



ELOI GRASSET¹

University of California – Santa Barbara - eloigrasset@gmail.com

Artículo recibido: 26/11/2016 - aceptado: 12/1/2017

SOBRE EL ESTEREOTIPO Y SU SUBVERSIÓN EN BLANCANIEVES (2012) DE PABLO BERGER

RESUMEN

Este artículo analiza la manera en que *Blancanieves* (2012) de Pablo Berger, mediante la representación y subversión de algunos motivos estereotípicos asociados al folclore español, ofrece una mirada crítica sobre la tauromaquia y su imaginario simbólico. Si bien es cierto que el cuestionamiento del estereotipo que propone la película es una manera de replantear, desde la actualidad, el peso social de una institución establecida alrededor de un rito sacrificial, veremos como en algunas secuencias sigue operando la tradicional dinámica de discriminación del animal. La última parte del artículo servirá para evaluar esta contradicción.

PALABRAS CLAVE: Posthumanismo, Tauromaquia, Estereotipo, Folclore, Pablo Berger.

ABSTRACT

This article analyzes the way in which *Blancanieves*, directed by Pablo Berger, offers a critical look at bullfighting and its symbolic imaginary, through the representation and subversion of stereotypical motifs associated with Spanish folklore. While it is true that the film questions these stereotypes as a way to rethink the social weight of an institution established around a sacrificial rite, in certain sequences of the film, we will see how the traditional dynamics of animal discrimination continue to operate. The last part of the article will be reserved to evaluate this contradiction.

KEYWORDS: Posthumanism, *Blancanieves*, Bullfighting, Stereotype, Pablo Berger, Folklore.

¹ Eloi Grasset is an Assistant Professor in the Department of Spanish and Portuguese at University of California - Santa Barbara. His teaching focuses on the exploration of Modern and Contemporary Spain and he also has published widely on many aspects of Iberian cultures. His current projects include bilingualism in literature with a focus on authors writing in a second language.

Más allá del interés que puedan suscitar las películas en cuanto producto artístico, y aún aceptando las maneras en que las distintas interpretaciones y análisis condicionan su difusión y valor, el cine puede leerse también como un síntoma que apunta hacia una mejor comprensión tanto del mundo que nos rodea, como de los discursos ideológicos subyacentes que lo conforman. En este sentido, apelaremos aquí a esta función declarativa del cine, para fijarnos en cómo las películas consiguen dar cuenta de algunas de las inquietudes y desafíos de su tiempo (Baecque 2012). La hipótesis que aquí queremos plantear, y que intentaremos demostrar a partir de algunos ejemplos, es que la película *Blancanieves* ofrece una visión crítica sobre el mundo de la tauromaquia: el rito de sacrificio más cruento del mundo industrializado en la época contemporánea (Delgado: 7). Aún así, y si bien es cierto que este cuestionamiento ético de la práctica del toreo lleva consigo el replanteamiento de ciertas relaciones hombre/animal, la propuesta de rehabilitación solo acontece dentro del mundo de la tauromaquia. Como veremos, en otros ámbitos socialmente no-institucionalizados seguirá operando la tradicional dinámica de discriminación del animal. Así, teniendo en cuenta el propósito de nuestro artículo, lo que aquí se plantea se puede considerar una lectura posthumanista si entendemos, siguiendo a Cary Wolfe (2010), que el posthumanismo es un modo de pensar que se enfrenta al problema del antropocentrismo y del *especismo*.

Ya desde su presentación en 2012 en la Selección Oficial del Festival de Cine de San Sebastián donde obtuvo el Premio Especial del Jurado, *Blancanieves* mereció una muy buena acogida tanto por parte de la crítica como del público (Martínez 2012). Lo primero que llamó la atención de la película fue la reapropiación que Pablo Berger hacía de los códigos discursivos canónicos del cine mudo –blanco y negro, uso de intertítulos para presentar diálogos, uso de música contextual, etcétera–. A pesar de que este recurso ya había sido empleado un año antes en la película *The Artist* con gran éxito de crítica –estrenada en el Festival de Cannes, se llevó el Oscar a la mejor película en 2011–, la singularidad de *Blancanieves* reside en que, mediante esta incorporación de las fórmulas del cine mudo, se pretende fusionar el cuento de Blancanieves con una representación costumbrista y estereotípica del folclore andaluz. Situada en Andalucía a principios del siglo veinte, la primera parte de la película consiste en una recreación más o menos fidedigna del cuento de los hermanos Grimm –Carmencita (Macarena García) es esclavizada por su madrastra (Maribel Verdú)–, mientras que en la segunda –y de modo cada vez más acusado a medida que avanza la narración–, el director presenta una mirada crítica hacia la institución social de la tauromaquia y al imaginario simbólico que lleva asociado.

La idea de que el folclore andaluz acabara convirtiéndose en el representante arquetípico de la cultura española empezó a forjarse durante la *invención de la tradición* (Hobsbawm 1983) que se llevó a cabo en España durante la segunda mitad del siglo XIX y que tenía como finalidad la cohesión –por medio de la homogeneización– del imaginario

nacional (Labanyi 2004: 4). El medio cinematográfico fue decisivo para entender la expansión y aceptación social que tuvo este imaginario particular, tanto durante la segunda República como durante el primer Franquismo –recordemos el éxito ininterrumpido de Imperio Argentina durante los años treinta y los años cuarenta–. Aunque, como decimos, en España se siguió produciendo ininterrumpidamente cine folclórico a pesar del cambio de régimen, el uso político que se hizo de esas producciones fue completamente distinto. Como comenta Labanyi (2004: 4), mientras la segunda República entendía que promocionar este tipo de cine era una manera de visibilizar la cultura popular e integrar las diferencias culturales mediante la representación de un imaginario heterogéneo, para el primer franquismo, la difusión de este tipo de cine nacional-popular tenía una clara voluntad de homogeneización ideológica que pretendía eliminar las diferencias, incorporándolas a un proyecto común. Quizás por esta razón, en el imaginario del país, la proyección del estereotipo andaluz como símbolo de lo español ha quedado asociado para siempre a la proyección de una imagen idealizada de la cultura del país que quiso exportar el régimen de Franco, y en la que nunca podían faltar ni el flamenco, ni las vírgenes; ni toros, ni toreros. Luis García Berlanga, en *¡Bienvenido Mister Marshall!* (1952), ironiza sobre esta imagen estereotipada y castiza que la España franquista quiso proyectar al exterior. En la película, que resultó ser el primer éxito internacional del cine español de posguerra, los habitantes de Villar del Río, con la intención de recibir como es debido a los representantes americanos del Plan Marshall, deciden transformar su pueblo castellano en un pueblo andaluz que cumpla perfectamente con el estereotipo de la *españolada*.

Si partimos de la idea que Homi Bhabha defiende en “The Other Question: Stereotype, discrimination and the discourse of colonialism” (1994) –cuya pertinencia para ser aplicado al caso del estereotipo andaluz es aplicada por Labanyi (2004:7)–, podemos considerar el estereotipo como una construcción ideológica con la que se pretende fijar de manera unívoca aquello que define al Otro. A pesar de dicha univocidad, como detecta Bhabha, el estereotipo es un modo representacional ambivalente y contradictorio de construir al otro ya que, por un lado, connota rigidez e imposibilidad de cambio pero, al mismo tiempo, exige su repetición indefinida para confirmar dicha rigidez, lo que da cuenta, precisamente, de su inestabilidad (1994: 66). Lo que nos interesa aquí de la teoría del estereotipo de Bhabha es que, como explica Labanyi (2004:7), una de las maneras para conseguir subvertirlo es llevar hasta el límite su representación y lograr así desestabilizarlo –en esto haremos hincapié durante nuestro análisis–. Así pues, habrá que acercarse a él “de manera paródica, en un tipo de travestismo que demuestre su falsedad” (Labanyi 2004: 10), para evidenciar que se trata de un constructo cultural, lo que permita, posteriormente, su discusión y reevaluación pública.

Teniendo esto en cuenta, nos parece que *Blancanieves* recupera el estereotipo del folclore español, centrándose particularmente en una de sus derivaciones –la tauroma-

quia-, para, a través del desplazamiento y degradación de algunos motivos tradicionales, deformar su supuesta inmovilidad, como diría Bhabha, y poder así discutirlo. En este sentido, resulta interesante resaltar la función *deslocalizadora* de las citas cinéfilas que convoca la película, entre las que cabe señalar las claras referencias a la estética expresionista de R. Weine o F. W. Murnau, o incluso las menciones explícitas a J. Renoir o a C. T. Dreyer. Con la incorporación deliberada de este imaginario cinematográfico en su obra, el director logra dos objetivos: en primer lugar, dejar constancia de la desconexión cultural que sufrió la tradición cinematográfica española durante parte del siglo debido a la autarquía cultural a la que vivió el país. Y, por otro lado, incorporar, aunque sea extemporáneamente, la cultura española al imaginario del cine clásico europeo. Así parece entenderlo el mismo director cuando presenta su película como: “una carta de amor al cine mudo europeo” (Matheou 2013) aunque según hemos señalado no sea tan solo un homenaje al cine mudo o al cine europeo, pues hay también referencias claras a otras tradiciones, como indican las referencias a *Sunset boulevard* (1952) de B. Wilder, o a *Cat people* (1942) de J. Tourneur.

Blancanieves se presenta pues como un intento, a través de la ficción, reinscribir la cultura española en el imaginario europeo. De ahí que haya que subrayar que la película esté basada en un cuento. Este ejercicio deliberado de reconstrucción del mundo a través de la ficción es muy evidente ya desde el inicio de la película, cuando lo primero que se nos presenta, justo después de los títulos de crédito y antes incluso de ver cualquier imagen, es una cortina roja que se abre lentamente para dar paso a la pantalla en la que tendrá lugar la representación. Este ocultamiento de la pantalla de cine, que se generalizó en los teatros del mundo a partir de la segunda década del siglo veinte, supuso un intento de esconder hasta el último momento –y paradójicamente de señalar–, el artificio de lo que iba a acontecer delante de los ojos del espectador. Como comenta Vicente J. Benet : “el transporte de los espectadores a espacios imaginativos, [...] estaba en peligro si desde la entrada resultaba obvio que solo se trataba de la proyección de luces y sombras sobre una inmensa pantalla blanca [...]” (35). Así, esa cortina roja que se abre delante del público sirve como advertencia de que la ficción que está a punto de empezar es, de hecho, la puesta en escena de una representación. De este modo, el director consigue situar la película, simultáneamente, en el presente del espectador y, mediante la ficción, en el pasado de la historia. Este dispositivo retórico, con el que se acentúa la distancia entre pasado y presente, permite hacer más evidente el cuestionamiento del imaginario de la tauromaquia que propone la película. A este esfuerzo por enfatizar la distancia entre ficción y mundo real debemos añadirle la desestabilización que, progresivamente, se produce dentro de la propia ficción y con la que el director pretende, a partir de la segunda parte, subvertir el estereotipo que presenta. Así pues, la crítica a la institución queda asociada a las variaciones que la película incluye respecto al cuento original de Blancanieves. En el filme de Berger,

los enanitos no serán siete sino tan solo seis –en un claro ejercicio de auto-ironía ellos mismos se refieren a este hecho–. Además, son los enanitos los que deciden ponerle el nombre de Blancanieves –“Te llamaremos Blancanieves, como la niña del cuento”, le dice Josefa (Alberto Martínez) a Carmen–; el espejo mágico que en la versión de los hermanos Grimm advierte a la Madrastra de la belleza de Blancanieves, es sustituido por la prensa rosa –*Blancanieves*, convertida en una celebridad, es portada de la revista *Lecturas*–; y en la película no aparece ningún príncipe que, al final, consiga despertar a la protagonista.

Como decíamos, especialmente en la primera parte, la película proyecta una imagen estereotipada y pintoresca del folclore andaluz. Ya desde la primera secuencia, ambientada en Sevilla, la tauromaquia se nos presenta como un cándido espectáculo de multitudes. Mientras el público va llegando a la plaza de toros, en montaje paralelo se nos van mostrando los rituales del torero Antonio Villalta (Daniel Giménez Cacho) antes de salir a la plaza: cómo se viste, los detalles del traje de luces en primerísimo plano –las manoletinas, la chaquetilla, los alamares, el corbatín, la montera, etcétera–, y cómo reza y se santigua frente a la virgen. Posteriormente, y siguiendo el ritmo de un pasodoble –compás canónico de las corridas– entramos en la plaza en la que un público entusiasta espera el inicio del espectáculo. Toda la representación de la ceremonia que se muestra en esta primera secuencia, la manera como la presenta el montaje, resalta la homogeneidad del símbolo cultural que se irá subvirtiendo posteriormente. Así, la rigidez de los rituales que hemos visto, el hecho de que no parezcan haber sufrido ningún cambio a lo largo de la historia nos habla ya de la problemática deshistorización de la liturgia que acompaña al toreo. Por esta razón, no nos sorprende que al iniciar la película no se nos dé ninguna referencia explícita sobre cuándo y dónde tiene lugar el relato –puede ocurrir en cualquier momento y en cualquier sitio–. En este sentido, parece claro que mediante la deshistorización del estereotipo –la repetición de un ritual que se ha ido reproduciendo sin alteraciones a lo largo de la historia– se pretende acentuar su rigidez y estatismo. Siguiendo a R. Girard (1998: 37), podemos decir que el hecho de separar el ritual del toreo del tiempo de la historia, permite asociar la violencia que comporta su práctica a cierta apariencia de lo *sagrado* que se ha ido perpetuando desde los orígenes de la civilización, lo que podría justificar su perpetuación. Leyéndolo así, esta resistencia del estereotipo que se presenta en la primera parte de la película resulta necesaria para que posteriormente pueda ser cuestionado.

Como decimos, esta función homogeneizadora del estereotipo vendrá contrarrestada por algunos elementos subversivos que van apareciendo en la narración y que, como una manera que encuentra el director de hacer una lectura crítica del espectáculo, insisten en las consecuencias negativas que acarrea el imaginario de la tauromaquia. Ya el mismo nacimiento prematuro de Carmencita, la protagonista, queda asociado a la muerte, al

tratarse de un parto de emergencia –en el que morirá la madre–, como consecuencia indirecta de la cornada que recibe el padre y a resultas de la cual quedará parapléjico. La película muestra distintos planos detalle en los que se ve claramente la expresión de dolor del diestro después de la cogida, y toda la narración de la película se organizará a expensas de ese primer hecho devastador.

Pero lo que a nuestro parecer resulta más interesante de la sutil mirada que el director proyecta sobre el espectáculo taurino en el inicio de la película –y hará lo mismo en la secuencia de la corrida final–, no tiene solo que ver con la simple inversión del binarismo dominante/dominado en la relación hombre/animal –el hecho de que el torero sea corneado y no consiga matar al animal–. Lo que, según entendemos, quiere mostrar la película es que tanto el torero como el toro son víctimas de una tradición violenta a través de la cual la crueldad ha quedado institucionalizada a perpetuidad. La continuidad entre el sufrimiento del torero y el del animal que defiende el filme queda explicitada con un fundido encadenado que, después de la cogida de Antonio Villalta, conecta el ojo del astado en la plaza con el ojo del torero en la camilla del hospital. Esta doble representación en primerísimo plano del ojo, que asimila el ojo del toro al ojo del torero, no podemos dejar de leerla como una cita explícita al ojo rasgado de *Un chien andalou* (1929). Aún así, mientras que la función asignada a la continuidad del ojo que propone *Blancanieves* está centrada en afianzar la asimilación del sufrimiento del hombre con el animal, el ojo de *Un chien andalou* destacaba por el realismo con el que Buñuel buscaba desestabilizar la mirada del público. Recordemos, en este sentido, que en la nota que precede al guión que se publicó en *La Révolution Surréaliste*, Buñuel recordaba que *Un chien andalou* no era más “que un apasionado llamado al asesinato” (1971: 23). Esta referencia a la primera época del cine de Buñuel nos resulta muy útil para contraponer dos modelos que permiten explicar la evolución de la relación que el cine ha mantenido con los animales a lo largo de su historia. Mientras que el cine contemporáneo activa ciertas formas de visibilidad controlada de la relación hombre/animal, en la película de Buñuel el rol que ocupa el animal condensa un impulso etnográfico con el que el autor pretende introducir en el plano precisamente todo lo contrario: la presencia de *lo heterogéneo*, de *lo incontrolable*.

Volviendo a *Blancanieves* y, como decíamos, escapando inteligentemente de la relación dominante/dominado - torero/toro, la crítica a la institución taurina de la que hablábamos queda también representada a través del personaje del apoderado taurino que aparece en la última parte de la película. Carlos Montoya (Josep Maria Pou), que junto con la madrastra son los dos antagonistas del filme, es un tiránico representante que propone a Blancanieves debutar con su espectáculo en la plaza de toros de Sevilla –plaza donde su padre había sufrido la cogida años atrás–. Blancanieves y los enanitos aceptan la propuesta del apoderado quien, aprovechándose de que la protagonista no sabe leer,

le hará firmar un contrato “para toda la vida” –e incluso “más allá”, como veremos–. La figura del apoderado es esencial para entender la imagen que se ofrece del mundo del toreo: un engranaje empresarial alrededor del sacrificio animal que genera grandes beneficios y que pretende satisfacer la demanda de un público ávido de violencia –“eso le encanta a la gente” nos recordará uno de los enanos, haciendo referencia al público de las corridas–. En esta línea, Adrian Shubert, en su libro *Death and Money in the Afternoon* (1999), expone que la tauromaquia, lejos de ser una representación cultural que habla de cierto rechazo atávico del mundo industrializado, debe más bien ser entendida como una de las primeras industrias de ocio que se establecieron en España en la época moderna, hecho que resulta decisivo para poder explicar su perpetuación a lo largo del tiempo.

Ya hacia el final de la película, y guardando un obvio paralelismo con la secuencia en la que el padre es atacado, Blancanieves se enfrentará a un toro, *Satanás*, para, supuestamente, vengar la faena que Antonio Villalta dejó inacabada –“Tengo que continuar la faena por mi padre”, dice Blancanieves–. Tanto la secuencia del padre al inicio, como ésta de la hija hacia el final, quedan sintetizadas con un montaje rápido a partir del cual se muestra una combinación de pases con el capote –no aparecen ni banderilleros ni picadores–, que son correspondidos en contraplano con gritos y aplausos por parte del público. Al final de la corrida de Blancanieves se produce otra subversión del estereotipo por parte del director cuando el toro al que debe matar –muerte con la que supuestamente vengará la cogida del padre en la primera secuencia– es indultado por su extraordinaria bravura, y sale vivo de la plaza. Lo que nos parece subversivo de esta desaparición de la muerte del animal es que el restablecimiento del orden social que supuestamente implicaría queda en suspensión. Esta condonación de la muerte de los dos toros, el hecho de que se evite la representación de su muerte, es, curiosamente, compensada con la exhibición pública, como si de un trofeo se tratara, del cuerpo muerto del torero Antonio Villalta. Como decimos, en lo que al espectáculo se refiere, la muerte del toro es sustituida por la exhibición pública de la muerte del diestro, y esta secuencia mantiene un paralelismo claro con la exhibición del cuerpo de Blancanieves al final de la película. Después de que la protagonista sea envenenada por la madrastra, el apoderado recupera el cuerpo ya muerto de Blancanieves para exponerlo en una barraca de feria, que recuerda sin duda a la barraca de feria que aparece en *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920) de R. Wiene, para ver si alguien del público es capaz de despertarla. De esta manera, mediante la exposición del cuerpo muerto de la protagonista, la destrucción asociada al imaginario del toreo parece proyectarse indefinidamente hacia el futuro. Lo que plantea la película con este final, –y aquí recuperamos el doble movimiento de representación del estereotipo folclórico asociado a la tauromaquia y su subversión–, es la necesidad de rehistorizar el cuento, para poder desestabilizarlo y cuestionarlo. Aquí Blancanieves es una torera muerta, y no habrá ningún príncipe salvador que la despierte. Aun así, por un momento, el director vuelve a jugar con las expectativas del espectador, haciéndole creer

que Blancanieves va a despertar milagrosamente. Una vez más, las expectativas acabarán siendo defraudadas, evidenciándose la distancia entre la ficción del cuento y la tragedia del mundo real.

Tomando de nuevo en cuenta las dos secuencias que hemos analizado en las que se representa una corrida de toros, podría parecer que, a través de la crítica de la tauromaquia, el director quiera replantear el negativo impacto que, como afirma John Berger (1980), el capitalismo ha tenido en la discriminación de los animales en la vida contemporánea. Si bien es cierto que la película pretende ofrecer en ciertos episodios una imagen reconciliadora de las relaciones de los protagonistas con algunos animales, veremos que esta rehabilitación es solo parcial, y el relato no consigue desprenderse completamente del binarismo hombre/animal-dominante/dominado.

Tal vez la relación paradigmática hombre/animal que aparece en la película es la que la niña mantiene con Pepe, un gallo que se convertirá en su mejor amigo hasta que la madrastra lo mate y se lo presente a la niña para la cena. Pero la muerte de Pepe a manos de la madrastra, el hecho de que sea una venganza contra Carmen por haber descubierto dónde la madrastra tenía escondido a su padre, solo se puede entender si aceptamos que el animal, mediante el proceso de antropomorfización que ha sufrido a lo largo de la primera parte de la película –el nombre que tiene, el rol familiar que se le asigna, el hecho que intente proteger a Carmencita, etcétera–, ha sido despojado de toda su animalidad. En este sentido, la tragedia del asesinato del gallo no es solo la tragedia de matar a un animal –lo cual no supondría ningún problema, parece decirnos la película–, sino matar a un animal que tiene una relación particular con el hombre. En este sentido, Girard (1998: 11) cita a Joseph de Maistre y su *Éclaircissement sur les sacrifices* (1810), obra en la que el filósofo francés advierte que, en las sociedades primitivas, si lo que se quería era dar importancia al sacrificio, los animales elegidos siempre eran los más relacionados con el hombre por su instinto y sus costumbres. De ahí que resulte especialmente violento cuando Encarna muerde el muslo del gallo para impresionar a Carmencita –“Si me desobedeces ya sabes quién será el siguiente”, le recuerda la madrastra–.

Otro ejemplo de esta solo parcial rehabilitación de la relación hombre/animal en la película es la presencia de los animales disecados en la sala donde Antonio Villalta enseña a torear a su hija. Las cabezas de toro y el toro de cuerpo entero que aparecen en la sala, aún pudiendo tener un objetivo compensatorio de visibilización que nos hablara de la importante presencia de los animales en la vida de los protagonistas, aluden inequívocamente al proceso de dispersión y dominación del hombre respecto al animal del que hablamos (Pick 104), y que va en contra del cuestionamiento de las relaciones entre especies que el director ofrecía en las secuencias de las corridas. Pero esta insistencia en el *specismo* no solamente viene del lado de la desaparición parcial del animal a través de

su desanimalización, o del proceso de antropomorfización al que, como hemos dicho, se ven abocados algunos animales; sino que también se produce la animalización parcial en el caso de algunos humanos sobre los que se ejerce algún tipo de marginación. Eso es lo que sucede con Carmencita cuando la madrastra la manda a vivir a las cuadras; o lo que le ocurre al sirviente, Genaro Bilbao (Pere Ponce), que es sometido a todo tipo de vejaciones por parte de Encarna y que es incluso obligado a animalizarse en algunas secuencias. Así, pues, mientras que la película parece cuestionar el binarismo dominante/dominado que se produce en las corridas de toros, y el director parece así subvertir y cuestionar el estatismo del estereotipo folclórico que inicialmente propone la película, hay otros casos en los que prevalece la dinámica de tradicional discriminación, y tanto el animal/humanizado como el humano/animalizado quedan subordinados a la decisión, el poder y el privilegio del humano. Contradictoriamente, pues, mientras veíamos que en la secuencias de tauromaquia el director deconstruía el binomio dominante/dominado, en otras secuencias la película sigue un discurso *especista* que sí connota diferencias esenciales entre animal y humano.

Qué duda cabe, pues, de que, como hemos dicho, el cuestionamiento del estereotipo que propone la película es una manera de replantar el peso social de una institución establecida alrededor de un rito sacrificial y cuyo significado simbólico parece incompatible con el proyecto de modernización que, en algunos aspectos, todavía debe llevar a cabo el país. Solo como muestra de esta insistencia en la preservación del estereotipo folclórico de la tauromaquia, recordemos que los defensores de la corrida como símbolo cultural que sintetiza lo español entienden que defender su rechazo conlleva la impugnación de la cultura española en su totalidad. En este sentido, no hay que olvidar que apelar a la *necesaria* preservación del ritual tauromáquico –manteniendo su estatismo, como decíamos– siempre se hace en nombre de la preservación de cierta esencia mítica –y, por lo tanto, ahistórica– de la cultura española, lo que nos retrotrae a un discurso esencialista de triste recuerdo.

Así, el posicionamiento ideológico de la película con respecto al mundo del toreo –el hecho que tome partido en el debate surgido en España en los últimos años sobre si la tortura debe formar parte de la cultura oficial del país– es algo que sin duda hay que señalar. No obstante, y si bien es cierto que ese posicionamiento ético pudo ser una razón decisiva para que la película fuera seleccionada para representar a España en los Premios Oscar, no debemos olvidar que la película recibió varias denuncias por maltrato animal durante el rodaje. Recientemente, el Tribunal Superior de Justicia de Madrid obligó a la Comunidad a iniciar un expediente sancionador a los responsables de la producción (Pérez 2016).

Considerando lo dicho, –y volvemos aquí a la distancia entre el mundo y su representación, o entre el mundo y la puesta en escena de la representación, del inicio del artículo– el proceso de transformación social que a nuestro entender debería producirse, no solo debe ser capaz de cuestionar, como hace la película de manera acertada, la institucionalización de la tortura que tiene lugar en la tauromaquia, sino que debe plantearse desde una perspectiva de más largo alcance. De lo que se trata, finalmente, tal y como lo plantea C. Wolfe en *Animal Rites* (2003), es de cuestionar el asumido privilegio de lo humano por encima de cualquier otra forma de vida y de recalcar las consecuencias directas que la asunción de esta particular estructura de subjetivización puede tener para la validación de los discursos discriminatorios de cualquier tipo.

BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

- Baecque, Antonia de. *Camera-Historica: The Century in Cinema*, New York, Columbia University Press, 2012.
- Bhabha, Homi K. "The othe question: Stereotype, discrimination and the discourse of colonialism". *The location of culture*. London & New York: Routledge, 1993. 66-84.
- Berger, John. "Why look at animals?". *About Looking*. New York: Pantheon Books, 1980. 1-26.
- Benet, Vicente J. *La cultura del cine*. Barcelona: Paidós, 2004.
- Buñuel, Luis. *Un perro andaluz. La Edad de Oro*. México: Era, 1971.
- Delgado, Manuel. *De la muerte de un Dios. La fiesta de los toros en el universo simbólico de la cultura popular*. Barcelona: Península, 1986.
- Girard, René. *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama, 1988
- Hobsbawn, Erik & Terence Ranger (eds.), *The invention of Tradition*, Cambridge: Cambridge UP, 1983.
- Labanyi, Jo. *Lo andaluz en el cine del franquismo: los estereotipos como estrategia para manejar la contradicción*, Sevilla: Fundación Centro de Estudios Andaluces, Documento de trabajo H2004/02, 2004.
- Martínez, Luis. "San Sebastián enmudece de placer (con perdón)". *El Mundo*. 22, Septiembre, 2012: Web. Acceso: 22 Octubre 2016.
- Matheou, Demetrios. "Pablo Berger: 'A movie's like a paella, you put all of your obsessions in there'". *The Guardian*. 11, Julio, 2013: Web. Acceso: 20 Octubre 2016.
- Pérez, Fernando. "Madrid deberá investigar si en "Blancanieves hubo maltrato animal". *El País*, 17, Noviembre, 2014: Web. Acceso: 25 Octubre 2016.
- Pick, Anat. *Creaturely Poetics*. New York: Columbia University Press, 2011.
- Shubert, Adrian. *Death and Money in the Afternoon: A History of the Spanish Bullfight*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Wolfe, Cary. *Animal Rites*. Chicago: University of Chicago Press, 2003.
- Wolfe, Cary. *What is Posthumanism?* Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.