

◆ CAPÍTULO 10

***Blancanieves* (Pablo Berger, 2012) y el empequeñecimiento de la memoria histórica**

Alejandro Yarza

*. . . one must firmly take it [the present] by the
horns to be able to consult the past. It is the
bull whose blood must fill the pit if the shades
of the departed are to appear at its edge.*

Walter Benjamin (44)

La tragedia, entendida como un modo flexible en permanente evolución no como un conjunto prescriptivo de características esenciales¹—y en particular el sacrificio del héroe trágico como chivo expiatorio—, es crucial para entender la reciente trayectoria del cine español; y más específicamente para entender *Blancanieves* de Pablo Berger (2012), una película muda en blanco y negro adaptación del famoso cuento de los hermanos Grimm que será el foco de este ensayo.

El film de Berger funde la estructura del cuento de hadas en un molde trágico para alentar al espectador a enfrentarse con el pasado traumático español. Como veremos mediante el análisis de las dos secuencias culminantes del film —la de la grave cogida del famoso matador Antonio Villalta, padre de Carmencita/Blancanieves, al principio y la de la propia Carmencita toreando a Satanás al final—, la película redefine el sacrificio ritual del torero como héroe trágico y chivo expiatorio. Entendida de modo alegórico, *Blancanieves* alerta sobre sobre la complicidad del mecanismo expiatorio en la fácil exculpación del pasado traumático español. De este modo, el film de Berger deviene un

cuento de hadas trágico que advierte al público español del hecho de que solo honrando la memoria del pasado traumático podrá por fin *lidiar* con éste en lo que se podría calificar como una segunda transición; como espero demostrar éste es precisamente el significado del largo período de gestación que simboliza el estado comatoso de Carmencita al final del film.

Teñida de melancolía y con una banda sonora sombría y hechizante, *Blancanieves* traslada el famoso cuento de hadas a la Andalucía de las primeras décadas del siglo XX.² Su mensaje alegórico se transmite mediante una estética gótico-expresionista llena de claroscuro barroco. Así, a diferencia de la reescritura escapista del género típica del cine de Hollywood, *Blancanieves* reconoce, como observa Marina Warner, el lado oscuro de los cuentos de hadas (176) como también lo hicieron sus dos influyentes predecesoras, *El espíritu de la colmena* (1973) de Víctor Erice y *El laberinto del fauno* (2006) de Guillermo del Toro.

Blancanieves, como *El laberinto del fauno* (2006) de Guillermo del Toro y *Balada triste de trompeta* (2010) de Álex de la Iglesia —dos películas que citaré con frecuencia en estas páginas—, ilustran cómo el cine español ha abrazado recientemente una estética neo-barroca con tintes góticos que para Angela Ndalians, Omar Calabrese, Severo Sarduy, Peter Wollen y Carlos Monsiváis, entre otros, es característica de nuestro tiempo. Como su predecesora del siglo diecisiete, la estética neo-barroca se distingue por su modo alegórico, su naturaleza melancólica, su auto-referencialidad y su virtuosismo formal; características que se filtran a través de géneros de la cultura popular, desde los cuentos de hadas a la ciencia ficción pasando por el horror, los cómics, la animación y los videojuegos. La estética neo-barroca también explora lo que siguiendo a David L. Eng y David Kazanjian, podríamos denominar como “luctuosa melancolía” (4). De este modo, Berger, de la Iglesia y del Toro subvierten a su vez la utilización franquista de la melancolía como arma de sujeción política, como ya había hecho Luis Buñuel en *Viridiana*. A diferencia del intento franquista de recrear su versión del pasado glorioso español en el presente, la “luctuosa melancolía” neo-barroca propone, como *Blancanieves*, hacer el duelo en el presente por el pasado silenciado y así honrar el sufrimiento de las víctimas.

Según su propio testimonio, Berger tuvo la idea de hacer una película muda en blanco y negro después de asistir a una proyección de *Greed* (1924) de Erich Von Stroheim, la obra maestra del cine mudo con acompañamiento orquestal.³ Para Berger, esto supuso una inolvidable experiencia sensorial que, como director, quería a su vez transmitir al público. Esta intención original se hace visualmente explícita en el comienzo de la película (rodado en color) que nos lleva directamente al interior de un cine antiguo donde un par de cortinas rojas se abren lentamente para revelar una pantalla en blanco donde se proyectará la película *Blancanieves*, un momento marcado también por una transición

al ratio 4:3 característico del cine mudo.⁴ Así, el comienzo de *Blancanieves* no solo nos transporta a otro tiempo y lugar (la España de los años 1920) y a otra era cinematográfica, sino que también enmarca las imágenes que vamos a ver como pura representación artística, como lo hace la pintura barroca de Velázquez o Vermeer y también la película *El espíritu de la colmena*, su influyente predecesora.

Un detallado resumen de la trama nos ayudará a desvelar la naturaleza alegórica del film. La película transcurre, como vimos, en el sur de España en los años 20 y cuenta la historia de Carmencita/Blancanieves —interpretada por dos actrices diferentes, Sofía Oria como niña y Macarena García como adolescente—. Carmencita es la hija de Carmen de Triana, una cantante y bailaora flamenca, y el ya citado Antonio Villalta, un torero adorado por las masas. En la cima de su fama, el padre de Carmencita sufre una grave cogida en el ruedo mientras torea a Lucifer, un feroz toro negro que metaforiza el pasado totalitario/fascista español. Al ser testigo de la tragedia, su mujer, Carmen, que está embarazada y cuyo nombre y profesión connotan una estereotípica españolidad, rompe aguas y muere después de dar a luz a Carmencita, su única hija. De este modo, Carmencita, la hija de la cantante y el torero, se convierte en representación alegórica (aunque desplazada en el tiempo a la España de los años veinte) de la nueva generación de españoles que crecerá bajo la dictadura de Franco.

Aprovechándose de la tragedia, Encarna, la cruel y narcisista enfermera de Antonio, consigue contraer matrimonio con el riquísimo torero, al que postrado en una silla de ruedas y completamente abatido puede dominar fácilmente.⁵ Como su propio nombre indica, Encarna representa las malvadas y represivas fuerzas históricas que se hicieron con el poder en distintos momentos de la historia de España y especialmente durante el franquismo. La ruptura del franquismo con la memoria del reciente pasado republicano queda sugerida por el nombre de la mansión de Antonio, Monte Olvido, cuyo nombre alude también al llamado “Pacto del Olvido”, como normalmente se conoce el pacto realizado por los principales agentes de la transición política española a la democracia tras la muerte de Franco, en el que se acordó olvidar el reciente pasado criminal español y que se selló con la Ley General de Amnistía aprobada en enero de 1977.⁶

Después de la muerte de su abuela materna —que educó a Carmencita para honrar la memoria de sus padres— ésta es enviada a vivir con su malvada madrastra a la mansión de su padre.⁷ Allí, como si estuviera en prisión y a pesar de la inmensa fortuna de su padre, Carmencita es obligada a vivir en penuria y a realizar todo tipo de tareas denigrantes, como Cenicienta que junto con *La bella durmiente* es también un subtexto narrativo del film. En Monte Olvido, el único compañero de Carmencita es un gallo —animal totémico que,

en ciertas mitologías, como la celta, es mensajero del mundo subterráneo, del mundo de los muertos— llamado Pepe que ella metió clandestinamente en la mansión. Encarna le prohíbe expresamente subir al segundo piso de la misma donde su padre vive prisionero en su propia casa. Pero, al modo típico de los cuentos de hadas, Carmencita viola la prohibición y venciendo todos los obstáculos consigue forjar una cariñosa relación con su padre.

Celosa de su relación y deseosa de heredar la inmensa fortuna de Antonio, Encarna asesina a su marido empujándole escaleras abajo. Poco después de su entierro, ésta ordena a Genaro, su siniestro conductor y amante, asesinar a Carmencita en el bosque mientras recoge flores para la tumba de su padre. Pero, a diferencia del cazador del cuento original que decide no matar a Blancanieves, dando por supuesto que las fieras salvajes se encargarían de ello, Genaro intenta asesinarla y dándole por muerta la abandona en el bosque. Carmencita es finalmente rescatada por seis enanitos que forman parte de una troupe de toreo cómico que la cuidan primorosamente.⁸ Pero, como consecuencia del traumático intento de asesinato, Carmencita sufre ahora de amnesia y, por tanto, es incapaz de recordar su identidad o su origen.

No obstante, Carmencita empieza a tomar parte del espectáculo del toreo cómico de los enanitos. Su innato talento taurino aflora de inmediato, llegando a alcanzar muy pronto fama a nivel nacional, siguiendo así los pasos de su padre. Debido a su creciente notoriedad, un apoderado sin escrúpulos la engaña para que firme de por vida un contrato muy desventajoso para ella, por el cual tiene que torear en La Colosal de Sevilla, la icónica plaza donde su padre fue trágicamente herido.⁹ Más adelante volveré sobre esta secuencia culminante para analizar el modo en el que el film redefine el papel sacrificial del héroe trágico como chivo expiatorio, y, por tanto, abre la posibilidad de que la sociedad española no solo recuerde y haga el duelo por su pasado traumático, sino que también asuma su responsabilidad moral por lo sucedido.

Con la excusa de celebrar el éxito de la faena de Carmencita, la malvada Encarna le ofrece a ésta una manzana envenenada como regalo. Después de dudarle un poco, Carmencita la muerde y entra en estado de coma que, como veremos, simboliza la amnesia inducida a instancias oficiales sufrida por el país después del momento abierto por la transición política tras la muerte de Franco, sugerido por la recuperación de la memoria de Carmencita en frente del toro.

Incapaz ya de seguir explotando a Carmencita como torera, su apoderado decide exhibirla en una barraca de feria en un sórdido espectáculo llamado “La Resurrección de Blancanieves”. Por un pequeño importe, cualquier espectador puede besar a Carmencita/Blancanieves, convertida ahora en La bella durmiente, y observar de primera mano el “milagro” de su resurrección, que ocurre cada vez que su apoderado decide activar una palanca oculta. Antes de irse a dormir, Rafita, el enanito que la cuida amorosamente, le da un beso de buenas noches.

En ese preciso momento, la cámara se acerca al ojo derecho de Carmencita. Después de breves segundos, una lágrima se derrama por su mejilla y la película termina (véase Fig. 1).¹⁰ Esta lágrima, como veremos al final de este ensayo, alude sutilmente al proceso de duelo que Carmencita realiza durante su estado de coma.



Figura 1. El duelo de Carmencita.

Como este resumen detallado de la trama pone en evidencia, *Blancanieves* tiene una clara naturaleza alegórica. El film, como veremos, aboga por lo que sería una segunda transición política en la que el pasado criminal sea finalmente confrontado y expuestas las trágicas consecuencias de haberlo silenciado. Para crear esta alegoría narrativa, como vimos, *Blancanieves* combina el cuento de hadas con la tragedia para así penetrar más profundamente en el núcleo traumático del pasado español, al igual que ya hicieran *El espíritu de la colmena* y *El laberinto del fauno*.

En mi lectura, la película solo puede hacer esto eficazmente reconectando el cuento de hadas, un género propicio al kitsch y el caso de los hermanos Grimm susceptible de ser cooptado por el fascismo, con sus oscuras raíces en la realidad histórica.¹¹ Contra el uso escapista e ideológicamente conformista del género, como vimos, el film de Berger, como *El laberinto del fauno* y *El espíritu de la colmena*, ofrece el cuento de hadas, en palabras de Wagner, como “connective tissue between a mythological past and the present realities” (“tejido conector entre un pasado mitológico y las realidades del presente”) (xvi).¹² Revitalizado mediante el modo trágico, el cuento de hadas se convierte así en un modo narrativo particularmente efectivo para retratar el pasado traumático español.¹³ A través de la identificación emocional con la lucha de Carmencita en la España totalitaria, simbolizada por su malvada madrastra Encarna, *Blancanieves* revisa el pasado histórico español para establecer una conexión emocional con el espectador contemporáneo, invitándole a identificarse con su vulnerable protagonista infantil, como también ocurriera

en el caso de Ana y de Ofelia, protagonistas de las películas de Erice y del Toro respectivamente. A través de esta identificación emocional, la audiencia se encara con su propia experiencia traumática reprimida mientras que, irónicamente, a través de la estructura narrativa del cuento de hadas, puede imaginar un futuro anclado en la verdad histórica y no en el mito kitsch típicamente simbolizado por el flamenco y los toros, dos de los motivos narrativos principales del film.

Entendida de esa forma, *Blancanieves* se convierte en cuento de hadas trágico para adultos que advierte a los espectadores españoles que solo honrando la memoria del pasado traumático serán capaces de lidiar con él y, por tanto, de asumirlo después del largo período de gestación simbolizado por el estado comatoso de Carmencita. Este largo período de gestación, además de ser impuesto desde arriba, como el film parece sugerir mediante la metáfora de la manzana envenenada, fue quizás históricamente necesario para que la democracia española fuera lo suficientemente estable y la correlación de fuerzas más favorable —a diferencia de lo que sucedía durante la Transición— para poder confrontar el pasado sin peligro de deslizarse nuevamente hacia la dictadura. Sin esta confrontación con el pasado, como ha señalado recientemente el juez español Elpidio Pérez, la democracia española continuará erosionándose sin llegar a alcanzar la madurez democrática de las naciones más avanzadas de Europa.¹⁴

Antes de enfocarme en el análisis de las dos secuencias de *Blancanieves* arriba mencionadas, creo conveniente discutir brevemente la importancia del toreo en el imaginario español ya que el film ancla su alegoría nacional en el espectáculo taurino como metáfora cultural. Desde su aparición a principios del siglo dieciocho, las corridas de toros fueron tema habitual en el debate ilustrado sobre la higiene moral de las costumbres del país. Pero fue sobre todo después de la pérdida de Cuba y Las Filipinas en 1898 que pasaron a ocupar un papel central en el debate sobre la decadencia y regeneración de España. Es a partir de este momento que los intelectuales españoles más influyentes levantaron la voz para expresar su apoyo incondicional o su total repulsa por el espectáculo taurino. Para unos, la corrida expresaba el alma del país, mientras que para otros concretizaba todos los males patrios. Así para Federico García Lorca, por ejemplo, “[e]l toreo es probablemente la riqueza poética y vital de España. . . la fiesta más culta que hay en el mundo”.¹⁵ Antonio Machado, uno de los miembros más prominentes de la generación del 98, lo veía como “a sacrifice. . . to an unknown god” that constituted part of “Spanishness” (citado en Shubert 1) (un sacrificio . . . a un dios desconocido que constituye parte de la “españolidad”). Otros miembros de esa generación, sin embargo, eran muy críticos con la práctica taurina. Así, para el novelista Pío Baroja, por ejemplo, era cobarde y brutal, mientras que para Antonio

Ruiz “Azorín” era un espectáculo frívolo que pervertía el ideal de valor y que pertenecía a la España de pandereta, no a la España real (Shubert 2).

Curiosamente —aunque quizás conforme a la visión orientalista que tenían sobre España— los observadores extranjeros se mostraron más comprensivos que muchos intelectuales españoles con las corridas de toros, siendo algunos de ellos declarados entusiastas de las mismas, empezando con el mismísimo Jean Jacques Rousseau, por ejemplo, que las apreciaba por sus supuestos beneficios para la salud de todos los partícipes en el espectáculo (Shubert 125).

En este sentido y de acuerdo con mi interpretación de *Blancanieves* en la que el toreo funciona como resolución imaginaria de contradicciones sociales —a lo Fredric Jameson— para Prósper Mérimée, autor de *Carmen* y padre de las representaciones orientalistas de España, “[i]n the bullring, and only there, the public commands as if it were sovereign and can do and say whatever it likes” (Shubert 141) ([e]n el ruedo y solo en éste el público manda como si fuera soberano y puede hacer y decir lo que quiera). De modo similar, Richard Ford pensaba que en la plaza de toros se expresaban de modo ideal los principios de la sociedad liberal (Shubert 142). No es sorprendente entonces que el film recurra a los toros para dar forma a su narrativa alegórica, transformando el coso taurino en un auténtico “oasis de democracia” y dándole la oportunidad a la audiencia de ejercer su soberanía, como apuntaba Mérimée, pero esta vez para reclamar su responsabilidad por el pasado histórico en vez de desplazarla sobre la víctima sacrificial.

El comienzo de la película entra de lleno en el corazón de las representaciones orientalistas de España, mostrando una serie de planos fijos que simulan postales pintorescas de la ciudad de Sevilla (véase Fig. 2). Mediante un inter-título se nos informa que la ciudad, como vemos en los planos, está completamente vacía porque todo el mundo está en la plaza de toros para ver torear a Antonio Villalta, el padre de Carmencita. A este anuncio le siguen una serie de planos encadenados de personas que, desde todos los rincones de la ciudad, se dirigen a la plaza de toros. Estilísticamente, estos planos nos recuerdan a otros similares en *Sunrise: a Song of Two Humans* (1927) de F. W. Murnau, *Berlin, Symphony of a Great City* (1927) de Walter Ruttmann o en *The Man with a Movie Camera* (1929) de Dziga Vertov, que desde el principio emparejan el film de Berger con la estética del cine mudo.

Como Atenas durante los festivales de tragedia, o Roma durante los juegos, la *polis* entera asiste al ruedo, que, como el coliseo Romano, se convierte en el centro de la vida social de la urbe; esta es una idea subrayada visualmente por planos generales del diseño circular del coso taurino. Como el film parece indicar, nadie queda excluido del círculo social que en su propia circularidad también incide en el hecho de que los participantes del evento están

ubicados a una distancia democráticamente equidistante del centro, un hecho, que como vimos, no pasó inadvertido para muchos observadores extranjeros.



Figura 2. Sevilla de postal.

La circularidad es de hecho el *leitmotiv* visual más importante de la película que se enfatiza repetidamente a través de numerosos planos, que van desde planos de los ojos de los personajes, de lentes fotográficas, marcos de fotografías antiguas, o discos fonográficos, hasta planos de lunas llenas, el rosetón de la catedral de Sevilla, e incluso la sagrada forma. El montaje, como señala Anna K. Cox, refuerza la idea de la circularidad como motivo visual a través del emparejamiento gráfico (317). Este tipo de transición no solo rima visualmente con el diseño circular y socialmente inclusivo del coso taurino, sino que también sugiere una noción circular de la temporalidad en la que, pasado, presente y futuro están inextricablemente unidos; en resumen, una visión no teleológica de la temporalidad en la que el pasado nunca se deja atrás del todo —como también ocurre en *Balada y Laberinto*—, sino que continúa acechando, en forma espectral, el presente.¹⁶

La película introduce desde el principio el tema del espectáculo taurino como trágico sacrificio ritual del chivo expiatorio a través de la secuencia de la grave cogida de Antonio. Esta secuencia empieza con Antonio en “capilla”, como en la jerga taurina se llama al momento preliminar que precede a la corrida en la que el matador se prepara para el lance mientras se viste con ayuda de su asistente. Este momento suele incluir el rezo del matador a alguna virgen local que en este caso es la Virgen del Calvario, que alude a la virgen María en su rol de *Mater Dolorosa*, esto es, en su calidad de testigo de la crucifixión de su hijo Jesús.

La presencia de la estatua de la virgen como *Mater Dolorosa* no solo nos introduce a la idea de dar *testimonio* de un evento trágico, como pronto lo hará el público asistente, sino también al tema cristiano de la crucifixión como ritual sacrificial en el que, asumiendo el papel de chivo expiatorio, Cristo redime los pecados de la humanidad; el tema de la crucifixión —que también figura de manera prominente en *Balada y Laberinto*— fue políticamente

secuestrado por el franquismo que lo resignificó para referirse al sacrificio voluntario de la ciudadanía a la gloria del estado fascista, como se puede ver en películas como *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1942) o *Los últimos de Filipinas* (Antonio Román, 1945), por ejemplo.

La escena de Antonio en la capilla enfatiza el meticuloso ritual de vestir al matador —que se nos presenta como si fuera un gran sacerdote preparándose para officiar en una ceremonia ancestral—, mostrado a través de unos exquisitos primeros planos del abrochado del traje de luces; la puesta de la faja durante la cual el matador gira a su alrededor como si fuera un bailarín; el calzado de las medias de seda y las zapatillas; la puesta de la coleta; y finalmente, el ajustado de la montera.

El último plano antes de entrar en el ruedo es un primer plano de estética expresionista del rostro de Antonio que, en intenso claroscuro barroco, aparece dividido en dos áreas: una de luz y otra de sombra, que recuerdan al “sol y sombra”, las dos zonas en que se divide el tendido, una expuesta al sol y la otra protegida por la sombra que son ocupadas por el pueblo llano y las clases acomodadas respectivamente (véase Fig. 3). De esto modo, el rostro de Antonio se convierte en símbolo de la comunidad, que es retratado visualmente para que represente a todos los que asisten al espectáculo, pero que también simboliza el trágico antagonismo social —la luz y la sombra— del drama que como testigos vamos a presenciar.



Figura 3. Sol y Sombra.

Al entrar en el ruedo, Antonio dedica la velada taurina a su esposa Carmen que embarazada ocupa su asiento junto a su madre. Este se presenta cinematográficamente como un momento premonitorio de su grave cogida por Lucifer, el último toro de la tarde, ya que la montera que Antonio lanza a su mujer como ofrenda cae boca arriba lo que simboliza una tumba abierta, un hecho cuya importancia se subraya visualmente con un plano medio de la montera de Antonio tambaleándose en el suelo (335).¹⁷ Durante la faena, la audiencia aplaude entusiasmada los elegantes pases del torero, sus gráciles movimientos y su total maestría en las diversas suertes taurinas. Después de

su magistral actuación, en el preciso momento en que espada en mano Antonio se dispone a matar a Lucifer —que como vimos representa el pasado criminal de España— mirándolo directamente a los ojos, un fotógrafo saca furtivamente una foto utilizando un gran flash circular que, distrayendo al matador, le da a Lucifer la oportunidad de embestirlo y herirlo de gravedad.

Aunque la presencia del fotógrafo en este dramático momento parezca pura anécdota narrativa para hacer avanzar la trama, sin embargo, está semióticamente cargada de una ambigüedad que es importante tener en cuenta en nuestro análisis. Por un lado, el fotógrafo significa la presencia intrusiva de la modernidad que, en forma de testigo individual “externo” al ritual colectivo, perturba la muerte sacrificial-ritual del animal, que como chivo expiatorio debería absolver los pecados de la colectividad. Es ahora el matador, no el toro, el que, como Edipo, se ha convertido en héroe trágico a la vez que chivo expiatorio.¹⁸

Al mismo tiempo, la mera presencia de un periodista gráfico en la plaza llama la atención sobre la función social moderna del toreo como espectáculo de masas que, a pesar de ser tradicionalmente considerado un ritual comunal ancestral —y por tanto cargado de toda clase de significados mitológico/antropológicos—, es, para usar el famoso término acuñado por Eric Hobsbawm, una “tradición inventada”, que en su forma actual se remonta solo a mediados del siglo dieciocho, transformándose en un verdadero espectáculo de masas durante el siglo diecinueve. En este sentido, como señala Shubert, lejos de constituir una anomalía histórica típicamente española, la evolución de la corrida de toros en España corre paralela a la de otros espectáculos de masas en el mundo occidental durante el siglo diecinueve, tales como el boxeo, las carreras de caballos, o el teatro musical (14).

Así entendida, la presencia del fotógrafo representa la disruptiva intrusión de la modernidad en un ritual supuestamente ancestral pero, al mismo tiempo, llama la atención sobre el hecho de que los toros son un espectáculo típicamente moderno; por ello, su presencia, además de servir como excusa narrativa para explicar la cogida de Antonio, da cuenta del estatus ambivalente que el espectáculo taurino ocupa en el imaginario social español que oscila entre ceremonia ancestral y mero entretenimiento de masas.¹⁹ Esta ambivalencia es captada perfectamente por expresiones populares tales como “la fiesta nacional” y “fútbol y toros”, comúnmente usadas durante el franquismo para referirse al toreo como destilación sublime de la esencia del carácter español por un lado pero, por el otro, a la utilización política de los toros como opio de las masas, equivalente al “pan y circo” de los romanos. La película refuerza así esta dualidad que, como vimos, también caracterizaba el debate intelectual sobre el papel benéfico o perjudicial de los toros. Al utilizar la práctica taurina como alegoría política nacional, el film alerta sobre la necesidad de recordar

el pasado traumático español, a la vez que enfatiza su naturaleza puramente comercial. Al fin y al cabo, Encarna lee la noticia de que Carmencita todavía está viva en las páginas de una revista de alta sociedad, típica de la modernidad, que dedica su portada a la joven torera convertida en nueva celebridad nacional.

Ahora bien, cualquiera que sea el significado que asignemos a la presencia del fotógrafo en la plaza, el hecho es que su intento furtivo de tomar una fotografía altera el curso de los acontecimientos provocando la cogida de Antonio. Los dos primerísimos planos que siguen a la cogida —casi subliminales— sugieren que, a pesar de que el intruso logra registrar fotográficamente el evento, no consigue captar su significado real. Ambos planos son casi imperceptibles al ojo humano y son solo visibles congelando la imagen. El primero muestra la imagen del toro reflejada en la lente de la cámara del fotógrafo que inmediatamente es reemplazada, en un segundo primerísimo plano, por la del propio reflejo del flash en la lente, borrando así la imagen anterior del toro que es sustituida por un círculo de luz blanco (véanse Figs. 4 y 5). Este círculo luminoso que borra la imagen del toro que el fotógrafo supuestamente pretendía retratar contrasta con los otros objetos circulares del film, productos también de la tecnología moderna, como el fonógrafo que preserva la voz de la madre de Carmencita o la del retrato que preserva su rostro. A diferencia del flash del fotógrafo, que haciendo una especie de cortocircuito genera un punto ciego —simbolizado por el círculo blanco— que bloquea la imagen de la cogida previniendo así entender su significado histórico, estos otros objetos (que preservan la imagen y el sonido de su madre) movilizan el poder de la memoria contra la transitoriedad y el olvido.



Figura 4. El ojo de la cámara.

La voz y la imagen maternas se conservan, momificadas, en sendos objetos circulares —sugiriendo así, como vimos, una temporalidad no lineal—

que la película enlaza visualmente en un hermoso plano de emparejamiento gráfico con la luna llena, otro círculo luminoso que además de connotar melancolía es una referencia clásica de la literatura gótica e inevitablemente conjura imágenes de cementerios a la medianoche. La momificación de la voz y del rostro de su madre se enlaza así metonímicamente con el recuerdo de los muertos, sugerido por la luna llena, y se enfatiza mediante el montaje que a continuación empareja el plano de la luna con otro de la sagrada forma. Este plano nos muestra a Carmencita tomando la primera comunión en primer plano y en el fondo vemos el rosetón de la catedral de Sevilla, otra forma circular, que rima visualmente con la de la propia hostia consagrada. De esta manera, el film desplaza la función negativa del canibalismo que en el cuento original de “Blancanieves” se refería al deseo vanidoso de la madrastra de retener para ella la belleza juvenil de Blancanieves —simbolizado por el acto caníbal de comer lo que ella piensa es el corazón y el hígado de Blancanieves— y lo insufla de contenido positivo. En *Blancanieves*, por el contrario, el canibalismo implica la incorporación ética del pasado, el recuerdo y cohabitación con los muertos, que ya había presagiado el subtexto de la crucifixión y que, como veremos, es esencial para desentrañar el significado alegórico de la secuencia de Carmencita toreando al final de la película.²⁰



Figura 5. La ceguera del fotógrafo.

La propia representación cinemática de la cogida parece corroborar la inhabilidad del fotógrafo para comprender lo que ocurre en frente de él. Después del plano del flash fotográfico arriba mencionado, la cámara inmediatamente cambia el punto de vista desde la lente del fotógrafo a la retina del propio toro. Así, cuando Lucifer ataca a Antonio, la tensa confusión que le sigue se nos muestra directamente a través de los ojos del toro. Es la retina del toro en movimiento, no la lente estática del fotógrafo que cegada por su propio flash es incapaz de ver más allá del significado literal del espectáculo, la que registra correctamente la confusión del momento traumático. Siguiendo la misma técnica de montaje de combinar cuidadosamente imágenes circulares,

la secuencia termina con un primer plano del ojo del toro que gradualmente se encadena a otro primer plano del ojo de Antonio. Por unos breves momentos, tanto el ojo del toro como el del matador herido se fusionan en uno solo (véase Fig. 6). El consejo que Antonio le dará más tarde a Carmencita de que siempre mire “de frente al toro” dota retroactivamente de significado este misterioso primer plano de los ojos superpuestos del toro y del matador, del perpetrador y su víctima.



Figura 6. La superposición de la mirada.

La escena implica que al apartar la vista de Lucifer —que como vimos representa la maldad/crueldad del pasado español— cegado por el flash sensacionalista del fotógrafo, que no le deja ver el pasado con claridad, Antonio resultó gravemente herido. Por consiguiente, este primer plano sugiere casi de modo subliminal que solo confrontando el pasado directamente la sociedad española será capaz de crecer y madurar, como la propia Blancanieves hará al final de la película en la secuencia que examinaré a continuación. También revela el hecho de que la ceguera institucionalmente impuesta —que negando la historia busca escaparse de ella ileso— no ha dado resultado como se deduce de la grave cogida de Antonio.²¹

Desde un punto de vista antropológico/psicoanalítico el espectáculo taurino ha sido entendido como un ritual de la negociación inconsciente de contradicciones sociales.²² Para algunos antropólogos culturales, el toreo simboliza también la escena primordial en la que “the audience may then be considered as the witness to the primal scene, and their excitement can be viewed as corresponding to the excitement children have when witnessing parental sexual intercourse” (Shubert 4) (La audiencia puede considerarse como testigo de la escena primigenia, y su excitación puede entenderse en sentido análogo al de la excitación que los niños tienen cuando ven a sus padres realizar el acto sexual).

Esta interpretación edípica —el tema edípico, como señala Bruno Bettelheim, es central para entender el cuento de “Blancanieves”— se hace explícita

en la película de Berger en la escena en la que Carmencita espía a Encarna a través del ojo de la cerradura, acción que convencionalmente representa la escena freudiana primordial. En esta escena, Carmencita se convierte en testigo del encuentro sexual fetichista de Encarna con Genaro. Vestida de dominatriz en cuero negro (que nos recuerda a la piel del toro) y látigo en mano, Encarna monta a su chófer Genaro como si éste fuera un caballo, que vestido de matador y con la montera sobre la cabeza es patéticamente dominado por ella (véase Fig. 7); de este modo, Encarna replica a nivel simbólico el dominio real que tiene sobre Antonio, el verdadero matador, que vive condenado a una ruín existencia en la habitación de al lado; pero a la vez, la necesidad de replicar simbólicamente su dominio pone de manifiesto la debilidad paranoica y la falta de control hegemónico típica de los regímenes totalitarios, encarnados en el film por Encarna.



Figura 7. El ojo de la cerradura.

El tema edípico, y su resolución, es también un subtexto importante para entender la secuencia en la que Carmencita recupera la memoria mientras torea a Satanás, que examinaremos a continuación, y que supone un importante paso adelante en su proceso de maduración, como indica la aparición fantasmal de su padre para asegurarle que ya está lista para matar al toro. Pero como espero mostrar en el siguiente análisis de dicha secuencia, el concepto de chivo expiatorio ampliamente estudiado por René Girard y Terry Eagleton es crucial para entender no solo esta secuencia, sino también para poder descodificar el mensaje alegórico del film. Después de todo, como observa Girard, al final de su vida Edipo, rey de Tebas, se convierte, como Jesucristo, en el chivo expiatorio por excelencia.²³

Como explica Girard, mediante el sacrificio del chivo expiatorio la violencia de la comunidad es proyectada sobre la víctima sacrificial a través de cuya muerte ritual la comunidad entera se purifica de su violencia interna (14). Es por ello un ritual catártico —como para Aristóteles también lo era

la tragedia— que purifica la comunidad de sus sentimientos antisociales. De este modo, el mecanismo expiatorio exime de responsabilidad moral a los miembros de la comunidad desplazando la culpa al chivo expiatorio.²⁴

Esta secuencia, como veremos, hace exactamente lo opuesto. Recurre a los toros precisamente para exponer y criticar el mecanismo expiatorio subyacente al espectáculo taurino. El film desactiva dicho mecanismo mediante la utilización de otra metáfora expiatoria: la de la crucifixión de Cristo, la víctima propiciatoria por excelencia.²⁵ Como veremos, es mediante la crítica del chivo expiatorio a través del uso simbólico del chivo expiatorio como *pharmakos*, en sus dos acepciones de cura y veneno, que el film vuelve a colocar la responsabilidad moral en los hombros de la comunidad.²⁶

A medida que su fama de torera crece, Carmencita es contratada para aparecer en La Colosal de Sevilla —la misma plaza donde su padre fue gravemente herido— junto al famoso torero Lagartijo. Celoso de la relación entre Carmencita y Rafita, uno de los enanitos que está enamorado de ella, otro enanito va a los toriles y cambia el nombre de los toros en el último minuto. Por ello, en vez de torear a Ferdinando, como le correspondía —en referencia al famoso toro pacifista popularizado por Disney basado, a su vez, en un personaje creado en 1936 por el ilustrador americano Munro Leaf que, simbolizando la Segunda República, fue inmediatamente prohibido por Franco y Hitler que lo consideraban “propaganda pacifista” y “propaganda democrática degenerada” (“El crítico taurino”) respectivamente—, tiene que torear a Satanás, un enorme toro fiero.²⁷

En esta secuencia, a diferencia de la de la cogida de Antonio, se omiten todos los detalles preparativos de Carmencita antes de la faena con la excepción del rezo a la Virgen del Calvario, como también había hecho su padre, y que narrativamente funciona como sutil recordatorio del motivo de la crucifixión. De acuerdo a la lectura estándar del mito cristiano, a través de la crucifixión Cristo se convierte en víctima propiciatoria que expía los pecados de la humanidad.²⁸ Pero, como señala Girard, el drama de la crucifixión también revela la crueldad y la hipocresía del mecanismo expiatorio ya que absuelve de culpa a todos los miembros de la sociedad, proyectándola sobre víctimas inocentes elegidas entre los miembros más vulnerables de la sociedad: el *pharmakos* o el *anawim* (192).²⁹ Siguiendo la lógica de Girard, el mecanismo expiatorio revela también la crueldad de los regímenes totalitarios que mediante el sacrificio del chivo expiatorio purifican la sociedad de sus elementos indeseables: judíos, comunistas, ateos, demócratas, etcétera; que, en el caso del franquismo, se englobaban en el famoso contubernio judeo-masónico-izquierdista que obsesionaba tanto a Franco.

En ese sentido, para Girard, la crucifixión de Cristo anuncia trágicamente el fin del ritual expiatorio a través del ritual expiatorio (192). De modo similar,

al transformar a Carmencita, como veremos, en figura cristológica al final de la corrida de toros esta secuencia convierte el ritual expiatorio taurino —que encubre la responsabilidad de la comunidad a través de la muerte de la víctima sacrificial— en un ritual colectivo de reflexión ética mediante el cual los miembros de la comunidad puedan reconocer su complicidad en el pasado. No es mera coincidencia, por tanto, que sea precisamente al torear en frente de una comunidad formada de miles de testigos que Carmencita recobre gradualmente la memoria. Su propio pasado traumático, bloqueado por la amnesia, representa también el pasado traumático y la amnesia de la comunidad que, como Carmencita, recupera finalmente la memoria.

La recuperación de la memoria de Carmencita es inducida por la visión de la fotografía de su madre que cuelga de la mano de la estatua de la virgen del Calvario, volviendo a enfatizar la idea del testimonio. Después de observarla detenidamente, Carmencita cierra los ojos y tiene un primer *flash-back* de la imagen del disco con la canción de su madre que su padre le había regalado en su primera comunión. Momentos antes de entrar en el ruedo, el antiguo apoderado de éste le confiesa que siempre supo que la famosa Carmencita tenía que ser la hija del gran Antonio Villalta y añade que su padre estaría muy orgulloso de ella. Las palabras del apoderado conjuran el nombre del padre que inmediatamente aparece escrito en la pantalla. Como la imagen de su madre en el instante anterior, y su voz sugerida por el disco, ahora es el nombre-del-padre —con todas sus implicaciones lacanianas— el que provoca otra repentina oleada de la memoria/ráfaga de memoria.³⁰

Cuando por fin entra en el ruedo, la cámara nos muestra un plano de la cara de Carmencita que emerge de la sombra hacia la oscuridad. El ardiente sol andaluz ilumina gradualmente su rostro en una clara metáfora visual del resurgir de la memoria que está a punto de suceder; este plano contrasta notablemente con el del rostro de su padre antes de salir al ruedo que estaba claramente dividido en dos mitades, una al “sol” y la otra a la “sombra” que, como vimos, se refería al antagonismo social a ambos lados del coso taurino (véase Fig. 8). Mediante esta metáfora, el film parece sugerir que es solo a través del acto de recordar (no del sacrificio ritual) que su actuación en el ruedo ayudará a superar los antagonismos sociales.

En un convulso estado emocional y con lágrimas en los ojos Carmencita entra en el ruedo al son de un pasodoble. La cámara muestra una ráfaga de imágenes del pasado —contra el fondo de otro primer plano de su rostro mientras hace el paseíllo— que provocan pequeñas sacudidas de su cuerpo: el zoótropo con imaginería taurina que le cautivaba de niña; la ventana del dormitorio de su padre en Monte Olvido; el retrato de su padre vestido de matador colgado en el rellano de la escalera de la mansión; el gramófono que recibiera como regalo, representando a la vez la memoria de su madre y la ausencia de su padre; la

campanilla que su padre tocaba para requerir asistencia con escaso resultado, símbolo de su aprisionamiento; el retrato de su padre que Carmencita dibujara con el dedo encima de la tarta de primera comunión; y, finalmente, la parte trasera del coche de su padre alejándose de su casa.



Figura 8. El recobrar de la memoria.

Todas estas imágenes representan la ausencia paterna de su infancia, a la vez que actúan como huellas de su presencia, como muletas que le ayudan a recuperar la memoria. Después de esta primera andanada de recuerdos, la cámara nos muestra un breve plano de Encarna que desde el tendido levanta los anteojos a la altura de los ojos, indicando así que ella también es un testigo vigilante de la recuperación de su memoria (véase Fig. 9).



Figura 9. Encarna al acecho.

Cuando las puertas del toril finalmente se abren, Satanás avanza furioso hacia Carmencita replicando la escena del principio de la película con Lucifer, el toro que había corneado a su padre. Mientras Carmencita comienza a llorar, la cámara nos muestra un plano medio de la testa disecada de Lucifer con el

que Carmencita había aprendido a torear. A medida que Satanás se aproxima, la cámara corta al ojo izquierdo de Lucifer y después a un plano de Encarna bajando los anteojos, como si el montaje fundiera en una sola las perspectivas visuales de los dos perpetradores. En ese preciso momento, con lágrimas derramándose por las mejillas de Carmencita, Satanás —también un símbolo del pasado criminal— se detiene repentinamente. Con el toro ahora inmóvil a unos pocos metros de Carmencita, mediante un montaje vertiginoso, la cámara nos muestra una ráfaga de planos al son de un palmeo flamenco que ilustran los eventos más importantes de la vida de Carmencita hasta el momento en que es rescatada por los enanitos. Esta secuencia montaje termina con un primer plano de la mirada cariñosa del padre: por tanto, la serie se abre con la mirada escrutadora de Lucifer y Encarna (los perpetradores) al comienzo y se cierra con la tierna mirada paterna, que sirve para amortiguar el efecto de la brusca irrupción del pasado traumático.

El film pareciera sugerir que solo recordando el pasado se puede evitar que éste nos embista de nuevo, como indica la parada en seco de Satanás y la acción de Encarna de apartar la mirada de la escena. Como si la película quisiera que no nos perdiéramos esta idea, el plano siguiente nos muestra a Carmencita completamente abatida dándole la espalda al toro, momento que Satanás aprovecha para volver a embestir (véase Fig. 10). Recordando las instrucciones de su padre de “nunca dejar de mirar al toro a los ojos” —un consejo que también aparece escrito en la pantalla justo debajo de los ojos de su padre—, Carmencita comienza ahora a torear con gran aplomo mientras que en la banda sonora suena el son flamenco que su abuela había bailado literalmente hasta la muerte. La intrincada danza coreográfica de Carmencita con el toro sugiere que solo enfrentándose valientemente con el pasado podemos librarnos del peligro de ser aniquilados por éste.



Figura 10. La carga de Satanás.

Añadiendo más patetismo a la escena, la banda sonora emplea, como vimos, la misma música flamenca que escuchamos en la escena de la muerte

de la abuela —la persona que le enseñó a no olvidar— durante la primera comunión de Carmencita. En esa escena, este son flamenco iba precedido del tema musical de la película, titulado “Te busco pero no te puedo encontrar” y escrito por el propio director Pablo Berger, que se escucha mientras Carmencita juega al escondite con su abuela. No es difícil argüir que esta canción alude a la vana búsqueda de las víctimas de la represión franquista que —dada la negligencia oficial de los partidos mayoritarios en el poder, y, especialmente, de la actitud intransigente del Partido Popular a financiar los aspectos más básicos de la Ley de Memoria Histórica de 2006—, siguen enterrados en fosas comunes desparramadas a lo largo y ancho del país. Esta idea queda perfectamente ilustrada por un primer plano de Carmencita y Pepe el gallo, que como vimos simboliza el mundo subterráneo de los muertos, escondiéndose de la abuela que no los “puede” encontrar (véase Fig. 11).



Figura 11. Carmencita y “Pepe” jugando al escondite.

Después de completar la *faena*, Carmencita recibe una gran ovación del público asistente. Al acercarse al burladero para recoger la espada de matador uno de los enanitos le suplica que cese de torear: “¡Déjalo ya! Estás arriesgando tu vida”. Pero consciente ahora de su verdadera identidad personal y prestigiosa estirpe taurina, Carmencita le responde con total seguridad en sí misma: “Tengo que continuar la *faena* por mi padre. . . Antonio Villalta”. En este preciso instante, el apoderado de su padre revela la identidad de Carmencita al público. La información recorre el ruedo como la pólvora, hecho que se enfatiza por una serie de primeros planos característicos del cine mudo en los que las bocas de los espectadores susurran la noticia en los oídos de la persona sentada a su lado hasta que todo el mundo conoce la verdadera identidad de Carmencita.

Espada en mano y mirando fijamente a Satanás antes de darle la estocada final, Carmencita tiene otro breve *flashback* a su infancia en el que la vemos practicando la suerte de matar con el cuerpo disecado de Lucifer que había descubierto mientras buscaba a Pepe el Gallo. Curiosamente, y acorde

con nuestra lectura del film, Carmencita encuentra a Pepe posado en una de las astas de Lucifer, subrayando así su papel de mensajero del mundo subterráneo, del mundo de los muertos. Antes de proceder a matar a Satanás, Carmencita mira al cielo y en un plano general aparece su padre que, vestido de matador y sumido triunfalmente entre nubes, le da su aprobación (véase Fig. 12); Carmencita ha recibido el permiso paterno para matar al toro.



Figura 12. En el nombre del padre.

Es decir, una vez resuelta la crisis edípica en la que, como el resto de los enanitos, estaba atrapada, Carmencita ha crecido y, por tanto, ya está preparada para lidiar con el pasado criminal.³¹ Pero en el preciso instante de matar al toro —el momento exacto en que su padre, cegado por el flash del fotógrafo, sufrió la grave cornada al desviar la mirada de Lucifer— el apoderado de su padre, temeroso por la vida de Carmencita, ondea un pañuelo blanco para pedirle al alguacilillo que perdone al toro. Casi al instante, cientos de pañuelos blancos ondean en la plaza pidiendo que se perdone a Satanás, el símbolo del pasado criminal español (véase Fig. 13).



Figura 13. El perdón público.

Perpleja por lo sucedido, Encarna le pregunta a un oficial uniformado que le explique el significado de lo ocurrido. El oficial replica: “Están pidiendo que el toro sea perdonado”. La pregunta de Encarna se podría entender como el pretexto narrativo para traer a colación el rol histórico del ejército dentro de la alegoría del film; después de todo no hay que olvidar que el ejército fue la institución más poderosa y hostil al cambio después de la muerte de Franco que solo dio luz verde al proceso transicional a cambio de total impunidad por su pasado criminal. En medio del mar de pañuelos blancos que ondean en la plaza, el alguacilillo acepta la petición del público y perdona al toro que tranquilamente regresa al toril. Carmencita mira a su alrededor confusa y decepcionada pero una vez que la muchedumbre comienza a vitorear con entusiasmo parece resignarse a no matar al toro y empieza a sonreír. Como sugiere este gesto de perdón, temiendo por su vida, incluso después de haber visto a Carmencita torear valientemente a Satanás, la multitud decide absolver los pecados de la historia y su propia complicidad en los mismos demasiado pronto.

Aunque transcurra en 1929, esta secuencia dramatiza así simbólicamente la oportunidad histórica perdida en España durante la transición política española para lidiar con los crímenes del franquismo durante la guerra y la brutal represión subsiguiente; algunos de ellos cometidos precisamente en plazas de toros como la famosa masacre de Badajoz, por ejemplo.³² Pero también con los crímenes cometidos en el bando republicano —al amparo de la caótica situación precipitada por el golpe fascista de estado en 1936— pero que, a diferencia de los franquistas, no fueron promovidos a instancias gubernamentales como parte de una campaña sistemática de terror. Al desplazar la escena cronológicamente a un tiempo anterior, la película busca que los espectadores bajen sus defensas y, por tanto, se muestren más receptivos al mensaje subliminal del film.

El momento transicional también está simbolizado por la tradicional vuelta al ruedo de Carmencita en la que ésta cosecha todo tipo de recompensas materiales a su magnífica actuación, incluyendo el dinero que, escondido dentro de abanicos, la enfervorecida multitud lanza al ruedo. En vez de seguir mirando hacia al pasado, Carmencita está ahora completamente absorta por las ofrendas materiales del presente, cortesía del momento transicional y consecuencia de la plena integración de España en Europa. En ese preciso momento —para asegurarse de que la distracción de Carmencita es permanente—, Encarna pone fin al proceso de recuperación de la memoria histórica ofreciéndole como regalo a ésta una manzana envenenada. Después un momento de duda, Carmencita por fin la muerde y entra en un coma profundo.

En estado inconsciente, Carmencita es sacada a hombros por la puerta grande por varios miembros del público. Mediante un plano grúa, vemos a la

joven matadora tumbada de espaldas sobre la muchedumbre que la transporta con los brazos completamente extendidos en forma de cruz (véase Fig. 14). Como Ofelia en *El Laberinto* y Natalia en *Balada*, Carmencita se convierte al final de la película en la figura cristológica que había presagiado la escena del rezo a la Virgen del Calvario. Pero a diferencia de la peligrosa travesía moral de Ofelia en *El laberinto*, que como Jesús desciende a los infiernos para rescatar a las víctimas inocentes (como su hermanito) de las garras del fascismo, o el de Natalia en *Balada*, que se sacrifica lanzándose al abismo con los brazos en cruz desde lo alto de la gigantesca cruz de El Valle de los Caídos, la pose cristológica de Carmencita simboliza el colapso del sacrificio ritual del chivo expiatorio y la consiguiente absolución de la culpa de la comunidad.



Figura 14. Carmencita en la cruz.

Como mencionamos anteriormente, el ritual expiatorio exime a la comunidad de su responsabilidad moral en el pasado criminal. Paradójicamente, como vimos, la crucifixión de Cristo desarticula el concepto de sacrificio ritual mediante un sacrificio ritual, poniendo así de relieve la práctica cruel y moralmente represiva del mecanismo expiatorio. El cuerpo de Carmencita, formando una cruz con los brazos extendidos al final de esta secuencia, revela por tanto la impunidad del mecanismo expiatorio y, por tanto, vuelve a colocar la responsabilidad moral en los hombros de la ciudadanía española, como queda sugerido en este plano de la multitud llevando *literalmente* a Carmencita sobre los hombros. Mediante la pose cristológica de Carmencita, la película de Berger invita a la comunidad a reclamar la culpa que tradicionalmente había proyectado sobre el chivo expiatorio: en este sentido, como observa Eagleton, “. . . the sacrificial victim which matters is not a goat or a foreigner, but ourselves” (276) (. . . La víctima sacrificial que importa no es una cabra o un extranjero, sino nosotros mismos).³³

La última escena de la película transcurre en una barraca de feria donde su apoderado exhibe a Carmencita en estado de coma en un patético espectáculo llamado “El milagro de la resurrección de Blancanieves”. En esta escena

vemos a Rafita, el enanito que está enamorado de ella, peinándola, aplicándole carmín en los labios y perfumando su cuerpo. Rafita apaga las luces del escenario y se acuesta a su lado, mientras ella duerme dentro del ataúd transparente en el que se la exhibe a diario. Antes de tumbarse a dormir, Rafita se inclina sobre ella para darle un beso de buenas noches. La película termina, como vimos, con un plano del ojo derecho de Carmencita que, después de un breve segundo, derrama una sola lágrima que lentamente se desliza por su rostro.

En estado de coma, Carmencita, la representación alegórica de la nueva España, parece emocionarse por el cuidado que le dedica su pequeño compañero. La lágrima de Carmencita representa la solidaridad de la comunidad y el reconocimiento de la generosidad de sus miembros más pequeños y vulnerables. Mientras que la malvada Encarna, ataviada de negro y con una lágrima pintada en la mejilla, simula sentir el duelo por la muerte de su marido al que en realidad asesinó, la buena Carmencita, completamente inmóvil, hace el duelo por las víctimas del pasado criminal español esperando a que ocurra el “milagro” de su resurrección como explica el cartel anunciador. La lágrima de Carmencita ilustra que, aunque el pasado no puede ser alterado, tampoco puede ser ignorado, recordándonos que tenemos que actuar. Su única lágrima nos recuerda a no olvidar.

Como explica Bettelheim, los protagonistas de los cuentos de hadas entran a menudo en un sueño profundo, durante un período importante de su maduración, cuyo despertar simboliza también su renacer (214). Para Bettelheim, “[e]ach reawakening or rebirth symbolizes the reaching of a higher stage of maturity and understanding” (214) ([c]ada despertar o renacer simboliza el logro de un estado más elevado de maduración y entendimiento). El motivo del despertar, o del re-nacer, típico del cuento de hadas, funciona, así, como metáfora del deseo por encontrar un significado más elevado a la existencia así como la búsqueda de una conciencia más profunda y un mayor grado de madurez (214). Del mismo modo, en *Blancanieves*, este motivo sirve a su vez como metáfora de la necesidad de la sociedad española de alcanzar una conciencia más profunda y un mayor grado de madurez. Si el recobrar de la memoria en la secuencia del toreo sugería la frustrada oportunidad de lidiar con el pasado criminal español después de la muerte de Franco, este último plano parece sugerir la posibilidad de un nuevo despertar. ¿Será capaz Carmencita, representación alegórica nacional, de renacer y escenificar una segunda venida como la de Jesucristo que resulte de hecho en una segunda transición política? La película de Berger parece sugerir esta posibilidad del renacer de Carmencita al hacer que su ataúd sea igual a su cuna de bebé en el hospital: los dos transparentes, como en el cuento original, y exactamente iguales, pero de tamaños diferentes.

Como hemos visto, *Blancanieves* es una alegoría que combina la estructura del cuento de hadas con la de la tragedia. Mediante esta combinación, la

película tiñe la realidad española con la intensidad anticipatoria de los cuentos de hadas y el fatalismo del mito y la tragedia. De este modo, el cuento de hadas adquiere un significado político explícito, normalmente ausente en la literatura fantástica tradicional. Como espero haber demostrado, mediante el análisis de las dos secuencias seleccionadas, utilizando el espectáculo taurino como metáfora el film de Berger redefine la idea del sacrificio del torero como héroe trágico y chivo expiatorio. En la película, el espectáculo taurino sirve como perfecto telón de fondo y como arena de negociación para ofrecer a la audiencia una resolución imaginaria de las contradicciones sociales que aquejan a España desde el inicio de la transición. A través del sacrificio ritual de Carmencita como figura cristológica, el film produce un cortocircuito moral que, paradójicamente, colapsa el sistema expiatorio —que, como vimos, exime de responsabilidad y, por tanto, infantiliza a los miembros de la comunidad—. De este modo, *Blancanieves* pretende confrontar al público presente en la plaza de toros y, sobre todo, al público cinematográfico fuera de ella para que asuma su responsabilidad moral por el pasado traumático español y, como Blancanieves, poder así crecer y madurar.

NOTAS

1. En *The Death of Tragedy*, George Steiner afirma que la tragedia muere con la modernidad (113–114). El racionalismo científico cartesiano preparó el camino para la muerte de la tragedia pero, para Steiner, fue la creencia rousseaniana en la perfectibilidad del ser humano lo que finalmente acabó con ella (127). Por el contrario, en *Sweet Violence: the Idea of the Tragic*, Terry Eagleton arguye que la tragedia no muere con la modernidad solo lo hacen las nociones conservadoras de la misma. Para Eagleton, al reducir la tragedia a un conjunto rígido y estable de características, los pensadores conservadores se han apropiado del género para su propia agenda política, seleccionando de una amplia gama de características dramáticas las que mejor se ajustan a su visión ideológica: la exaltación del martirio, la ciega aceptación del destino, o el cruel pero merecido castigo divino por las fallas trágicas del ser humano. Esta visión, para Eagleton, excluye de su perímetro crítico las características políticamente subversivas o moralmente divergentes de la tragedia, como, por ejemplo, el valiente desafío de Antígona de la injusta ley Creonte. En vez de aproximarse al género trágico como un conjunto estable de características, Eagleton propone examinarla a través del concepto de Wittgenstein de “parecido de familia”, abriéndola así a fines políticos no elitistas ni conservadores.
2. En “Updating Form, Culture and Content: The Strange Case of Three 2012 Snow White Films”, Luis Guadaño compara la adaptación de Pablo Berger del cuento de los hermanos Grimm con dos recientes adaptaciones hechas en Hollywood

—*Mirror, Mirror* (Tarsem Singh, 2012), y *Snow White and the Huntsman* (Rupert Sanders 2012)—. Irónicamente, concluye Guadaño, aunque los filmes de Hollywood remodelan significativamente la estructura del cuento original para conectar con el público contemporáneo, el filme de Berger, al utilizar solo los elementos esenciales de la trama original y al cambiar el tiempo y el lugar donde éstos transcurren, a diferencia de las otras dos no es escapista además de ser la más culturalmente relevante de las tres para el público contemporáneo, especialmente para el público español. Como observa Guadaño, “The Hollywood versions . . . modernize the story, but they do it in terms of form and/or genre (comedy or action film) while using special effects to locate the story within a mythical era and the film within the genre of fantasy. On the contrary, by matching the shooting style, silent film in 4:3 format, with the spatial-temporal location, Seville, Spain, in the 1920s, Berger stresses the time frame of the story by placing the narrative in a recognizable, immediate past, close enough to be directly linked to contemporary Spain, something which categorizes the film as non-fantasy” (82) (Las versiones de Hollywood . . . modernizan la historia, pero lo hacen en términos de forma y/o de género [comedia o filme de acción] mientras que utilizan efectos especiales para situar la historia en una era mítica y la película dentro del género de la fantasía. Por el contrario, al equiparar el estilo de rodaje al del cine mudo y su formato de 4:3 y al situar su localización espacio-temporal en Sevilla, España, en los años veinte del pasado siglo, Berger enfatiza el marco temporal de la historia mediante su localización en un pasado reconocible e inmediato y lo suficientemente cercano como para que pueda relacionarse directamente con la España contemporánea, lo que clasifica el filme como uno de no-fantasía).

3. Como observa Thomas Deveny: “Berger also notes another important influence on *Blancanieves: Carmen*. ‘I could have even called the film *Carmen*. I think in a way it’s closer to Mérimée’s *Carmen*, with all this myth about the bullfighters, than to *Snow White*. It’s almost like a marriage of *Carmen* and *Blancanieves*” (citado en Deveny 330) (Berger también menciona otra influencia importante en *Blancanieves: Carmen*. “Podría haber llamado al film *Carmen*. En cierto sentido está más cercana a *Carmen* de Mérimée, con todo este mito de los toreros, que a *Blancanieves*. Es casi el maridaje perfecto entre *Carmen* y *Blancanieves*”).
4. Agradezco a Ross Karlan esta observación.
5. Encarna, que recrea el papel de la madrastra de Blancanieves en el cuento original, es la villana del film y como tal su función narrativa es “to disturb the peace of a happy family, to cause some misfortune, damage, or harm” (27) (perturbar la paz de una familia feliz, causar infortunio, perjuicio o daño), como para Vladimir Propp siempre hace el villano de los cuentos de hadas.
6. Para Thomas Deveny, el nombre de Monte Olvido es también “an intertextual reference to the famous melody composed by Carmelo Larrea, ‘Dos cruces’” (335) (una referencia intertextual a la famosa melodía compuesta por Carmelo Larrea, “Dos cruces”).
7. Su llegada a la mansión se nos muestra a través de un plano de travelling desde el coche de Carmencita que se aproxima lentamente a la verja de entrada de la mansión

que, con un arco encima de la entrada principal, se asemeja a la siniestra entrada de Auschwitz. La cámara finalmente corta a un plano picado de las letras AV, las iniciales del nombre de su padre, forjadas en hierro en lo alto de la verja que, al modo de la estética gótica, nos recuerda planos de situación semejantes en *Citizen Kane* (1941) de Orson Welles o *Rebecca* (1940) de Alfred Hitchcock, en las cuales las mansiones de los protagonistas, como en la típica novela gótica, aparecen como personajes de personalidad siniestra.

8. Al mostrarnos solo seis enanitos en vez de siete, como en el cuento original, la película pareciera sugerir que, dada su falta de memoria, la propia Carmencita es el séptimo enanito detenida en el estado pre-edípico y des-individualizado que, para Bruno Bettelheim, simbolizan los enanitos en el cuento original (210). De este modo, el film alude sutilmente al hecho de que, solo librándose de la amnesia, Carmencita será capaz de crecer y madurar.
9. Este contrato draconiano que amordaza a Carmencita de por vida se asemeja a la ley de amnistía aprobada en 1977, que impedía a los perpetradores franquistas ser procesados por crímenes de lesa humanidad y violaciones de derechos humanos. El caso del famoso torturador de la policía franquista Antonio González Pacheco, más conocido como “Billy el Niño”, es emblemático de la impunidad de los crímenes del franquismo. No solo nunca fue condenado por sus flagrantes violaciones de los derechos humanos durante la dictadura, sino que el 13 de junio de 1977, cuatro días antes de las primeras elecciones democráticas, fue condecorado con la medalla de plata al servicio policial por el entonces ministro del interior Rodolfo Martín Villa.
10. Le agradezco a Maite Miqueo de Arcadia Motion Pictures su autorización para la reproducción de los fotogramas mencionados en las Figuras.
11. De hecho, como señala Warner, la famosa colección de cuentos de los hermanos Grimm devino una importante herramienta pedagógica durante el tercer Reich, que creyó encontrar en esos cuentos la expresión más pura del espíritu alemán (56).
12. Como observa Walter Benjamin en “The Storyteller”, mediante su magia liberadora, el cuento de hadas muestra “nature’s complicity with liberated man” (102) (la complicidad de la naturaleza con el hombre liberado).
13. Como señala Kristian Moen, el cine no es de ningún modo extraño al mundo de los cuentos de hadas y muchos de sus más celebrados pioneros, como Georges Méliès, por ejemplo, adaptaron sus fantásticos escenarios a la magia del celuloide (40).
14. Véase Acero Peraire.
15. Véase Lozano Serna.
16. Como señala Anna K. Cox, “[w]hen we put together the two components of audiovisual circularity with the ending of the film, we unlock *Blancanieves*’s transgenerational cathartic potential to encourage dialogue about a difficult past as an essential part of dealing with the present and future cultural conflicts” (317) ([a]l combinar los dos componentes de la circularidad audiovisual con el final del film, se libera el potencial catártico trans-generacional que propicia el diálogo sobre un pasado difícil como modalidad esencial para lidiar con los conflictos culturales del presente y del futuro).

17. Le agradezco a Luis González esta explicación.
18. Para Eagleton, “[t]he great *pharmakos* [scapegoat] of Greek tragedy . . . is Oedipus . . . But Antigone, described by Creon as derelict and abandoned, is another such incarnate ambiguity” (280) ([e]l gran *pharmakos* [chivo expiatorio] de la tragedia griega . . . es Edipo . . . pero Antígona, descrita por Creonte como despojada y abandonada, es otra instancia de ambigüedad personificada).
19. De hecho, España es referida a veces como “la piel de toro” dado que su contorno geográfico recuerda a la misma.
20. Para Eagleton, “[i]n the Christian Eucharist as in ancient sacrifice, symbolic identification with the *pharmakos* is not just a mental attitude or political predilection . . . It takes the scandalously literal form of actually eating the body of the scapegoat” (283–284) ([e]n la eucaristía cristiana, como en el sacrificio ancestral, la identificación simbólica con el *pharmakos* no es solo una actitud mental o una predilección política . . . toma la forma escandalosamente literal de comer el cuerpo del chivo expiatorio).
21. La escena en la que Encarna —que como Lucifer también simboliza el pasado criminal español— contrata a un fotógrafo para el funeral de su marido también refuerza esta interpretación mediante una lógica visual similar. Una vez más, como en la secuencia de la cogida en el ruedo, la lente de la cámara no logra captar la verdad del evento trágico. En un primer plano vemos la lente de la cámara en el que un círculo blanco —causado por el reflejo del flash e idéntico al de la escena de la cogida— borra una vez más la imagen captada. En ese sentido, el flash del fotógrafo parece insinuar la negligencia, falta de interés y/o incapacidad de los medios de comunicación españoles que, persiguiendo la inmediatez sensacionalista de los eventos históricos, no se preocupan de investigar la verdad del pasado trágico.
22. Para Garry Marvin, por ejemplo, el toreo es “a confrontation between nature and culture, which is worked out in a controlled environment in a stylized and regulated way” (4) (una confrontación entre naturaleza y cultura que tiene lugar en un ambiente controlado y de una manera estilizada y regulada).
23. En su calidad de chivo expiatorio, Edipo termina sus días como un perfecto marginado social expulsado dos veces de la comunidad porque, “[p]ara impedir a los tebanos que cobijen en su propia casa a un hijo parricida e incestuoso, Apolo envía una peste que los obliga a expulsar a Edipo por segunda vez” (147).
24. Como observa Eagleton, “[i]n burdening it with their guilt, the people at once acknowledge their frailty and disavow it, project it violently outside themselves in the slaying of the sacrificial victim or its expulsion beyond their political frontiers. The victim is thus both themselves and not themselves” (279) ([a]l inculparlo con su propia culpa, la gente reconoce de inmediato su fragilidad y la rechaza proyectándola violentamente fuera de sí mismos mediante la muerte de la víctima sacrificial o su expulsión allende sus fronteras. La víctima es así simultáneamente ellos y no ellos).
25. Para Girard, “[e]l sufrimiento de la Cruz es el precio que Jesús acepta pagar por ofrecer a la humanidad esa representación de su verdadero origen, ese origen del que ha quedado prisionera, y a la larga privar de su eficacia al mecanismo victimario” (185).

26. Como observa Girard, de este modo “[l]as víctimas se convierten en verdaderas víctimas, víctimas que no son ya culpables, sino inocentes. Los perseguidores se convierten en verdaderos perseguidores, ahora no inocentes, sino culpables. Esos predecesores muestran que aquellos a quienes constantemente acusamos de culpables no lo son. *Los inexcusables somos nosotros*” (192, énfasis mío).
27. Sobre el origen del personaje de Ferdinand ver el artículo “El crítico taurino de ‘El País’ embiste contra la película ‘Ferdinand’ . . .”.
28. Como señala Eagleton, “Christ is one of many tragic scapegoats thrust beyond the city and sacrificially dismembered, reduced to a piece of butcher’s meat in a savage parody of kingship” (283) (Cristo es una de muchas figuras trágicas arrojadas de los confines de la ciudad y sacrificialmente desmembradas, reducidas a simple pieza de carnicería en una parodia salvaje de majestad).
29. La otra figura trágica paralela al *pharmakos* griego es la llamada *anawim* en las sagradas escrituras, “meaning the destitute and disposed” (Eagleton 276) (Que quiere decir indigente o desposeído). Como explica Eagleton, “St. Paul refers to them rather colourfully as ‘the shit of the earth’. The *anawim* are the dregs and refuse of society. Its tragic scapegoats” (276) (San Pablo se refiere a ellos de modo vívido como “el detritus de la tierra.” Los *anawim* son las heces y la basura de la sociedad. Sus trágicos chivos expiatorios).
30. La recuperación de la memoria de Carmencita sigue así la trayectoria de la formación del sujeto lacaniano: del orden imaginario, caracterizado por la muda plenitud oceánica maternal, representada aquí por la voz y la imagen de la madre, a la formación de una subjetividad individual alienada resultado de la integración del sujeto en el orden simbólico, representado aquí por el nombre del padre escrito en la pantalla. Pero la constante mezcla a lo largo de la película de imaginería paternal y maternal apunta también al hecho de que, como Kaja Silverman señala, los dos órdenes están “so closely imbricated as to be virtually inseparable” (162) (tan íntimamente imbricados que son virtualmente inseparables).
31. En mi lectura, este instante alude al momento transicional español después de la muerte de Franco en 1975.
32. El corresponsal del *Chicago Tribune* Jay Allen explica que, al tomar la ciudad de Badajoz, los falangistas arrestaron a todos los sospechosos de haber participado en la defensa de la ciudad que fueron encerrados en la plaza de toros. Como escribe Allen, “At four o’clock in the morning they are turned out into the ring through the gate by which the initial parade of the bullfight enters. There machine guns await them. After the first night the blood was supposed to be palm deep on the far side of the lane . . . Eighteen hundred men—there were women, too—were mowed down there in some twelve hours” (citado en Preston 88–89) (A las cuatro de la mañana los metieron en el ruedo a través de la puerta por donde entran los matadores durante el paseillo. Las ametralladoras les esperaban. Después de la primera noche la sangre supuestamente cubría un palmo al lado derecho del pasillo. . . Mil ochocientos hombres —aunque también había mujeres— perdieron la vida en aproximadamente doce horas).

33. “The old testament is among other things a record of Yahweh’s unenviable struggle to persuade his people that he is not a nature god to be appeased or manipulated, but the god of freedom and justice. Ritual sacrifice continues but its meaning has now to be grasped in this context, as the symbolic affirmation of a community, in which cult takes second place to justice and liberation” (Eagleton 276) (El antiguo testamento es entre otras cosas una constatación de la lucha poco envidiable de Yahweh de persuadir a su pueblo de que él no es un dios de la naturaleza al que haya que apaciguar o manipular sino el dios de la libertad y la justicia. El ritual sacrificial continúa, pero ahora hay que entenderlo en este contexto, como afirmación simbólica de la comunidad, en la que el culto se subordina a la idea de justicia y liberación).

OBRAS CITADAS

- Acero Peraire, William. “Elpidio José Silva: ‘Si esto no cambia, es muy probable que, en cincuenta años, Marruecos tenga una democracia más perfecta que la española’”. *Revista Rambla*. 27 febrero 2018.
- Balada triste de trompeta*. Dir. Álex de la Iglesia. Perf. Carlos Areces, Antonio de la Torre, Carolina Bang. Films Distribution, 2010.
- Benjamin, Walter. *Illuminations: Essays and Reflections*. Ed. Hannah Arendt. Trans. Harry Zohn. Nueva York: Schocken Books, 1968.
- Berlin, Symphony of a Great City* [Die Sinfonie der Großstadt]. Dir. Walter Ruttmann. Deutsche Vereins-Film, 1927.
- Bettelheim, Bruno. *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*. Nueva York: Vintage Books, 2010.
- Blancanieves*. Dir. Pablo Berger. Perf. Maribel Verdú, Macarena García, Sofia Oria, Angela Molina. Arcadia Motion Pictures, Sisifo Films AIE, Nix Films, 2012.
- Citizen Kane*. Dir. Orson Welles. Perf. Orson Welles, Joseph Cotten, Everett Sloane. RKO/Mercury Theatre Productions, 1941.
- Cox, Anna K. “Interrogating the ‘Real’: The Circular Construction of Race and Remediation in Pablo Berger’s *Blancanieves/Snow White*”. *Bulletin of Hispanic Studies* 94.3 (2017): 315–336.
- Deveny, Thomas. “*Blancanieves*: A Film Adaptation of *Snow White* with a Spanish Twist”. *Marvels & Tales: Journal of Fairy-Tales Studies* 30.2 (2016): 328–353.
- Eagleton, Terry. *Sweet Violence: The Idea of the Tragic*. Oxford: Blackwell Publishers, 2003.
- “El crítico taurino de ‘El País’ embiste contra la película ‘Ferdinand’ porque el toro no muere en la plaza: ‘Es antinatural’”. *ElDiario.es*. 8 enero 2018.
- El espíritu de la colmena*. Dir. Victor Erice. Perf. Ana Torrent, Isabel Tellería, Fernando Fernán Gómez, Teresa Gimpera. Elías Querejeta Producciones, 1973.
- El laberinto del fauno*. Dir. Guillermo del Toro. Perf. Ivana Baquero, Ariadna Gil, Sergi López. Estudios Picasso, Tequila Gang, Esperanto Filmoj, 2006.

- Eng, David L. and David Kazanjian. "Introduction: Mourning Remains". *Loss: The Politics of Mourning*. Ed. David Eng and David Kazanjian. Berkeley y Los Ángeles, CA: University of California Press, 2003. 1–25.
- Girard, René. *Veo a Satán caer como el relámpago*. Barcelona: Anagrama, 2002.
- Greed*. Dir. Eric Von Stroheim. Perf. Gibson Gowland. Zasu Pitts, Jean Hersholt. Metro-Goldwyn Pictures Corporation, 1924.
- Guadaño, Luis. "Updating Form, Culture and Content: The Strange Case of Three 2012 Snow White Films". *The Fantastic Made Visible: Essays on Adaption of Science Fiction and Fantasy from Page to Screen*. Eds. Matthew Wilhelm Kappel y Ace G. Pilkington. Jefferson, NC: McFarland and Company, 2015.
- Los últimos de Filipinas*. Dir. Antonio Fernández Román. Perf. Tony Leblanc, Fernando Rey, Nani Fernández. Alhambra, 1945.
- Lozano Serna, Manuel. "“Los toros es la Fiesta más culta que hay en el mundo”". *LaCerca.com*. 4 de marzo 2015.
- Man with a Movie Camera* [Человек с киноаппаратом]. Dir. Dziga Vertov. VUFKU, 1929.
- Mirror, Mirror*. Dir. Tarsem Singh. Perf. Lily Collins, Julia Roberts, Armie Hammer. Relativity Media, 2012.
- Moen, Kristian. *Film and Fairy Tales: The Birth of Modern Fantasy*. Londres: I.B. Tauris and Co. Ltd., 2013.
- Ndalianis, Angela. *Neo-Baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment*. Cambridge: The MIT Press, 2004.
- Propp, Vladimir. *Morphology of the Folktale*. Austin: University of Texas Press, 2013.
- Raza*. Dir. José Luis Sáenz de Heredia. Perf. Alfredo Mayo, Ana Mariscal, José Nieto. Cancillería del Consejo de la Hispanidad, 1941.
- Rebecca*. Dir. Alfred Hitchcock. Perf. Laurence Olivier, Joan Fontaine, George Sanders. Selznick International Pictures, 1940.
- Snow White and the Huntsman*. Dir. Rupert Sanders. Perf. Kristen Stewart, Chris Hemsworth, Charlize Theron. Roth Films, Universal Pictures, 2012.
- Sunrise: A Song of Two Humans*. Dir. F.W. Murnau. Perf. George O'Brien, Janet Gaynor, Margaret Livingston. Fox Film Corporation, 1927.
- Steiner, George. *The Death of Tragedy*. New Haven: Yale University Press, 1996.
- Warner, Marina. *Once Upon a Time*. Nueva York: Oxford University Press, 2014.

Yarza, Alejandro. "Blancanieves (Pablo Berger, 2012) y el empequeñecimiento de la memoria histórica". *Huellas de lo trágico en la cultura española moderna*. Ed. Luis M. González y Rakhel Villamil-Acera. *Hispanic Issues On Line* 27 (2021): 171–200. Web.