matar, eso que en última instancia no pudo realizar del todo Antonio (F25). Ese momento en el que su hombría se derrumbó y que deja ahora como destino a su propia hija, destino acentuado por su imagen reflejada en el ojo del toro, ese lugar por donde se sumió toda la masculinidad de este hombre que ahora trata de legar toda esa potencial fuerza para vencer al mal, a su propia hija. Un mal que está meridianamente claro que se representa en el rostro de la madrastra que, para mayor maldad aún, es cazadora (otra concesión fatua a la ideología ecologista).





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 la que se apresta a dar testimonio de lo real, en duelo metafórico con el ojo femenino (F26) lo que da lugar a un verdadero punto de ignición del goce femenino no sujetado por ninguna palabra que sea capaz de aplacarlo. Justo en el momento anterior al asesinato perpetrado por la malvada madrastra vemos este plano (F27) donde debemos de advertir la mano inválida cubriendo el sexo como señal absoluta de su impotencia, frente a las manos que empujan la silla que dan una sensación de increíble potencia, seguido del plano en picado donde se muestra el cuerpo muerto de Antonio (F28).

Pero la verdadera y brutal humillación se halla en esa sesión fotográfica (de nuevo la cámara como cómplice de la absoluta deconstrucción de lo masculino y de lo heroico en la película) a la que la madrastra somete al cuerpo muerto de Antonio (F29), acentuada por la indudable decisión de guión de hacer que el fotógrafo les pida que sonrían (los fotógrafos siempre tienen un cariz siniestro en la película y siempre aparecen cuando lo real se hace presente). No podemos olvidar que a principios del siglo pasado el hecho de fotografiar al cadáver no era algo inusual, pero lo verdaderamente terrible de la escena es que este hecho se convierte en algo público y con el cadáver sentado y vestido con su traje de torero. Una repugnante sesión fotográfica que pasa de lo social a lo grotesco y escabroso, cuando una de las criadas ensaye arreglos obscenos con el cuerpo muerto. O la cola de personas que esperan su turno para fotografiarse. Todo ello colabora, junto con la música casi de comedia, para hacer de esta escena un escarnio de la figura del hombre, vestido de sus atributos de hombre por antonomasia. Como terrible nos parece que su misma hija acceda, sin escandalizarse, al acto del posado. Un escarnio que en mi opinión alcanza cotas repugnantes no aliviadas por el llanto final de Carmencita. Y si hablábamos de punto de ignición del goce femenino y esto a alguien le puede parecer exagerado, 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, 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 (F30).

Carmencita, tras distintas peripecias, es salvada por un grupo de enanos que se dedican a recorrer los pueblos con su espectáculo cómico tau-rino. Y debemos señalar que es ésta otra de las circunstancias donde la película se separa más del cuento que es referencia para la narración, de *Blancanieves*. Pues si en el cuento original los enanos se comportan como padres sustitutos de la princesa, sin que más que un deseo protector medie entre ellos y la princesa, aquí su salvador, Rafita (el uso del diminutivo no hace sino abundar en su pequeñez) se convierte en alguien que ve en la princesa un objeto de deseo. Pero es evidente (y no quiero menoscabar con ello a la gente de estatura reducida) que no da la talla. Y lo que hace evidente esta afirmación es la propia película. Pues desde un primer momento se le sitúa en un plano inferior a su objeto de deseo, que pasa a ser algo susceptible de ser adorado, y donde hay adoración por la mujer no hay acto.

Curioso es también que en la representación más simbólica del toreo como forma de cultura española, el torero ya se haya travestido y convertido en mujer en esos planos del mapa de España con Carmencita vestida ya de torero y haciendo suyo todo el valor simbólico masculino que tiene la imagen del matador (F31). Lo masculino ha sido excluido por completo y en estos planos tan simbólicos ya solo parecen existir dos mujeres: Carmencita y la madre patria en una reverberación de lo femenino que parece solicitar un ente masculino que las sujete en su exigencia o que las dé sentido con su palabra y que las sostenga en su goce. Si dejamos aparte el tema de la estatura, vemos como Rafita no es el hombre que puede satisfacer a una mujer, pues siempre que observa a Carmencita lo hace con ojos de adorador y no de hombre que puede llegar a estar a la altura de la mujer y sostenerla en su goce con una palabra que está casi siempre ausente, y cuando baila con ella la noche termina con un clímax que sin embargo está muy lejos del verdadero acto (F32).

Una vez que se ha puesto en juego la ausencia de héroe masculino, será una mujer, la misma Carmencita, la que se verá impelida al acto heroico. En este caso cumplir lo que su padre no pudo hacer al comienzo de la película, retomar ese acto fallido y hacerlo posible. Es decir, salir



trionfadora de la plaza de Sevilla donde su padre fue cogido. Un acto que tendrá un valor aún más grande debido a que los toros han sido cambiados por Jesúsín (el enano que odia a Blancanieves por haberle suplantado en el papel principal de su espectáculo) y no será a un pequeño eral a lo que Carmencita tendrá que enfrentarse, sino a un enorme toro, de nombre Satanás. Pero el momento fundamental es en el que el antiguo apoderado de su padre se enfrenta a ella y le revela que Antonio Villalta era su padre, cosa que Carmencita había olvidado traumáticamente. El personaje del viejo apoderado juega el papel de lo que Bajtin llama el destinador de los cuentos clásicos, aquel que con su actuación hace que el personaje principal afronte cuál es la tarea a realizar.

En su reacción ante la revelación de su condición de hija se desvela que su tarea es algo más que un simple acto valeroso y artístico, su actuación en la corrida se convierte en la continuación de la realizada por su padre, tras la mediación del apoderado al entregarle la herencia de su



padre –*Tu padre estaría orgulloso de ti*– se puede contemplar como el nombre paterno se fusiona con su rostro cobrando una extraordinaria importancia como nombre que exige algo de ella, y podemos comprender que la verdadera familia es algo mucho más importante, desasosegante y exigente que esa familia adoptiva de la que ella antes estaba tan orgullosa (F33). A partir de ese momento y en el paseíllo su cara ya no tendrá las sombras que inundaban el rostro de su padre sino que su cara será prácticamente un foco de luz y, durante un

largo rato, y a pesar de la acción que va a realizar (matar un toro) y de su vestido de hombre, Carmencita rezuma feminidad y un cierto goce pues ha sido descubierta como hija y por tanto como mujer, mientras pasan por su cabeza esos retazos de recuerdos verdaderamente familiares, no de una familia impostada como son los enanos toreros.

Igual que sigue siendo increíblemente femenina cuando el toro salta a

la arena y absolutamente de acuerdo con el espíritu de modernidad que rezuma todo el film, el toro sin picar, en toda su teórica tremenda fuerza y vigor, que podríamos definir como masculinos, se postra ante ese ser superior que es la mujer y parece tenerla un respeto inverosímil, cercano a la adoración (F34). Y evidentemente, como todo macho que se postra ante la figura de una diosa falsa, mansea. La tremenda emoción (goce) que le inspira a Carmencita el enfrentamiento con lo que de verdad es (hija, mujer) parece impedir-



la torear, pero son unas palabras paternas, como un llamado superior, lo que hace que se vuelva hacia el toro y comience a torear. Es ese llamado paterno que parece conminarla a finalizar la tarea dejada a medias por su padre (la muerte del toro), lo que la hace volverse y torear.

Por otra parte la corrida será de nuevo filmada con los mismos parámetros muy artísticos, pero poco violentos y sangrientos con los que se realizó la primera corrida que ya vimos. El toro es toreado pero no castigado y de hecho podemos ver que de su cuerpo ni penden banderillas ni mana la sangre, dejando de nuevo el rito taurino como algo edulcorado y liviano respecto a su verdadera realidad. Pero debemos resaltar que de nuevo ese llamado paterno se hace explícito en sus palabras: debo continuar la faena por mi padre. Y verdaderamente la faena sigue con éxito.

Justo en el momento de dar muerte al toro un cartel expresa con verdadera radicalidad cuál es una de las características más importantes del texto clásico: que el texto clásico solicita una conclusión pues, como dice el cartel, todo lo que empieza debe acabar (F35). Por tanto lo más importante del gesto de Carmencita, si quiere instituirse en esa especie de héroe femenino que recoge y culmina la palabra legada por su padre que la película parece querer dibujar, es que haga lo que aquel no pudo hacer, que termine lo que no tuvo conclusión. Al fin y al cabo esto no es otra cosa que el gesto heroico por excelencia, es decir vencer al mal y que el bien se imponga. No otra cosa que vencer a Satanás, cosa de la que su padre fue incapaz. Todo está dispuesto para el acto heroico; el público desea que la mujer se instituya como heroína (a estas alturas de la película el espectador está tan acostumbrado a este discurso que no tiene reparos sexuales). Ella recuerda los tiempos en que su padre le enseñó a torear y finalmente hace el gesto supremo de aceptación de la palabra paterna. Antonio Villalta desde el cielo le da el sí quiero (F36 y F37), la confirma en su tarea por medio de un curioso plano contraplano en el que reaparece el personaje del padre. Y ella se dispone a matar. Pero entonces la película cae en una, en mi opinión, fallida espiral de debilidades. Porque debilidad es que, por auténtico miedo al recuerdo de lo que sucedió a su padre, el apoderado pida el indulto del toro, y que esa petición se traslade a las gradas y la presidencia, que finalmente Satanás salga ileso, no sea vencido por temor y que, manseando de



nuevo, se vaya él solito por su propia iniciativa por la puerta de toriles, sin castigo, sin sangre. Pero lo que ocurre no es si no un enorme fracaso en la peripecia narrativa del film, pues debemos recordar que si toda la multitud no desea que se mate al toro, Antonio Villalta había dicho que debía ser muerto, y en ese preciso momento del plano contraplano, el espectador ha deseado la muerte de ese toro como cierre de la cadena simbólica, una cadena que durante toda la película se ha tratado de reconstruir. Pero para mayor ironía, este fracaso final, además, es vivido con el entusiasmo de un triunfo.

Queda por último analizar brevemente la última escena. Blancanieves, que ha comido la manzana envenenada de la madrastra en la misma plaza, en medio de su triunfo, ha sido convertida por su empresario en un espectáculo de barraca de feria, en un juego intertextual de la película. Las semejanzas de la historia con Blancanieves le llevan a rentabilizar el sueño de Carmencita haciendo que sea besada por los asistentes a la función a cambio de un precio (F38).



Ello lleva implícitas dos consideraciones fundamentales: en primer lugar ella no es 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 el cuento creaba un espacio donde la identidad del niño 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 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 viejos, avaros, lesbianas y una especie de galán que cuando gracias a un truco inmoral la durmiente se levanta, sale corriendo presa del espanto ante este milagro que lo tiene todo de artificio pero que falla completamente en lo simbólico.

Tampoco puede ser un príncipe aquel que colabora abiertamente sin rebelarse con tan burda explotación del drama ajeno, ese adorador que cada noche maquilla de nuevo los labios de la joven, le 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 del principio) 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 y no de príncipe, que no espera nada de ese beso porque durmiendo en el sarcófago con ella acepta su muerte irremediable (F39).

Pero lo verdaderamente significativo ocurre justo al final. Tras un largo travelling y tras mostrarnos el casto 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 (F40). Esta lágrima se convierte de esta manera en un fascinante lamento de la feminidad ante la masculinidad perdida. No existe ya en el relato ese personaje capaz del acto heroico, de asumir el deseo de la mujer y finalmente de convertirse en padre. Y nos parece que esta lágrima sintetiza el estado de las cosas en el discurso de la modernidad en donde lo políticamente correcto solo deja espacio para una feminidad desbocada por un feminismo muy radical y donde el hombre (al menos el hombre de la gran mayoría de los relatos, incluido este de *Blancanieves*) solo tiene el papel de héroe fallido, silencioso y estático, sino deviene en maltratador y violador. Esta lágrima se nos antoja el resultado de este experimento increíble, que venimos llevando a cabo desde hace más de un siglo, de acabar (al menos artísticamente) con el padre, de eliminar al príncipe azul, de hacer que los héroes se desvanezcan.

