

extranjera va transformándose en autocrítica de la cultura que formula los enunciados y las representaciones del extranjero.

Nos interesa el estereotipo desde un punto de vista poético, en cuanto nos proporciona posibilidades de escritura. Buena parte de los estereotipos rastreados ejemplifican los tres rasgos definitorios del exotismo, o mejor dicho de la escritura del efecto exótico, tal como he podido enfocarlo: 1/ el paisaje transformado en escena, el otro bailando, tocando música (mariachis, bailarines de tango, visión teatral o caricaturada de la "Revolución"...), remiten al procedimiento de teatralización del otro, mejor dicho la desrealización del otro. 2/ El hombre a caballo al lado del cacto, de la tuna mejicana, la "escena" (mercado, posada...), remiten a la fragmentación, ya que no se concibe la cultura del otro como un conjunto coherente de significaciones, sino como retazos de color local. 3/ por fin, las mujeres fatales, mulatas o criollas o peninsulares, nos proporcionan un rico escenario para la expresión de una sexualización en la que se expresa la dominación por lo menos simbólica del "otro".

¿Por qué cierta clase de estereotipos proporcionan posibilidades narrativas? Sencillo (lo vimos con Carpentier) porque actúan como núcleos culturales en posible expansión narrativa, o amplificación en el sentido retórico de la palabra. Se presenta como relato posible con tal que pueda ser desarrollado. Pero al desarrollarse, o dicho de otro modo, al ficcionalizarse, pasa a ser parte de mitos posibles, o textos en proceso de mitificación, o sea de ficcionalización, ya que, no lo olvidemos, el mito es primero una historia, una sucesión de secuencias narrativas, como lo destacó Levi-Strauss. El mito es el estereotipo que supo o que pudo crecer, no por su propia fuerza sino por la capacidad narrativa que un escritor le otorga (así se explica la diferencia entre "un" don Juan, sustantivo en vez de hombre mujeriego, y el mito de un tal Don Juan Tenorio cuya historia no se reduce a una colección de mujeres seducidas). Ahora bien: ver cómo se pasa del estereotipo al mito es otra historia, parodiando a Kipling, o tal vez tema para otro encuentro.



30

### Los estereotipos como explicación de los mitos del pasado: la película *Tango* (1998) de Carlos Saura<sup>1</sup>

Pietste Feenstra  
Sorbona, Paris III

Los estereotipos están muy presentes en la obra de Carlos Saura, pero no siempre para imponer lecturas únicas. Este concepto, que reduce la complejidad de la lectura de la realidad, también puede servir para crear lugares de la memoria,<sup>2</sup> un tema muy presente en toda la obra de este director español. En este ensayo, analizaremos la película *Tango*, dirigida por Saura en 1998, un musical en el que se ponen en escena tópicos sobre Argentina; para luego volcar nuestra mirada sobre nuevas visiones del presente, sobre el pasado de ese país.

Como la interpretación del estereotipo depende de su contexto de lectura, debemos plantear diferentes preguntas. En primer lugar, a partir del contexto histórico-político del director español, que crea una imagen de Argentina. En segundo lugar, analizaremos el estereotipo dentro del 'contexto filmico', en el que se combinan varias miradas. Así, nos proponemos demostrar cómo el estereotipo nos permite viajar hacia otros tiempos, hacia principios del siglo veinte, donde reencontramos algunos mitos expresados por el Tango, un baile nuevo que nació dentro de un 'mundo-nuevo'.

#### La obra de Carlos Saura

Para situar la película *Tango* en el conjunto de su obra, debemos comentar algunas características de los estilos de filmar de Carlos Saura. Este director español empezó a rodar en España

<sup>1</sup> Versión integral disponible con la autora.

<sup>2</sup> Pensamos, por supuesto, en el libro de Pierre Nora, *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1984, que introduce lugares de memoria de la historia nacional de Francia. En esta película el término funciona como un concepto que piensa la memoria a través del lenguaje filmico.



bajo el franquismo. Su primera obra, *La tarde del domingo*, fue realizada en 1956-1957, aunque del primer período de su producción es más conocida la película *La Caza*, de 1965, que construye una metáfora sobre la violencia de la Guerra Civil.

Carlos Saura nació en 1932 y sufrió la Guerra civil siendo aún muy joven, experiencia que lo ha marcado para toda la vida. Además, la censura ejercida durante el franquismo tiene un impacto en su obra, notable en películas como *El jardín de las delicias*, de 1970; *Ana y los lobos*, de 1972; *La prima angélica*, de 1973; o *Cria cuervos*, de 1975. Aquí podemos ver este lenguaje típico del cine de Saura, en el que los símbolos hablan de una manera indirecta de sistemas opresivos y totalitarios. Observamos en su obra un cambio importante entre el cine que hace durante el franquismo y el que realiza después de la muerte de Franco, en 1975. El lenguaje cinematográfico cambia notablemente, en estrecha relación con el cambio experimentado por la sociedad española.<sup>3</sup>

En esta segunda etapa se introducen varias nuevas categorías que no pretendamos examinar aquí exhaustivamente. La diversidad de estilos y temas que ilustra la riqueza de su obra es muy amplia. También debemos mencionar el hecho de que el haber dirigido películas bajo circunstancias políticas muy distintas da mayor interés a sus películas. Pero, a partir de la muerte de Franco, aparece una nueva categoría: los musicales; hay que pensar en *Bodas de sangre* (1981), *Carmen* (1983), *El amor brujo* (1986), *¡Ay Carmela!* (1990), *Sevillanas* (1992), *Flamenco* (1995), *Tango* (1998), *Salomé* (2002), *Iberia* (2005). La mayoría de ellos no son musicales tradicionales, porque a lo largo de todas las películas se subraya la puesta en escena, con el fin de mostrar cómo se crea un nuevo ballet; no se trata de ballets acabados y filmados, sino que casi siempre se trata de procesos de creación.<sup>4</sup> Y, precisamente esta estructura narrativa permite dar nuevas

visiones sobre el pasado desde el presente: ahora estamos entre bambalinas, y vemos lo que verdaderamente pasaba en este país. Para contar una historia sobre el pasado, Saura utiliza estereotipos.

### Los estereotipos

Vamos a determinar, en primer lugar, qué estereotipos se utilizan en la manera de contar una historia sobre Argentina a través del tango. El argumento de esta película muestra la lucha de Mario, un coreógrafo de baile, por crear un nuevo ballet, lidiando a su vez consigo mismo por la ruptura amorosa con su ex-novia y con su propia voluntad de crear algo nuevo. Vemos cómo este hombre sufre por la ruptura sentimental, y cómo la creación del ballet y su vida personal se mezclan constantemente dentro de la película, lo que produce una confusión entre ficción y realidad diegética en el interior del film. La estructura narrativa es similar a la de la película *Carmen* (1983), en la que Antonio Gades tenía una lucha similar con su Carmen, con su obra, y sobre todo, con sus sentimientos de violencia hacia la mujer que no quería quedarse con él.

Este estereotipo de la violencia vuelve en las dos películas, y para demostrar esta lectura, debemos pensar en la secuencia en la que Mario está en su apartamento, mira a la cámara, y su ojo nos muestra lo que está imaginando. Está detrás de su ex-novia, que ahora baila con otro hombre. Ella desea a otro hombre, la luz roja colora el fondo de la imagen. La presencia de Mario domina la escena, toma un cuchillo y lo clava en su cuerpo. Sus cejos se convierten en violencia y la secuencia se termina. Su ex-novia entra ahora en su apartamento para buscar unas cosas. La situación es casi repetitiva: Mario quiere abrazarla, pero ella dice que vive con otro hombre. Así, su imaginación liberada a través el ojo de la cámara, precede a esta secuencia de ficción; los dos niveles de lectura están introducidos, y esto marca toda la película. El espectador se queda con esta confusión hasta el final de la narración. El conflicto que vive Mario consiste en que quiere crear un nuevo espectáculo de baile y busca ideas nuevas, con una influencia constante de su vida personal.

<sup>3</sup> Talvat, Henri, *Le mystère Saura*, Montbeller, Editions Climat, 1992, pp. 92-93.

<sup>4</sup> El musical español, por los mecanismos narrativos del género, muestra en los años noventa una nueva atención sobre el pasado. Un aspecto fundamental es el de mostrar la vida detrás de las cortinas. En el artículo "Dancing with Spanishness: Hollywood codes and the site of memory in the contemporary film musical", analizamos justamente este mecanismo de visitar la historia a partir del punto de vista del presente en diversos musicales, como *¡Ay Carmela!*, *La niña de tus ojos*, *El otro lado de la cama*, *20 cantineros*, *¿Por qué se frotan las patitas?*. Muchas veces, el pasado determina el presente en este género.



Si analizamos los tópicos, la historia amorosa y la violencia de la pasión se muestran en esta película de una manera muy estereotipada: es la imagen típica del exotismo, de la pasión, del amor pasional sin límites. Pero el concepto de estereotipo no impone una lectura única. Para precisar la definición, debemos saber que el término 'estereotipo' viene del griego, y 'esterreo' significa 'solidez'; y 'tipo' significa marco, tipo, modelo. Son categorías que reducen la complejidad de la realidad y esta reducción repercute muchas veces en la construcción de connotaciones negativas. Así, el estereotipo acota la lectura y permite reconocer un cierto grupo o costumbre dentro de una cultura. Son los tópicos, los lugares comunes, lo preconcebido, las ideas que favorecen los prejuicios. Reducen la realidad a esquemas preconcebidos, pero al mismo tiempo permiten reconocer una cultura: el tango, la pasión y el exotismo son estereotipos sobre Argentina, que se pueden leer de diferentes maneras.

Para comprender la lectura de un estereotipo, tenemos que definir su *función* a fin de entender su *interpretación*. ¿Cómo se pueden leer o interpretar estos estereotipos? Mirando una película, somos capaces de reconocer estereotipos de la vida social. Ruth Amossy los describe como una construcción de lectura:

C'est dire que le stéréotype n'existe pas en soi. Il n'apparaît qu'à l'observateur critique ou à l'usager qui reconnaît spontanément les modèles de sa collectivité. Il émerge lorsque, sélectionnant les attributs dits caractéristiques d'un groupe ou d'une situation, nous reconstituons un schéma familial.<sup>5</sup>

Ruth Amossy confirma que la lectura del estereotipo es una construcción del espectador. En el caso del cine, observamos dos niveles de lectura. Analizando la película *Tango*, es importante pensar cómo el material fílmico impone un contexto de lectura. Al observar el estereotipo, ¿se puede decir que el contexto de la imagen impone esta lectura? ¿O ironiza sobre él? ¿Cómo se puede leer el estereotipo dentro de la narración de la película? En segundo lugar, hay un contexto externo a la película. ¿Cómo se puede leer, a partir de la cultura española en los años noventa,

este tipo de tópicos? Es muy importante subrayar que Saura es un director español que en *Tango* trata el tema de la emigración española desde el siglo pasado. En España, en los años setenta, la libertad de expresión cambió al cine, debido a la abolición de la censura en 1977. Además, en los años noventa hubo una nueva ola de atención al pasado histórico reciente en su país –y América Latina, por supuesto, forma parte del pasado español.<sup>6</sup>

#### Miradas desde afuera

Una revista holandesa especializada, *Filmkrant*,<sup>7</sup> publicó una reseña llamativa, que mostraba una lectura esquemática y reduccionista de la película, criticando al mismo tiempo a Saura por no saber renovarse. El periodista Jos van der Burg expone sin reticencias que la película *Tango* no trae nada nuevo, que es una repetición de *Carmen*, y que Saura siempre trata estos temas de amor peligroso. El periodista argumenta que Saura tiene problemas de reconocimiento, y que utiliza un personaje que quiere crear algo nuevo para superarse a sí mismo. Su lectura de la película confirma una mirada estereotipada del exotismo de la pareja, que ha inspirado luego al periodista a interpretar el conjunto a partir de este punto de vista. Sin que el estereotipo destruya toda la riqueza de la película, podemos compartir con el periodista la idea de que la violencia entre los amantes es una eterna repetición. En este sentido, tiene razón, porque las estadísticas sobre este tema lo confirman, también en España.<sup>8</sup> El hecho de leerlo como un estereotipo, significa que el periodista lo considera como algo que se puede lamentar. Como intentamos demostrar más abajo en este ensayo, consideramos que, de cierto modo, Saura trata la violencia también como un estereotipo que desafortunadamente se repite.

<sup>5</sup> En Francia, preparamos una edición sobre el tema de la memoria en el cine español, trazando una topografía del período entre 1975 y 2007, e incluyendo visiones transnacionales sobre el conflicto (Priestie Feenstra, CinémaAction, Cortet-Télérama, París, 2009, en prensa). Allí, estudiamos el funcionamiento de las 'imágenes-memoriales' a través de tres décadas. Se puede hablar de registros distintos que tienen relación con los cambios políticos en España y se reflejan en el cine.

<sup>7</sup> Van der Burg, Jos, "Tango. De liefde is gevaarlijk" (Tango. El amor es peligroso), *Filmkrant* Januari 2000, Nº 207.

<sup>8</sup> Las estadísticas confirman esta realidad. También el cine muestra en la actualidad este tema. Hay que pensar en la famosa película de Icar Botlaín, *Te doy mis ojos* (2003) y *Pasos* (2005) de Federico Luppi, que tratan justamente este tipo de violencia.



Lo que se puede repetir -volviendo a la lectura holandesa-, es que luego interpreta toda la película a partir de este punto de vista. Y, aunque es solamente sintomático, este artículo expresa un prejuicio existente sobre los musicales de Saura, aquél que sostiene que "este director no sabe renovarse y siempre se repite". La lectura holandesa se corresponde con muchas opiniones en vigor en España sobre el cine que Saura realiza a partir de 1975. Evidentemente, no estamos de acuerdo con esas visiones, puesto que no valoran la dinámica visual de su cine. Este director sabe muy bien filmar el baile y transmite sensaciones muy fuertes al espectador, con mensajes profundos, que conmueven a muchos de ellos.

#### La mirada dentro de la película

El segundo nivel de lectura, está constituido por las miradas al interior de la narración fílmica que permiten ser leídas como estereotipadas<sup>9</sup> y que nos trasladan hacia una lectura del mito sobre el nuevo mundo. Para hacer esta lectura necesitamos definir la relación entre estos dos conceptos.

En su libro *Mythologies* (1957), Roland Barthes critica a la sociedad francesa analizando la prensa. Barthes constata que la prensa impone ciertas ideas mitológicas que sirven para que ciertos grupos de la sociedad francesa mantengan su poder. Dentro de este enfoque sobre los mitos, Ruth Amossy da mucha importancia al estereotipo para poder transformarlo en un modelo mitológico: «La fabrication du stéréotype constitue le premier stade de la mythification. S'il est nécessaire, il n'est cependant pas suffisant».<sup>10</sup>

La autora considera, en primer lugar, la construcción de un esquema familiar. Siguiendo con su línea de pensamiento, podemos decir que el estereotipo da la primera idea para reconocer algo. Luego, es posible leer una oposición entre un personaje o fenómeno estereotipado y una idea o personaje idealizado. Proponemos, entonces, definir a este personaje dentro de una película como "prototipo" o "modelo". Así, el estereotipo

trae la primera idea, preconcebida, que invita a ser cambiada, y se contrasta con una idea idealizada, a veces introducida por un personaje o tema que representa todas las características prototípicas (funciona como un modelo). Si aplicamos este método a *Tango*, vemos que hay allí un pensamiento idealizado sobre Argentina. A fines del siglo diecinueve, existía el mito del nuevo mundo como espacio para el comienzo de una vida nueva. Esa fue la idea de origen que ha inspirado a muchos españoles e italianos a emigrar hacia ese país.

Para ilustrar fílmicamente esta lectura, centraremos nuestra atención en una secuencia al final de la película que ilustra estas connotaciones sobre Argentina como la tierra prometida. Esta secuencia es muy importante para entender la lectura del mito y del estereotipo. Los bailarines vienen directamente de los horizontes, los colores del cielo crean un ambiente particular.

Mucha gente se reúne, familias enteras con niños de horizontes diferentes. Se oye la música de Nabucco de la ópera de Giuseppe Verdi, que expresa el eterno mito de la libertad y del nuevo mundo. Esta ópera narra la esclavitud de los hebreos en Babilonia. Se estrenó en 1842 en Italia, que en ese período estaba bajo monarquías como la de los Borbones, la de los Habsburgo, y bajo el dominio del papado.<sup>11</sup> La música expresa este deseo de independencia, de libertad, de encontrar un nuevo mundo. Los italianos y españoles que emigraron hacia Argentina tenían la esperanza de encontrar un nuevo mundo.

Cuando las personas se reúnen para bailar juntas, la música se transforma en un tango. De repente, hay nuevas violencias: el eterno tóxico de la historia. La violencia se repite. Elena, la novia de Mario es atacada, y él se da prisa para ver si todo va bien – esto formaba parte de la puesta en escena, pero no lo sabíamos. Saura investiga el mito, y remite al eterno tóxico de la Historia, que es la recurrencia de la violencia.

#### Mitos del paraíso o la Historia de Argentina

Como el mito nació en el siglo diecinueve, el contexto de su nacimiento es importante para nuestra lectura. El análisis de las

<sup>9</sup> Las ideas siguientes están basadas en nuestro libro *Les nouvelles figures mythiques du cinéma espagnol (1975-1995). A corps perdus*, Paris, Hamattan, 2006.

<sup>10</sup> Amossy, Ruth, *op.cit.*, p. 103.

<sup>11</sup> Visbal Sierra, Ricardo, "Nabucco de Giuseppe Verdi", Mayo 2005, [www.http://biblioteca.unisabana.edu.co/abc/archivos/Nabucco.pdf](http://biblioteca.unisabana.edu.co/abc/archivos/Nabucco.pdf).



imágenes sobre Argentina ilustra una relación particular entre el contexto histórico del nacimiento del mito y el contexto histórico de producción del *film*—en 1998, hablamos de visiones sobre la Historia, y volvemos al pasado a través del mito. Nuevamente, debemos precisar la relación teórica entre Historia y mito, y entre estereotipo e Historia.

Para Roland Barthes, los contenidos de los dos conceptos se acercan bastante, podríamos decir que tiene una visión muy estereotipada del mito. El autor dice que el mito naturaliza la Historia. Ruth Amossy permanece también muy cerca de la interpretación de Barthes. Pero, como hay otros contextos históricos y políticos, preferimos describir esta naturalización como una interpretación de la Historia. La construcción del mito siempre está relacionada con su contexto, y no siempre se naturaliza la Historia. Contrariamente a la idea de Barthes, pensamos que el mito interpreta la Historia en función de sus fines. Además, consideramos que el estereotipo y el mito tienen funciones muy distintas: el estereotipo transmite cierta idea de creencia pero no en el sentido de que algo es "sagrado". La sacralidad es propia del mito, que da muchas veces ideas sobre el origen de algo. Por eso, en este punto, es preciso delimitar el enfoque sobre los mitos.

Saura comenta abiertamente que durante el franquismo se transmitía un cierto mito:

Il y a eu un vide énorme dans notre éducation et peu à peu, nous avons compris qu'il nous manquait quelque chose parce qu'on racontait l'histoire de l'Espagne comme celle d'un grand empire, avec la conquête de l'Amérique, les Rois catholiques, etc (...).<sup>12</sup>

Dentro del *film Tango*, hay una reflexión sobre este mito: a fines del siglo diecinueve Argentina representaba un mito para los españoles y muchos emigraron hacia ese mundo. Así, la función del mito como imagen de un nuevo mundo, está representada por Argentina. La película *Tango* se hace en los años noventa, y el mito del siglo pasado se analiza como imagen de la memoria. Para poder viajar por el pasado dentro de la narración fílmica se necesitan unos esquemas estereotipados que reducen la

complejidad de la realidad histórica, de manera que todo el mundo pueda reconocer fácilmente la cultura y el contexto histórico que se analizan. En este caso, Saura trae su visión, una visión de la memoria.

Así, tenemos varios niveles de lectura del estereotipo: en primera instancia, dado por la pareja y el tango, es el estereotipo de la violencia pasional que se repite también al final de la película. Hay un segundo nivel de lectura del estereotipo, dado por los decorados y el baile que reducen la realidad histórica a esta puesta en escena de unos tópicos. Y, así, podemos definir la relación con la Historia: dentro de estas visiones de la memoria, el estereotipo trae las connotaciones históricas a través de los decorados, los vestidos y la música (el estereotipo se historiza). Estos esquemas permiten dar nuevas visiones sobre el pasado, para retornar al mito de origen, lo que Argentina significaba para muchos españoles: la tierra prometida, una imagen idealizada, como el paraíso, emigrar hacia allí para empezar una vida nueva. Dentro de este 'nuevo' mundo, nació este baile, que atraviesa toda la película como lugar de la memoria.

#### El tango como lugar de memoria

Volvemos otra vez al principio de la película. Después de haber situado la historia de celos y de pasión en Buenos Aires, en seguida se abren otras lecturas sobre el origen del tango, que ilustran una parte importante de la historia Argentina. El tango se puede ver como un tópico del exotismo, pero también es un baile que remite a la memoria de un pueblo, de diferentes culturas, de una mezcla de orígenes por sus ritmos y sus gestos. Así, este baile se convierte en un lugar de memoria de Argentina y de su pasado, porque representa un aspecto fundamental de la Historia de ese país y nos lleva hacia otros períodos.

Este baile nació en Buenos Aires a fines del siglo diecinueve. Varias influencias culturales marcan la expresión del tango: aunque el debate está abierto, se afirma que en el tango se combinan el ritmo de los esclavos negros, de la habanera cubana, junto a influencias italianas y españolas.<sup>13</sup> Buenos Aires es una

<sup>12</sup> Talvat, Henri, *op.cit.*, p. 88. También hay que pensar en la película *El dorado* (1987) en la que Saura revisita también este mito.

<sup>13</sup> Diferentes sites sobre el origen del tango y de la geografía de Argentina comentan este tema, ver bibliografía.



ciudad en la que los inmigrantes buscaron fortuna, una nueva vida; y esto ha determinado la identidad del pueblo. Ya en su etimología, el nombre 'Argentina' significa 'plata'. Los españoles llamaron 'puerto de plata' o 'isla de plata' a la región de Buenos Aires. Los inmigrantes llegaron a finales del siglo diecinueve: entre 1870 y 1930 había seis millones de inmigrantes provenientes de Europa (tres veces más que la cantidad de habitantes originarios). Por ejemplo, en 1850 había solamente 800.000 habitantes.<sup>14</sup> El tango nació en ese período, a fines del siglo diecinueve, producto del mestizaje de todas estas culturas. Este género musical era una manera de expresar sus penas, sus problemas, en los períodos duros en que se encontraban.

Además, el baile ha sobrevivido varios períodos, se ha renovado y mantenido. En su libro, Daniel Sibony da mucha importancia a la tradición del baile, que permite que persista a lo largo de varias generaciones, como él dice:

Si certaines danses sont éphémères, c'est parce qu'elles ne peuvent qu'évoquer ces traces; elles n'ont pas assez de forces, pas assez de corps ou de corps pensant pour les inscrire. Alors ça s'efface. Le corps du chorégraphe répondait de cet acte, mais dès qu'il se retire, ça disparaît; pas de corps-mémoire à sa place. Au contraire, les danses traditionnelles, gravées dans la mémoire des « peuples », font que le groupe incarne ce corps-mémoire, et reste témoin.<sup>15</sup>

Lo vemos en *Tango* porque Saura analiza los orígenes culturales y crea algo nuevo. Investigando el pasado del pueblo en el que el dolor del pasado también persiste, se crea un nuevo espectáculo. Saura profundiza la mirada sobre el pasado a través de una memoria construida y también a través de una memoria espontánea, que encontramos en los gestos de los bailarines, que parecen más auténticos, más reales.

### La memoria "construida"

El concepto de la teatralidad es muy enriquecedor para analizar esta mirada dentro de la narración fílmica. Vemos todo el

<sup>14</sup> Christophe Apill comenta en su libro *Le Tango argentin en France*, el papel importante de este baile para la comunidad, también para estos argentinos que se encuentran fuera de las fronteras de Argentina, p. 54.

<sup>15</sup> Sibony, Daniel, 1995, *Le corps et sa danse*, Paris, Editions du Seuil, p. 263

tiempo una mirada fílmica, que está teatralizando la memoria.<sup>16</sup> Desde el principio de la película, los espectadores son muy conscientes de que este lenguaje de la memoria está construido (hay repeticiones, ensayos, la gente practica los pasos de las coreografías, etc.). Vemos al protagonista, Mario, dentro de su despacho, pensando en su espectáculo sobre el Tango. El coreógrafo quiere crear algo nuevo y encuentra el eterno tóxico de la historia: la violencia. La mirada de Mario es el ojo de la cámara y, como interrumpe el espectáculo todo el tiempo, hay una teatralidad fílmica que analiza lo que se está creando. Eso es muy importante para esta película porque subraya el punto de vista creado sobre el pasado. Pero, ¿cómo se puede analizar la teatralidad de la memoria dentro de las imágenes fílmicas?

Diferentes aspectos son importantes, como el género del musical que tiene características fundamentales. En su libro sobre el musical americano, Rick Altman define este tipo de *film musical* como un musical-espectáculo. La narración se inspira en la creación de un espectáculo y la puesta en escena nos permite seguir este proceso desde bambalinas, al interior de la narración de la película.<sup>17</sup> Según Altman, eso da al espectador el sentimiento de estar asistiendo directamente al proceso de creación del espectáculo, de estar observando este proceso y, así, el espectador tiene la sensación de estar observando la "realidad", aunque esté viendo una película de ficción.<sup>18</sup> Así, estamos delante de un proceso de creación que se interrumpe. La teatralidad es esta relación entre el público y la pieza.<sup>19</sup> Es la energía que se transmite, lo que crea la unicidad del teatro: tenemos la sensación que el actor está de verdad delante de nosotros actuando en ese mismo momento.

<sup>16</sup> Hemos trabajado la presencia de la mirada fílmica en la obra de Saura en nuestro grupo de investigación "Les Théâtres de la mémoire", Paris III, Sorbonne Nouvelle. También lo hemos relacionado con los lenguajes de la teatralidad de la memoria, que están muy presentes en la obra de Saura.

<sup>17</sup> Altman, Rick, 1987, *The American Film Musical*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press. Rick Altman, define tres categorías de narración: comedia-cuento, comedia-espectáculo y comedia-folklórica. Estas categorías delinean una serie de características que permiten de analizar el musical.

<sup>18</sup> *Ibid.*, pp. 207-208.

<sup>19</sup> Arno-Sánchez, Antonia, Martínez Thomas, Monique, Egger, Carole, Surbezy, Agnès, *Le théâtre contemporain espagnol. Approche méthodologique et analyses de textes*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2005.



Carlos Saura muestra filmicamente la teatralidad, creando una imagen de la memoria a través de las coreografías. El espectador se siente presente en el rodaje a través de su mirada y puede observar todo lo que pasa entre bambalinas, y lo mismo ocurre con las visiones sobre la Historia. Somos dos veces espectador: dentro de la película y fuera de ella, y precisamente eso se llama teatralidad, pero ahora en términos fílmicos. Dentro de la película estamos implicados y presentes en el proceso de creación. En este proceso, el cuerpo de los bailarines es muy importante para dar una nueva imagen al tango. En el proceso de actualizar la obra, el coreógrafo hace una búsqueda de las raíces del tango: la transmisión de generación en generación, la pasión, los celos y las nuevas coreografías.

Hay unas secuencias muy interesantes sobre la nueva comunidad construida. En este sentido, podemos ver, por ejemplo, una coreografía en la que el espacio está dividido en negro y blanco, y los bailarines están también divididos en dos grupos, uno vestido de blanco y el otro, de negro. Comienzan a bailar y se mezclan, pero parece una confrontación que estéticamente es muy dinámica por los movimientos de los cuerpos, la fuerza retenida, el desplazamiento realizado. La coreografía termina con los bailarines que se mezclan, y esto opera como metáfora del mestizaje de culturas que forma parte de los orígenes de la Historia de Argentina. Aunque en esta película son ballets contemporáneos, también el tango se renueva. La expresión de la fuerza y del dinamismo de los bailarines es impresionante. Los decorados refuerzan el ambiente al combinar los colores del cielo con el baile. El conjunto trae una poesía estética que vibra por la fuerza de la gente bailando; las culturas se fusionan en esta cantidad de colores, en sus movimientos, en el dinamismo de la imagen creada.

Entre los ensayos, seguimos a Mario que está buscando en los archivos. Habla con mucha gente sobre los orígenes del tango. Reencuentra a una mujer que va a crear una nueva coreografía sobre la violencia del período militar. Están detrás una imagen de Goya, del famoso cuadro sobre la invasión de Napoleón que simboliza el eterno desplazamiento de las personas y la violencia de la migración. La pintura está sobrepuesta sobre el plano, y

detrás vemos a Mario, que lamenta abiertamente la violencia y lo repite: "¿por qué?" Observamos su mirada sobre el pasado y sus nuevas aventuras amorosas. Después de su ruptura sentimental, se ha enamorado de Elena, una mujer joven que tenía una relación con un mafioso. El riesgo de la violencia y de los celos se repite, y esto acompaña a la película, como el eterno dilema del deseo, de la pasión, y de poseer o dar la libertad al otro. Estando con Elena, Mario piensa en su pasado y surgen algunos recuerdos "espontáneos".

**La memoria "espontánea"**

Mario está con Elena en la cama y le cuenta sobre su vida: ha pasado una temporada en Europa, y de regreso a su tierra, se entera de que mucha gente había desaparecido. Ella dice que hay que olvidar las cosas feas, pero él mira a cámara, y otra vez nos adentramos en su imaginación: detrás de la cama hay varios militares que entran con pasos totalitarios, parece que estuvieran detrás de su cama. Eso no es una creación, pero parece salir directamente de la memoria de Mario. Elena corre por el terreno, la persiguen, intenta huir, corriendo, pero es imposible. Vemos coches destrozados, gente fusilada, madres buscando a sus hijos. Vemos a Elena, angustiada, llorando, corriendo, pero no sirve para nada: la recogen y tiene que sentarse en una silla. No puede escapar al sistema que la encierra.

Esta secuencia forma parte de la memoria de Mario. Y, creando, siempre encuentra el mismo tóxico de la historia: la violencia. ¿Cómo dar un lugar a esta parte de la memoria? Aludiendo a la dictadura argentina, el cuerpo de Elena da vida a este sufrimiento de un sistema totalitario del que era imposible escapar. A través de sus gestos, de sus movimientos, de su presencia, el cuerpo crea un lugar para esta memoria. Intenta partir, salir de este espacio, pero el sistema lo encierra; no puede salir, hay que subir. El francés Daniel Sibony analiza de manera brillante el papel del cuerpo en su libro *Le corps et sa danse* (1995). Según lo explica Sibony, el baile rearticula el evento a través de sus coreografías:



La danse fait communiquer l'être et l'événement: l'être comme événement et l'événement comme forme élémentaire de l'être, où ce qui est c'est ce qui se passe, ce qui arrive à se passer.<sup>20</sup>

El cuerpo da imagen al acontecimiento. Sibony introduce, además, los conceptos de cuerpo-memoria y cuerpo-evento.<sup>21</sup> El recuerdo funciona cuando lo podemos nombrar y contar. En esta secuencia, estamos delante de este proceso: Mario ha contado algo de su pasado y la bailarina muestra el 'recuerdo'; a través de su cuerpo, recrea el acontecimiento de la destrucción, de los horrores de sistemas totalitarios, del dolor del trauma sufrido. Su cuerpo da forma a este evento funcionando entonces como un 'cuerpo-memoria', que imprime una imagen a la historia descrita por la voz de Mario. Ella da vida a este pasado a través de los pasos y gestos, ella da vida a este evento; en el marco de los códigos de teatralidad, ella crea un lenguaje de autenticidad. Como dice André Bazin al comparar el cine con el teatro: en teatro, la presencia del actor es importante porque el actor está físicamente presente,<sup>22</sup> lo que da cierta autenticidad al espectáculo. Filmicamente, Saura juega con este código, porque dentro de esta película, la bailarina transmite a través de su cuerpo el recuerdo que existe en la memoria de Mario: Elena recrea en el presente el acontecimiento pasado. El baile nos transmite estas sensaciones. Sibony lo comenta de una manera poética:

La danse n'est pas muette: elle langage dans ses "mots", elle en joue à plusieurs niveaux -d'intensité d'énonciation-, mais ce qu'elle dit, nul autre mot dans d'autres langages ne peut le dire.<sup>23</sup>

La coreografía ha transmitido estos lenguajes de la memoria. Mario ha creado un lugar para la memoria y, luego, observamos la reacción de la comisión que financia el espectáculo. Saura filma a la gente de una manera frontal. No saben qué decir, pero están molestos por esta escena. La secuencia es casi divertida. El hecho de poner a estas personas delante de la cámara equivale a forzar al espectador a observar sus reacciones para con el pasado. Saura

<sup>20</sup> Sibony, Daniel, *op.cit.*, p. 144.

<sup>21</sup> *Ideari*, p. 89-90.

<sup>22</sup> Bazin, André, *Théâtre et cinéma*, en *Qu'est ce que le cinéma*, Paris, Editions Cerf, 1999, pp. 153-156.

<sup>23</sup> Sibony, Daniel, *op.cit.*, pp. 88-89.

crea un enfoque importante sobre la memoria. Así, la cámara vuelve a centrarse en la teatralidad: nuestra mirada observa a la comisión directamente, todo parece real. Y esta mirada también es interesante, porque a ellos no les gusta ver estas imágenes, les perturba, mejor sería no mostrarlas.

Es curioso ver luego el rostro de Mario, que sin enfadarse observa las reacciones y explica que estas imágenes forman parte de su pasado, de sus visiones. Y cita a Borges, diciendo: "Hay una cita de Borges que me fascina: el pasado es indestructible, tarde o temprano vuelven las cosas y una de las cosas que vuelven es el proyecto de abolir el pasado". Diciendo la última frase, mira directamente a la mujer. Mario explica que estas imágenes forman parte de su pasado, de sus visiones, y dentro del proceso de creación está buscando un lugar apropiado para esta parte de su memoria. Mario, o mejor dicho, Saura, lo hace a través de la teatralidad, de las imágenes de los cuerpos, de las coreografías, y nos obliga a seguir a su cámara.

#### **Conclusión: la mirada fílmica sobre el pasado**

La película termina con la cámara que nos mira directamente. Como Dziga Vertov, que en 1930 rodó *El hombre de la cámara*, Saura ha utilizado un código clásico para demostrar el papel de la cámara. El director español crea varias miradas sobre la violencia en el interior de la película: la violencia de amor, de pasión, de la guerra. Siempre habrá pasiones y, desafortunadamente, las historias de sangre se repiten. Saura subraya esta recurrencia, volviendo a las eternas historias de amor entre amantes que a veces prefieren matarse en lugar de dar libertad al otro. Las imágenes de esta pareja remiten, verdaderamente, a los eternos tópicos de amor y de sangre. Por estas razones, la película ha disgustado a mucha gente. Pero al mismo tiempo, este estereotipo ha permitido situar la historia de amor en Argentina, y luego activar la mirada del espectador en torno a la repetición de la violencia: ésta se repite, y las reacciones también muchas veces son iguales: hay que olvidar, la gente prefiere recordar el pasado de otra manera.

Saura crea lugares de memoria dentro de las nuevas coreografías. Así, vemos que la violencia se repite y el dolor



permanece auténtico. En un gesto típico de su cinematografía, Saura nos obliga a observar este dolor.<sup>24</sup> También se corresponde abiertamente con las tendencias conflictivas sobre la Historia en España, en cuyo marco, el periodista Emilio Silva ha fundado en 2000 la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica (ARRMH) abriendo fosas comunes.<sup>25</sup> Abrir la caja de Pandora siempre molesta, y el director de cine subraya las reacciones. A través del proceso de la creación, el director muestra que siempre habrá fragmentos del pasado que buscan su lugar. Las imágenes de los cuerpos traen lenguajes fuertes dentro de coreografías que expresan el miedo real vivido en aquel pasado.

Saura nos ha enfrentado filmicamente con diferentes imágenes de la memoria. El hecho de exhibir la puesta en escena subraya que se trata de un lenguaje de la memoria construido, y lo hace utilizando tópicos que permiten reconocer períodos y culturas. Aunque los mitos son universales, se proyectan sobre tierras determinadas: Argentina, o la tierra prometida a finales del siglo diecinueve, un mito para el pueblo español. Así, el mito se historiza, y los estereotipos han expresado sus connotaciones históricas, reduciendo el período a unas características fácilmente reconocibles.



<sup>24</sup> En el libro *Miradas sobre pasado y presente en el cine español (1990-2005)*, editado por Hub Herrmans y Pietsje Feenstra (2008, Rodopi), en prensa), reunimos precisamente estas miradas sobre el pasado en el cine. Es una tendencia que domina el cine español a partir de los años noventa, de una manera nueva (habla otras tendencias a partir de 1975). En el libro de Henri Talvet, *op.cit.*, p. 110, sobre Saura, el director confirma en 1992 que la gente lo critica porque habla demasiado de la guerra civil. Saura responde que aún quedan muchas cosas que decir. Así, confirma esta tendencia del cine español y de su obra.

<sup>25</sup> El periodista Emilio Silva fundó en 2000 en Castilla-León esta Asociación, exhumando unas fosas comunes en la comunidad de León en Priaranza del Bierzo.

### **'Gorriona de mala vida' y 'ebria consuetudinaria': algunos estereotipos de mujeres en crónicas mexicanas del Porfiriato**

Laurette Godinas  
Instituto de Investigaciones Bibliográficas  
Universidad Nacional Autónoma de México

El visionario Leopoldo Alas sin duda sabía, cuando defendió el quehacer de la generación literaria que despertó al calor de la gloriosa Revolución de 1868, que estaba proponiendo pautas para una nueva relación entre el escritor y la sociedad en la que éste se inserta. Así, contrapuso a la época anterior, donde "la literatura vivía en el limbo", escondida tras una "hipócrita máscara, o acaso nada más que estúpida, máscara de moralidad convencional, preocupada y enclenque", el despertar de una nueva literatura en la que "llegaron [...] los efectos de la fermentación del pensamiento y de las pasiones"<sup>1</sup>; y así hizo de los escritores los paladines del compromiso, encargados de retratar, por todos los medios posibles, el contexto social en el que se desempeñaban, para así lograr una vida más equitativa para todos. Esta nueva visión rápidamente sería adaptada, parte por influencia española y parte gracias al cambio de mirada hacia Francia, por los autores mexicanos del último cuarto del siglo XIX, que, si bien no produjeron tantos manifiestos,<sup>2</sup> se dedicaron a representar la realidad social de la nación independiente en vías de desarrollo.

Ahora bien, el siglo XIX es también el siglo en el que se desarrolla un invento que cambiaría la faz de las bellas artes y su monopolio de la reproducción iconográfica: la fotografía, hija del proceso de industrialización que imprimió su marca en todo dicho siglo. La llegada del nuevo procedimiento fijó, desde los inicios de su aplicación, un término de fuerte connotación cultural, el de

<sup>1</sup> Leopoldo Alas "Clarín", "El libre examen y nuestra literatura", en *Ensayos y críticas (1881-1901)*, edición de Carlos Barbáchano, Madrid, Editorial Páginas de Espuma, 2001, p. 47.

<sup>2</sup> Véase al respecto Edgar Liñán Avila, *Realidad y artefacto. Un itinerario de la novela realista hispanoamericana en el siglo XIX*, México, UNAM-Miguel Ángel Porrúa, 2005, p. 15.