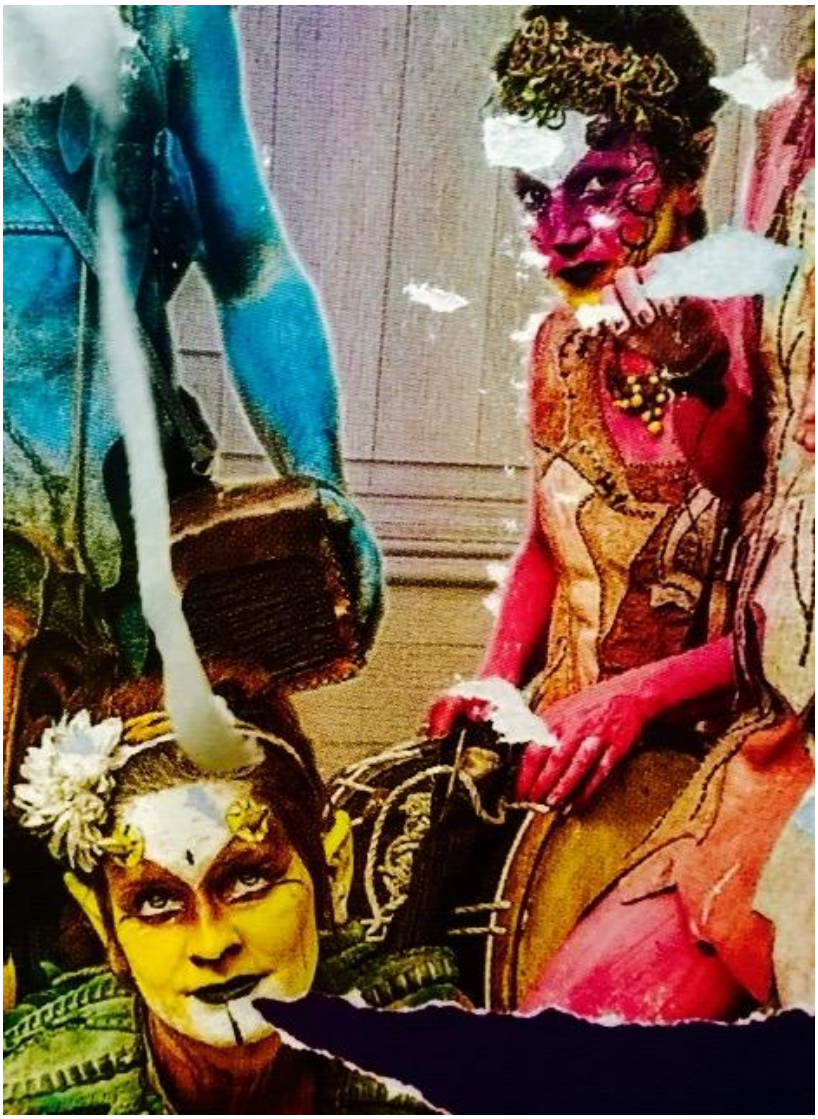
Numéro 18
Automne 2020

Iberic@l

DOSSIER MONOGRAPHIQUE

Genre et Images dans le monde Ibéro-américain II

COORDINATEURS
Marianne Bloch-Robin
Alberto Da Silva
Évelyne Coutel



Revue Iberic@l, *Revue d'études ibériques et ibéro-américaines*
Institut d'Études Hispaniques
Sorbonne Université

31, rue Gay-Lussac,
75005 Paris

https://iberical.sorbonne-universite.fr
iberical@sorbonne-universite.fr

Directrice de la revue
Nancy Berthier

Coordinateurs
Marianne Bloch-Robin
Alberto Da Silva
Évelyne Coutel

Rédactrice en chef
Corinne Cristini

Secrétaire de rédaction
Renée Clémentine Lucien

Auteurs

Marguerite Azcona
Nancy Berthier
Marianne Bloch-Robin
Conxita Casanovas
Évelyne Coutel
Fernando Curopos
Alberto Da Silva
Gabriela De Freitas
Samantha Faubert
Alba Gómez García
Martine Heredia
Alejandro Izquierdo
María Isabel Menéndez Menéndez
Isabelle Mornat
Clarissa Raquel Motter Dala Senta
Eduardo Pereira Da Silva
Laure Pérez
Véronique Pugibet
Sheila Schvarzman
Tania Siqueira Montoro
Julia Tuñón
Diogo Velasco
Irina Vic Enache
Rocío Zavala Virreira

Relecteurs
Maria Araujo
Marianne Bloch Robin
Fernando Curopos
Alberto Da Silva
Renée Clémentine Lucien

Composition typographique
Jean Montané

En couverture
Sans titre, Marianne Bloch-Robin, 2019.

Copyright © 2020 Revue Iberic@l
Toute autre utilisation, reproduction, diffusion, publication ou retransmission du contenu est strictement interdite sans l'autorisation écrite du détenteur des droits d'auteur.

ISSN 2260-2534

Sommaire

I/ Dossier monographique

3 **Genre et Images dans le monde Ibéro-américain II**
Marianne Bloch Robin, Alberto Da Silva & Évelyne Coutel

1. Représentations plurielles du genre dans le cinéma grand public

11 **La risa como conjuro.**
Representaciones fílmicas del feminismo en el cine mexicano de la edad de oro
Julia Tuñón

29 **Cine, ideología y género:**
la "*femme fatale*" al servicio de la falsificación de la historia
en *Mare Nostrum* (Rafael Gil, 1948)
Marianne Bloch-Robin

45 **Cinéma espagnol des années 50,**
l'image du corps féminin hollywoodien verrouille le corps féminin franquiste
Marguerite Azcona

59 **Femmes :**
sexualité, travail et classes sociales dans les comédies contemporaines brésiliennes
Sheila Schvarzman

2. Genre et cinéma d'auteur

77 « *La Revolución la hicieron los hombres, los machos* » :
La remise en cause du machisme dans *De cierta manera* (1974-1977), de Sara Gómez.
Laure Pérez

91 Devires femininos do envelhecer no cinema latino-americano contemporâneo:
o corpo-afeto como transgressão
Tania Siqueira Montoro & Clarissa Raquel Motter Dala Senta

105 *Plaza de la Soledad* (Maya Goded, Mexique, 2015) :
au-delà des tabous de genre ?
Véronique Pugibet

119 Espaço e gênero no filme *Bacurau*
Diogo Cavalcanti Velasco & Alberto da Silva

3. Le corps genré : représentation, mise en scène, performance artistique

137 Subvertir les canons :
genre et performance chez María Gimeno
Martine Heredia

147 Cuerpos a contracorriente y pensamiento feminista en el escenario de la calle:
Mujeres creando, feminismo anarquista boliviano
Rocío Zavala Virreira

163 Les catégories du genre dans l'œuvre théâtrale de Griselda Gambaro :
représentation, déconstruction et transgression
Samantha Faubert

177 El retorno de las diosas.
Happy Island, de La Ribot y Dançando com a diferença
Alba Gómez García

191 Mulheres e cidade:
uma cartografia dos grafites e pichações feministas pelas ruas de Brasília
Gabriela de Freitas

4. La construction du genre dans la presse et la publicité

209 **Se vende género:
feminidad postiza y frineismo en la iconografía española del siglo XIX**
Isabelle Mornat

223 **Du rose Années Folles au noir Salazar**
Fernando Curopos

239 **Imagen y género en la publicidad del siglo XXI:
aproximación a la *Femvertising* en la creatividad de la empresa Campofrío**
María Isabel Menéndez Menéndez

II/ Varia

253 **Considerações sobre a primeira Constituição imperial brasileira de 1824
e a criação poética de Machado de Assis**
Eduardo Pereira Da Silva

III/ Documents

273 **Carmen Ciller Tenreiro & Mercedes Álvarez San Román,
*Traspasar la pantalla: una fotografía de Laura del Sol***
Alejandro Izquierdo

275 ***Rol y roles de la mujer en el cine español***
**Mesa redonda con Conxita Casanovas, periodista
y Nancy Berthier, catedrática en Sorbonne Université**
Irina Enache Vic

IV/ Compte-rendu

287 **Gabriel Abrantes & Daniel Schmidt, *Diamantino***
Fernando Curopos

I/ Dossier monographique

Genre et Images dans le monde Ibéro-américain II

Marianne Bloch-Robin & Alberto da Silva

Introduction

Marianne Bloch Robin
Alberto Da Silva
Évelyne Coutel
Sorbonne Université — CRIMIC EA 2561
Sorbonne Université — CRIMIC EA 2561
ENS - Lyon — IHRIM UMR 5317

Dans le prolongement des théories féministes des années 1960 et 1970, les études de genre ont pris progressivement une place importante dans les sociétés contemporaines, en mettant en cause les valeurs traditionnelles hétéronormatives. Dans son ouvrage *Trouble dans le genre*[1], la philosophe étatsunienne Judith Butler considère les identités et les rapports entre les sexes comme des constructions sociales. Selon elle, « le genre n'est pas notre essence, qui se révélerait dans nos pratiques ; ce sont les pratiques du corps dont la répétition institue le genre[2] ». Ce processus a lieu à travers ce que Butler appelle la perfomativité, un dispositif producteur d'effets par le biais de répétions et de rituels conduisant à la naturalisation de normes genrées[3]. L'auteure replace ce processus dans une dimension historique, car il ne peut exister de force performative sans un processus historique accumulé et dissimulé[4]. L'historienne Joan Scott démontre elle aussi l'importance de penser les contextes historiques par le biais des analyses de genre car, selon elle, « le genre est un moyen de décoder le sens et de comprendre les rapports complexes entre diverses formes d'interactions humaines ». Ces interactions sont construites selon des « manières particulières, et situées dans des contextes spécifiques, dont la politique construit le genre et le genre construit le politique[5] ».

1. BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, Traduit par Cynthia Kraus, La Découverte, Paris, 2006.
2. *Ibid.*, p. 14.
3. *Ibid.*, p. 36.
4. BUTLER, Judith, *Le pouvoir des mots : politique du performatif*, Traduction par Charlotte Nordman, Paris, Éditions Amsterdam, 2004, p. 92-93.
5. SCOTT, Joan, « Genre : Une catégorie utile d'analyse historique », *Les Cahiers du GRIF*, n° 37-38, 1988, p. 144.

Le genre étant ainsi posé comme un champ disciplinaire et un objet d'étude à part entière susceptible de faire émerger des mécanismes vecteurs d'inégalités, il n'est guère étonnant qu'il se soit frayé une place dans le monde universitaire — à la fois au niveau de la recherche et de l'enseignement — , premièrement dans le monde anglo-saxon, puis plus tardivement en Europe où de nombreuses résistances ont fait obstacle, dans un premier temps, à la légitimité de cette discipline[6].

Au cours des deux premières décennies du XXIe siècle, le développement des études de genre au sein de l'Université s'est en outre confronté à un renforcement des courants politiques hostiles aux droits des « subalternes », à travers des représentants politiques issus de courants d'extrême-droite, comme Donald Trump aux États-Unis ou Jair Bolsonaro au Brésil. En Pologne, le Président Andrzej Duda et le Premier ministre, Mateusz Morawiecki, se sont rapprochés du parti ultraconservateur Droit et Justice (PiS). Il n'est pas anodin de constater que si, en termes économiques, ces gouvernements s'appuient sur d'anciens discours ultranationalistes et les reformulent en les associant à une vision néolibérale, leurs discours se fondent également sur les valeurs traditionnellement à la base des rapports sociaux de sexe, en particulier la famille et l'hétérosexualité, perpétuant des tendances telles que le machisme, l'homophobie, le sexisme et la misogynie. Par ailleurs, dans des pays où l'extrême-droite n'est pas au pouvoir, des partis politiques émergents, à l'instar de Vox en Espagne, affichent un antiféminisme virulent et des positions anti LGBT, revendiquant la nécessité d'un retour à la famille traditionnelle et une opposition aux « idéologies du genre », et allant jusqu'à proposer l'abandon des mesures de lutte contre les violences envers les femmes, censées « criminaliser » les hommes.

Dans le contexte de cette vague ultraconservatrice, les études de genre sont la cible d'un discours virulent et parfois agressif, qui légitime et « décomplexe » des institutions et des groupes de la société civile dénonçant ce qui est qualifié d'« idéologie du genre » ou de « théorie du genre ». Ces expressions sont en effet monnaie courante dans le discours des secteurs opposés aux études de genre qui les présentent comme pernicieuses et comme une source de désintégration d'un certain ordre social.

Le terme « idéologie du genre » apparaît en 1997, dans un livre de Joseph Aloisius Ratzinger[7], publié en Argentine, qui critique les mouvements féministes. En 2010, l'idée est reprise par Jorge Scala[8], qui conceptualise l'« idéologie du genre » comme un instrument politique-discursif d'aliénation conçu pour établir un modèle totalitaire (qu'il compare au nazisme et au communisme), un modèle dont l'objectif est de changer les normes morales et de détruire la société. En Amérique Latine, le livre de Scala a connu d'importantes répercussions. Il a inspiré des mouvements en faveur de la famille traditionnelle et contre la politique menée par certains gouvernements progressistes. Après son déploiement en Argentine et au Brésil, la notion, à la fois politique et morale, d'« idéologie

6. Comme le constatait très bien Geneviève Sellier en 2009 dans le domaine des études filmiques francophones : SELLIER, Geneviève, « *Gender studies* et études filmiques : avancées et résistances françaises », *Diogène*, n° 225, 2009, p. 126-138. 11 juin 2021 www.cairn.info/journal-diogene-2009-1-page-126.htm.
7. RATZINGER, Cardenal Joseph, *La sal de la tierra. Cristianismo e Iglesia Católica ante el nuevo milenio*, Madrid, Ediciones Palabra, 1997.
8. SCALA, Jorge, *La ideología del género. O el género como herramienta de poder*, Rosario, Ediciones Logos, 2010.

du genre » s'est étendue à d'autres pays, comme le Mexique et la Colombie[9], ou encore le Guatemala où Aldo Dávila, le premier député ouvertement gay à être élu au parlement en janvier 2020, a été l'objet de graves menaces de mort.

Nées au sein de l'Église catholique radicale, ces idées sont reprises, en Amérique Latine, par des mouvements évangéliques néo-pentecôtistes. Ces groupes, politiquement très organisés, réagissent aux études de genre, en organisant des événements, tel que « Machonaria II », proposé en 2019 par le pasteur Anderson Silva, leader de l'Église Vivo por Ti, à Brasilia. Cette rencontre promouvait la « récupération d'une masculinité patriarcale » puisque le pasteur Silva considère que « la société brésilienne est malade », et qu'« il n'y aurait pas tant de féministes déçues si les hommes étaient de meilleurs maris et pères, car la réaction naturelle des femmes de Dieu est de faire confiance et de respecter les véritables hommes de Dieu[10] ».

En août 2018, un mois après avoir été interdite par le maire de Rio de Janeiro, Marcelo Crivella, l'exposition Queermuseu a finalement eu lieu. Elle avait déjà été fermée à Porto Alegre, dans le sud du pays, par le Santander Cultural qui avait cédé aux critiques et protestations des groupes conservateurs. Selon Gaudênio Fidelis, curateur de l'exposition, toute cette polémique a été le résultat du travail du MBL, Movimento Brasil Livre, dont l'un des leaders, Kim Kataguiri, dénonçait le caractère pédophile et zoophile de cette exposition, qui « ne représente pas les valeurs de la société brésilienne[11] ». L'exposition réunissait 223 œuvres produites entre les années 1950 et les années 2000 par 84 artistes brésiliens renommés, comme Adriana Varejão, Volpi, Lygia Clark et Leonilson.

Ces événements témoignent de la manière dont ce type de discours s'insère dans des « technologies sociales » qui produisent des représentations et autoreprésentations de genre issues des « discours institutionnalisés, épistémologies, pratiques critiques [et] pratiques de la vie quotidienne[12] ». Ces mouvements réactionnaires se sont ainsi renforcés en Amérique Latine ces dernières années, alors même que les études de genre sont désormais bien installées au sein des universités, tout en maintenant une intersectionnalité avec les questions de race et de classe, mais également avec des théories néocoloniales. Un concept initialement universitaire est ainsi devenu la cible de mobilisations et de « campagnes anti-genre » qui ont également jalonné le continent européen[13]. Dans de telles circonstances et au vu des exemples cités ci-dessus, il semble crucial de faire perdurer ce champ disciplinaire et de démontrer, par le biais de nouveaux travaux, l'intérêt qu'il comporte pour la compréhension des sociétés dans lesquelles nous vivons, ainsi que des mécanismes qui sous-tendent les rapports sociaux de sexe.

9. Pour l'analyse de l'apparition et du développement du terme « idéologie du genre » en Amérique Latine, voir l'article de MISKOLCI, Richard ; CAMPANA, Maximiliano, « Ideologia de gênero: notas para a genealogia de um pânico moral contemporâneo ». *Sociedade e Estado*, 2017, vol.32, n° 3, p. 725-748. 25 mai 2021 www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-69922017000300725&script=sci_abstract&tlng=pt.
10. Cité dans MOTA, Zélia, « Polêmico, evento em Brasília quer resgatar 'masculinidade patriarcal' », *Metrópoles*, 4 octobre 2019. 25 mai 2021 www.metropoles.com/vida-e-estilo/polemico-evento-em-brasilia-quer-resgatar-masculinidade-patriarcal.
11. DIAS CARNEIRO, Júlia, « 'Queermuseu', a exposição mais debatida e menos vista dos últimos tempos, reabre no Rio », *BBC News Brasil*, 16 août 2018. 25 mai 2021 www.bbc.com/portuguese/brasil-45191250.
12. DE LAURETIS, Teresa, *Théorie queer et cultures populaires : de Foucault à Cronenberg*, Paris, La Dispute coll. « Le genre dans le monde », 2007, p. 40.
13. À ce propos, voir KUHAR, Roman ; PATERNOTTE, David (dir.), *Campagnes anti-genre en Europe : des mobilisations contre l'égalité*, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 2018.

Qui plus est, les productions culturelles, loin de rester en marge de ces problématiques, s'y inscrivent pleinement, parfois de manière ponctuelle mais aussi à des fins transgressives, afin de déconstruire les codes et les stéréotypes, rendant nécessaire l'adoption d'une approche genrée au moment de les recevoir et de les étudier. Certaines productions audiovisuelles ont en outre dénoncé les pratiques d'opposition au genre. Dans son film *Temblores* (2019), le réalisateur guatémaltèque Jayro Bustamante suit le parcours de « rééducation » d'un mari et père de famille homosexuel dans le cadre d'un programme extrêmement violent mis en place par une église pentecôtiste. Juan Solanas, dans le documentaire de fiction *Que sea ley* (2019), retrace la lutte des mouvements féministes pour le droit à l'IVG en Argentine, au cours de ces dernières années.

Dans le contexte d'une société mondialisée où l'image a acquis une place prépondérante, ce dossier monographique rassemble des études qui interrogent des représentations et des récits construisant des modèles genrés en en montrant la portée et en en signalant les limites. Cette publication s'inscrit dans la continuité du volume *Genre et Images dans le Monde Ibéro-Américain*[14] et propose des articles issus de communications présentées lors du colloque *Genre et Images dans les aires ibériques et latino-américaines*, organisé du 28 au 30 mars 2019 à l'École Normale Supérieure de Lyon. En considérant la notion d'image de manière élargie, notre monographie est organisée autour de quatre grands chapitres qui mettent au jour la construction du genre par le biais de l'image et des récits qu'elle construit.

La première partie, intitulée « Genres et culture populaires », est centrée sur le cinéma populaire. Il s'agit d'analyser la construction des personnages féminins et masculins et leurs interrelations, la représentation des stéréotypes — qui occupent une place importante dans la culture populaire et dans l'élaboration des identités genrées —, ainsi que la récurrence de certains procédés narratifs et visuels.

Julia Tuñón, dans « La risa como conjuro. Representaciones fílmicas del feminismo en el cine mexicano de la edad de oro », s'intéresse à un corpus de comédies cinématographiques de l'âge d'or du cinéma mexicain qui évoquent à l'écran les mouvements féministes afin de les ridiculiser. Elle démontre que le rire permet de conjurer la peur provoquée par la possibilité de la prise de pouvoir des femmes, réduites, dans ces récits filmiques, à des caricatures dont il est impossible de prendre au sérieux les convictions et le combat.

Le texte de Marianne Bloch-Robin, « Cine, ideología y género: la "*femme fatale*" al servicio de la falsificación de la historia en *Mare Nostrum* (Rafael Gil, 1948) », analyse la façon dont la figure de la femme fatale est utilisée, dans un film de 1948, pour exonérer l'Espagne de la responsabilité de sa proximité avec le régime nazi durant la Seconde Guerre mondiale en falsifiant l'histoire dans le cadre du début de la Guerre Froide.

L'article « Cinéma espagnol des années 50, l'image du corps féminin hollywoodien verrouille le corps féminin franquiste » de Marguerite Azcona étudie l'influence du cinéma hollywoodien sur certaines comédies espagnoles des années 50 et montre que la marge d'émancipation des personnages féminins des films hollywoodiens disparaît totalement dans les récits formatés par le régime franquiste.

14 . DA SILVA Alberto, BLOCH-ROBIN Marianne, *Genre et Images dans le Monde Ibéro-américain*, *Iberic@l, Revue d'études ibériques et ibéro-américaines*, n° 11, Printemps 2017.

Enfin, en s'intéressant elle aussi au cinéma grand public, Sheila Schvarzman, dans « Femmes : sexualité, travail et classes sociales dans les comédies contemporaines brésiliennes », analyse les récentes superproductions comiques du cinéma brésilien, et pointe les contradictions entre les relations de classe, de race et de genre au sein du monde du travail, en montrant les limites de films censés porter un message d'émancipation féminine, une émancipation toute relative et qui se fait au prix de l'exploitation d'autres femmes.

Les contributions qui figurent dans la deuxième partie, intitulée « Genre et cinéma d'auteur », s'attachent aux représentations genrées dans le cinéma dit d'« auteur » qui a souvent été moins étudié[15] sous ce prisme que la culture populaire, sous l'effet de la « protection » que lui vaut sa qualité « artistique ». Toujours est-il qu'il n'en est pas moins soumis à la puissance des représentations de genre dominantes, d'où l'importance de lui consacrer une place à part dans ce volume.

Laure Pérez, dans son article « La remise en cause du machisme et des rôles de genre traditionnels dans *De cierta manera* (1974), de Sara Gómez. Entre documentaire et fiction », analyse le long métrage de la réalisatrice Sara Gómez qui met en évidence la persistance du machisme dans la société révolutionnaire cubaine malgré une volonté affichée du régime de promouvoir l'émancipation féminine. Dans « Devires femininos do envelhecer no cinema latino-americano contemporâneo: o corpo-afeto como transgressão », Tania Siqueira Montoro et Clarissa Raquel Motter Dala Senta se sont intéressées à la manière dont trois productions cinématographiques latino-américaines de la deuxième décennie des années 2000 traitent les problématiques de la représentation des corps féminins et contribuent à faire émerger une vision positive du vieillissement du corps des femmes. De son côté, Véronique Pugibet dans « *Plaza de la Soledad* : au-delà des tabous de genres ? » examine un documentaire mexicain réalisé par la photographe Maya Goded, qui met en lumière les rapports genrés et la domination masculine que les prostituées subissent en dévoilant leur intimité et leur vie professionnelle dans le cadre urbain de la ville de Mexico. Enfin, le dernier article inclus dans ce pôle de réflexion, « Espace et genre dans le film *Bacurau* », d'Alberto da Silva et de Diogo Cavalcanti Valasco, propose une cartographie spatiale des corps, en analysant la façon dont les identités de genre peuvent être formulées, défaites ou transgressées dans le film brésilien *Bacurau* de Kleber Mendoça Filho et Julio Dornelles, réalisé en 2019.

La troisième partie de ce dossier, intitulée « Le corps genré : représentation, mise en scène, performance artistique », regroupe des articles qui s'attachent à la représentation du genre par des performances artistiques et des mises en scène en révélant l'invisibilisation des femmes dans l'art ou en transgressant les représentations genrées traditionnelles. « Subvertir les canons : genre et performance chez María Gimeno », de Martine Heredia, analyse l'œuvre de l'artiste espagnole María Gimeno qui propose, à travers ses performances, une relecture de l'histoire de l'art, traditionnellement phallocentrée. Elle en subvertit les canons afin de réparer l'absence des femmes à travers des actes de destruction et de reconstruction.

Rocío Zavala Virreira, dans son article « Cuerpos a contracorriente y pensamiento feminista en el escenario de la calle: *Mujeres creando*, Feminismo anarquista boliviano », s'intéresse au collectif anarchoféministe bolivien *Mujeres creando* et en particulier à María Galindo et Julieta

15. Citons l'ouvrage de Geneviève Sellier qui étudie les représentations de genre du cinéma de la Nouvelle Vague : SELLIER, Geneviève, *La nouvelle vague. Un cinéma au masculin singulier*, CNRS édition, 2005.

Paredes qui créent des graffitis questionnant les arts officiels dans le cadre d'un projet politique de dénonciations d'oppressions plurielles et intersectionnelles.

L'article de Samantha Faubert, « Les catégories du genre dans l'œuvre théâtrale de Griselda Gambaro : représentation, déconstruction et transgression », analyse les modalités d'expression de la domination patriarcale dans plusieurs pièces de la dramaturge argentine qui mettent également en scène les stratégies de résistance et d'opposition déployées par des personnages féminins, ainsi qu'au sein même du langage dramaturgique, pour faire obstacle à la sexualisation du corps féminin et aux normes auxquelles il est soumis.

Dans « El cuerpo con marcas de género: representación, escenificación, performance artística », Alba Gómez García s'intéresse au spectacle *Happy Island*, créé par la danseuse et chorégraphe La Ribot, et placé sous le signe de la subversion en matière d'identités genrées. Elle analyse les procédés scéniques et esthétiques par lesquels la liberté du sujet est revendiquée, notamment en ce qui concerne le désir sexuel.

Dans son article « Mulheres e cidade: uma cartografia dos grafites e pichações feministas pelas ruas de Brasília », Gabriela de Freitas promène le lecteur dans les rues de Brasilia, traçant une cartographie des graffitis féministes, « afin de démêler les dispositifs qui articulent les relations politiques, culturelles, sociales et de pouvoir dans la ville », révélant comment ces interventions dans les espaces urbains et publics permettent de subvertir les fonctions assignées et les significations prédéterminées.

Dans la quatrième et dernière partie, trois articles analysent la construction du genre dans la presse et la publicité.

Partant du XIX^e^ siècle, le texte d'Isabelle Mornat, « Genre à vendre : phrynéisme et féminité postiche dans l'iconographie espagnole du XIX^e^ siècle », étudie notamment l'émergence de l'image de la « cocotte boulevardière » à travers la culture iconographique populaire, en particulier la presse satirique qui est alors en plein essor. Dans un contexte marqué, d'une part, par l'explosion du marché de la mode et de la beauté dans la capitale espagnole et, d'autre part, par la coexistence de plusieurs discours sur les femmes, la figure de la cocotte cristallise différentes conceptions et représentations du corps féminin.

Dans la continuité de cette chronologie, l'article de Fernando Curopos, « Du rose années Folles au noir Salazar », évoque le Lisbonne de la Belle Époque, en analysant les représentations de la communauté homosexuelle à travers les caricatures et les satires des journaux de l'époque.

Enfin, María Isabel Menéndez Menéndez propose dans son article « Imagen, publicidad y género: el *Femvertising* en la comunicación publicitaria española del siglo XXI » une réflexion sur le *Femvertising*, un courant publicitaire qui s'inscrit à l'encontre des stéréotypes de genre habituellement propagés à travers le discours sexiste de la communication publicitaire. La chercheuse interroge les possibilités de dépassement d'un tel discours au sein d'un milieu où les intérêts commerciaux priment et l'emportent sur d'autres motivations.

1. Représentations plurielles du genre dans le cinéma grand public

La risa como conjuro. Representaciones fílmicas del feminismo en el cine mexicano de la edad de oro

Julia Tuñón
DEH-INAH. México

Resumen: El feminismo como movimiento político es profundamente transgresor del orden social en todos los terrenos, pero lo es particularmente para las relaciones entre hombres y mujeres, pues cuestiona los roles establecidos y resignifica las jerarquías del poder. En la historia de México el feminismo tiene ya una larga historia y ha tenido características cada vez más radicales, de manera que es un tema insoslayable y ha sido representado por el cine nacional. En este trabajo se analiza la manera en que se hizo durante el período clásico, su llamada edad de oro (años 1930 a 1950) en que esta lucha profundamente subversiva se neutraliza mediante una serie de recursos que van desde el género con que se aborda el tema (la comedia) hasta las tramas, pasando por formas particulares de representación. El tema es importante porque las audiencias reciben una representación del feminismo que puede influir de manera decisiva en su percepción.

Palabras clave: Feminismo, comedia, cine clásico mexicano, representación de género.

Résumé : Le féminisme en tant que mouvement politique transgresse profondément l'ordre social dans tous les domaines, mais il le fait plus particulièrement dans le cadre des

rapports entre les hommes et les femmes, car il remet en question les rôles établis et resignifie les hiérarchies de pouvoir. Dans l'histoire du Mexique, le féminisme a une longue histoire et a évolué vers des modalités de plus en plus radicales, et ce thème incontournable a été représenté par le cinéma national. Dans cet article, nous analysons cette représentation durant la période classique, qualifiée d'âge d'or (des années 1930 aux années 1950), au cours de laquelle cette lutte profondément subversive est neutralisée par une série de moyens, qui vont du genre au sein duquel le sujet est abordé (la comédie) jusqu'aux intrigues, en passant par des formes particulières de représentation. Le sujet est important parce que le public reçoit une représentation du féminisme qui peut influencer de manière décisive sa perception de celui-ci.

Mots-clés : féminisme, comédie, cinéma mexicain classique, représentation genrée.

La comedia, regida clásicamente por la musa Talía, es cosa muy seria, a pesar de que su pretensión sea provocar la risa. Ya Jorge de Burgos, en *El nombre de la rosa* escrita por Umberto Eco[1], destruyó el libro de Aristóteles que a ella se refería, pues le parecía peligrosa la alegría que provocaba, el pensamiento que despertaba, la crítica al orden debido y el placer agradecido por tanta trasgresión junta. Johan Huizinga plantea que el humor aunque contrario a lo serio, no siempre se compone de ingredientes lúdicos[2].

En su adaptación al cine la comedia ha permitido decir lo prohibido, cuestionar el *statu quo* y proponer lo que resultaría impensable en un melodrama. Sin embargo, no todas las comedias responden a esta posibilidad y hacerlas en un medio en el que reina el melodrama, que convoca las emociones y las lágrimas, no significa necesariamente un carácter transgresor, lo que penosamente es el caso del *corpus* que aquí presentamos y del que tratamos de explicar los porqués y los cómos.

El feminismo como movimiento político es profundamente transgresor del orden social en todos los terrenos, particularmente para las relaciones entre hombres y mujeres, pues cuestiona los roles establecidos y resignifica las jerarquías del poder. Para serlo requiere de la conciencia de una identidad propia de las mujeres derivada de su experiencia específica, más allá de las diferencias sociales. Como movimiento político, en México ha tenido un proceso que cuestiona crecientemente el orden establecido y pasa de la pretensión de mejorar la situación femenina a buscar la igualdad o equidad entre hombres y mujeres, de manera que es un tema insoslayable en el análisis social y por lo tanto también lo es el de sus representaciones en distintos soportes, pues éstas no solo expresan su cultura, sino que también la construyen. Abordamos aquí la manera en la que se representó el feminismo organizado en el cine del período clásico y de su llamada "edad de oro" en México, del inicio de los años treinta a mediados de los cincuenta.

1. ECO, Umberto, *Il nome della rosa*, Milán, Bompiani, 1980.
2. HUIZINGA, Johan, *Homo Ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*, París, Gallimard, 1938, citado por DRIESSEN, Henk, "Humor, risa y trabajo de campo: apuntes desde la antropología", in *Historia cultural del humor. Desde la antigüedad a nuestros días*, Jan Bremmer y Hermann Roodenburg (coord.), Madrid, Sequitur, 1997, pág. 229.

El *corpus* tratado se compone de *Arriba las mujeres* (Orellana, 1943), *La liga de las muchachas* (Cortés, 1949), *Escuela para casadas* (Zacarías, 1949) y *Club de señoritas* (Martínez Solares, 1955)[3]. Se trata de comedias sin mayores pretensiones que tienen coincidencias notables en su trama y en su forma.

1 - Entrando al tema

Se trata de un período complejo, con un desarrollo económico sin precedentes en el país pero cargado de inercias en el terreno de las ideas, creándose un campo de tensión entre ideologías y mentalidades[4]. La relación entre hombres y mujeres es una de las arenas del conflicto.

La Revolución de 1910 produjo una crisis demográfica y, a mediados del siglo XX, se busca incrementar la población de manera ordenada[5], pero también se permite que las mujeres se organicen en forma más radical respecto al último tercio del siglo XIX. Sus demandas se incrementan desde los años 1920, permitiendo que en los 1930 se cree el Frente Único Pro Derechos de la Mujer (FUPDM) que aglutina aproximadamente a 50 000 personas con diversas posiciones políticas, pero que se asocian en aras de cuestiones que a todas afectan, lo cual habla de capacidad para negociar y de una tolerancia notable[6]. En los años 1940 la fuerza del feminismo disminuye notablemente, aunque en 1947 para los comicios municipales y en 1953 para los nacionales las mexicanas ejercen el derecho al sufragio. Cabe sospechar que, *grosso modo*, como dice Carlos Monsiváis, en ese momento todavía eran inquilinas, más no propietarias de sus derechos[7].

La industria fílmica disfruta de un auge inusitado y los filmes desarrollan un estilo propio, que pronto adquiere cara de repetición. Las cintas estereotipan arquetipos[8], logrando el reconocimiento de sus audiencias, y reciclan las concepciones populares de las que surgen, reforzándolas. Es imprudente pensar en este esquema como algo frívolo, tentación común al referirse al cine barato y particularmente a la comedia. El género cómico se caracteriza por permitir una mayor permisividad respecto a las normas sociales aceptadas. Antonio Gramsci hace notar el placer que provocan productos de manifiesto mal gusto, lo que tiene "[...] algo de caótico, de chocante, de repugnante, casi", más común en las comedias[9]. En ellas se representa lo inverosímil como si fuera

3. A partir de este momento se enunciarán solamente las primeras palabras del nombre de estas películas.
4. Planteamos la ideología como un sistema de ideas y valores que se pretenden dominantes, por lo que están siempre en tensión con otro sistema de ideas, el de las mentalidades, que no son conscientes ni sistematizadas e incluyen las emociones que se traducen en prácticas sociales.
5. La natalidad legítima pasa de 66% en 1895 a 51.5% en 1929 y desde 1930 empieza a subir hasta alcanzar 75% en 1964. GONZÁLEZ NAVARRO, Moisés, *Población y sociedad en México (1900-1970)*, México, UNAM-FCPyS, 1974, pág. 118.
6. Para un mapa del feminismo mexicano ver: TUÑÓN, Julia, *Voces a las mujeres mexicanas. Antología del pensamiento feminista mexicano. 1870-1953*, México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2011, págs.1-64.
7. MONSIVÁIS, Carlos, "El día de la primera votación", *La Jornada*, México, 21 de octubre de 1993, págs. 1-12.
8. Los arquetipos son modelos que remiten a pulsiones básicas: JUNG, Karl, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona, Paidós, 1994. El estereotipo es una simplificación de la realidad sea por omisión o por deformación.
9. GRAMSCI, Antonio, "Carácter no-nacional popular de la literatura italiana", in *Literatura y vida nacional*, México, Juan Pablos, 1986, pág. 107.

posible y se cuestiona "el orden de las cosas[10]", ese "orden" que no deriva de la naturaleza sino que es un constructo cultural. Para Aristófanes, la farsa implica una inversión de la realidad, y por ende de los valores dominantes, pero el tema es más complejo que eso. Plantear "un mundo al revés" solo tiene sentido si se considera que hay un "mundo derecho", pero el humor pone en cuestión cualquier certeza: opone al discurso establecido "otra" lectura posible, no solo por su carácter anti-solemne, sino al mostrar las fisuras de todo dogma. El humor opone dos esquemas en un mismo soporte, yuxtapone ideas contradictorias de manera inverosímil e incongruente que lleva a suprimir una posible crítica. Por eso el humor es peligroso.

La risa es una expresión humana "natural", pero ciertamente el cómo se realiza y el qué la produce es algo cultural[11], que muestra los códigos de sensibilidad y obliga a preguntar: ¿quién hace reír?, ¿qué?, ¿a quién?, ¿cómo?, ¿cuándo? El humor da cuenta de manera oblicua de los miedos que circulan en una sociedad[12]. Seguramente por eso en cada una se determina lo que debe producir la risa y la manera de gozarla. Es parte de lo que Norbert Elias llama el proceso civilizatorio, que implica controlar las emociones y evitar, la vulgaridad o el mal gusto[13]. Se censura la risa producida por la burla hacia el otro o su ridiculización, en aras de un humor refinado[14], y se dan códigos diversos que definen la ironía, la broma, la sátira, el chiste, la burla etc. Para Aristóteles en la *Poética*, la comedia "es una imitación de gente ruin, pero no centrada en lo malo sino en lo ridículo" que no produce dolor o daño a los otros[15], sin embargo hay debate: la vedette Margo Su argumenta que el chiste tiene que ser hiriente y cruel y que si no ataca y duele no tiene chiste[16]. Edgar Neville distingue entre el humor que requiere inteligencia, sentido crítico y experiencia de vida, y la forma jocosa de reírse del sufrimiento de los otros en forma grotesca[17].

Por otro lado, la representación de las mujeres en las pantallas mexicanas de su edad de oro tiene una similitud notable en todos los géneros. Podemos decir que el modelo que presenta se ha convertido en un axioma que transforma a los sujetos femeninos en un ente abstracto: "La Mujer", distante de las mujeres de carne y hueso. En la imagen se suprime su carácter social de manera que todas ellas conforman a nivel simbólico una especie de índole zoológica, una "eterna naturaleza" que es su esencia y las finca en la maternidad y la sumisión a la especie, para complementar a ese "otro" a quien el mundo le ofrece un espacio de acción y de lucha. Sin embargo, para poder narrar las historias se compartimenta a los personajes que ejercerán tan solo algunas partes de ese todo que comparten, y mientras unas cubren una función nutricia (María), otras son devoradoras

10. Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, México/España, Siglo Veintiuno Editores, 1975, *passim.*
11. bremmer, Jan y roodenburg, Hermann (coord.), *Historia cultural del humor. Desde la antigüedad a nuestros días*, *op, cit.*, *passim.*
12. driessen, Henk, "Humor, risa y trabajo de campo: apuntes desde la antropología", *op. cit.*, pág. 229.
13. elias, Norbert, *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, México, FCE, 1989, *passim* y pág. 602.
14. bremmer, Jan y roodenburg, Hermann (coord.), *Historia cultural del humor. Desde la antigüedad a nuestros días*, *op. cit.*, *passim.*
15. Citado por escohotado, Antonio, *El espíritu de la comedia*, Barcelona, Anagrama, 1991, pág. 13.
16. su, Margo, "Cómicos… esos adorables locos", in *Humor y comicidad en México*, David Magaña Figueroa, México, UPN, 1991 (Los Cuadernos del Acordeón), págs. 57-62.
17. antoniorrobles *Et Al.*, "Sobre el humorismo", in *Los humoristas del 27*, Madrid, Museo de Arte Reina Sofía, 2002, págs. 200-201.

(Eva) o aún díscolas (Lilith)[18]. Las cualidades que demuestran la pertenencia a tan peculiar especie son la abnegación, el sentimiento amoroso entendido como sometimiento y, paradójicamente, solo mediante su ejercicio pueden saltar de la zoología a la santidad, que no a su humanidad. Cualquier violación al código será un delito contra la sociedad, pero también contra-natura y contra la ley de Dios. Los arquetipos junguianos de *Anima* y *Animus* se estereotipan y el cine conforma y reifica esta idea generalizada en la mentalidad[19].

Mal haríamos en asumir que estas figuras son pasivas y dependientes. Afortunadamente ningún discurso evita que se filtre la vida con todas sus contradicciones y en estas películas se resbala en forma explícita o velada, lo que permite la identificación de las audiencias. Si en las historias o diégesis se privilegian los modelos, en los relatos o mímesis la turbulencia de la realidad se trasmina. La pantalla no es un depósito de imágenes más o menos coherentes entre sí, sino que expresa la cultura como un campo vivo, lleno de tensiones, cruce de fuerzas que sólo para el análisis podemos separar. En las películas de la edad de oro, las ideas que se filtran no son sólo las del director, sino de la sociedad en su conjunto, transmitida a través de todos los que hacen los filmes, desde el guionista hasta los miembros del *staff*, aspecto especialmente agudo en el caso del cine mexicano, por la improvisación que lo define.

El tema que aquí analizamos, al referirse a las relaciones hombre-mujer que en tantos sentidos son la base de la sociedad, refiere al mundo de la moral. Su tratamiento en clave de comedia es *per se* significativo. Para el filósofo José Gaos el mundo moral abarca 1) la "moralidad", o sea la actividad humana conceptuada o conceptuable como buena o mala, 2) la "moral" que trata de establecer cuál de ellas es buena o mala, y 3) la ética o reflexión sobre la esencia o fundamentos del bien y del mal, que puede modificar conceptos arraigados. Para Gaos sus temas por excelencia son los de la sexualidad y del trabajo[20], y se organiza mediante la familia, no solo impuesta por la moral civil dominante sino también por la religiosa, que coloca al padre como su cabeza y fija los roles de mujeres e hijos en su interior. El trabajo es el castigo al hombre por el pecado original, pero le otorga un predominio que la mujer no debe romper[21]. El análisis de este tema puede hacerse, según Gaos, mediante la literatura y el teatro[22], y añadimos nosotros el cine, como escuela de costumbres de nuestro siglo.

El feminismo parte del conocimiento de que hombres y mujeres son diferentes, pero se cuestiona que eso implique para ellas una jerarquía social inferior. El cine mexicano en su conjunto expresa la diferencia de géneros sexuales de manera precisa, sus películas separan ontológicamente a unos y a otras, pero obvian cualquier plan de igualdad o de equidad. En una primera mirada parecería que son vistas como seres inferiores, pero prestando más atención observamos que la factura masculina de esas figuras expresa más bien una imagen terrorífica, primaria y apabullante, incontrolable, presente en todos los ámbitos. Los recursos para desestimar sus luchas por conver-

18. Trabajé el tema en TUÑON, Julia, *Mujeres de luz y sombra. La construcción de una imagen, 1939-1952*, México, IMCINE-El Colegio de México, 1998.
19. Para Jung el *Anima* es la representación arquetípica de lo femenino, que da y suprime la vida y se complementa y confronta con el *Animus* el principio masculino que implica el orden. JUNG, Karl, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, *op. cit.*
20. GAOS, José, *Historia de nuestra idea del mundo*, México, FCE, 1963, pág. 657.
21. *Ibid.*, págs. 661 y ss.
22. *Ibid.*, págs. 657-58.

tirse en seres sociales plenos nos parecen, más bien, movidos por el miedo[23]. Las cintas que tienen por tema el feminismo organizado se dan en ese contexto y no escapan a él, pero también sucede que a mediados del siglo marcan dos tendencias contradictorias: por un lado se fortalece la idea de que ellas deben ejercer un papel subordinado para incrementar la población de manera ordenada, pero, por el otro, las necesidades económicas las lanzan con fuerza al trabajo asalariado[24]. Existe un conflicto entre ideas todavía hegemónicas que se ven amenazadas por ideas emergentes que trastocan los supuestos.

2 - Las películas

Nutrido de este contexto social y con las características del cine de la edad de oro, las cuatro películas sobre feminismo son una excepción a la temática habitual. Otro tipo de cintas permiten pensar en un feminismo espontáneo o "silvestre", como las protagonizadas por María Félix, que siempre representa a una mujer fuerte, feroz *Doña Bárbara* (De Fuentes, 1943) que "toma a los hombres cuando quiere y se deshace de ellos haciéndolos guiñapos", mujer que nunca se arrodilla (*La Diosa Arrodillada*, Gavaldón, 1947), *Mujer sin alma* (De Fuentes, 1943) que nunca es vencida pero que tampoco vence nunca. Otro esquema es el de las mujeres "machorras" que quieren ser hombre, como *Jesusita en Chihuahua* (Cardona, 1942) o Juan Simón López en *Vuelven los García* (Ismael Rodríguez, 1946), o las que fingen serlo por cuestiones diversas, como *La negra Angustias* (Landeta, 1949), *Me ha besado un hombre* (Soler, 1944) o *Pablo y Carolina* (Serna, 1955). Las tramas muestran a estas mujeres sucumbir ante el amor, con lo que aflora la debilidad y la fuerza femenina escondida tras los pantalones.

Existen también juegos de inversión, como en *El diablo no es tan diablo* (Julián Soler, 1949) en que Satanás troca por unos días los roles femenino y masculino en un matrimonio para que dejen de envidiarse mutuamente y acepten con beneplácito su rol, o *El sexo fuerte* (Gómez Muriel, 1945) que muestra un reino donde las mujeres mandan y dominan a los hombres, por lo que ellos se organizan políticamente y ganan gracias a un ratón mecánico que despierta en ellas el deseo de ser protegidas y de aceptar la tutela masculina. Estos juegos de inversión no subvierten, sino que reafirman la "necesidad" y "bondad" del orden establecido. Las cuatro cintas que tratan del feminismo organizado se asemejan a las "de inversión", pero tienen un esquema particular y elementos comunes. Por sus similitudes las tratamos y consideramos aquí un *corpus*, aunque en cada una de ellas haya situaciones específicas.

La estructura de las cuatro responde a un esquema clásico: prólogo, desarrollo, clímax y desenlace. En el prólogo, la organización feminista está ya organizada, y hacia la tercera parte del film se da la reacción varonil como una vuelta de tuerca que prepara el clímax que desestructura a las protagonistas, mientras que el epílogo devuelve la armonía del *statu quo*. En su forma se recrea un estilo teatral con todo y cuarta pared incluida, pocos movimientos de cámara o encuadres significativos, porque es la historia llena de enredos la que marca las tramas, como es común en la comedia de esos años, menos sofisticadas que los dramas. El respeto a las convenciones del género

23. TUÑÓN, Julia, *Mujeres de luz y sombra. La construcción de una imagen, 1939-1952*, *op. cit.*

24. En 1930 el porcentaje femenino en la PEA global es del 4.65% y crece al 16% en 1970. ALONSO, José Antonio, *Sexo, trabajo y marginalidad urbana*, México, Edicol, 1981, pág. 80.

son manifiestas, aunque transitan entre subgéneros, de la astracanada a la farsa o la sátira. García Riera considera que *La liga* sigue el humor español mientras que *Escuela* se organiza como comedia romántica americana[25].

Arriba inicia con la visita del ranchero Laureano y su hija Chole a la ciudad de México, pues el padre quiere que aprenda los usos urbanos antes de casarse con Chuy (Pedro Infante), que no lo ve necesario. Los viajeros llegan con el compadre Próspero y la comadre Felicidad (Consuelo Guerrero de Luna), pero se encuentran con que su casa se ha convertido en el cuartel general de La Liga de las Camisas Pintas y que Felicidad es su aguerrida lideresa, presidenta del Partido Socialista-Feminista. Ella viste un traje sastre, sombrero y corbata, y su compadre la confunde con un señor. La organización tiene un claro corte fascista y las referencias a Mussolini son constantes: cientos de mujeres vestidas con camisas con lunares, "pintas" y corbatas obedecen a ciegas la autoridad de Felicidad, que grita en sus discursos desde el balcón la necesidad de destruir a los hombres. En esas reuniones se canta un himno, que sospechosamente está inspirado en el tradicional "Duérmase mi niño". Las dos hijas de Felicidad son Amelia, una doctora, y Luz, "pintor", que esperan en vano clientes sin moverse de su casa. Felicidad tampoco ejerce como abogada mientras que el marido se encarga de dirigir los quehaceres domésticos. Luz se casa con el libanés Said Bachur, que acepta las condiciones de las camisas pintas, a saber, que ella pueda trabajar y exista entre ellos trato "de potencia a potencia", pero Enrique, el novio de Amelia la tiene más difícil, porque opina que: "yo sólo concibo a la mujer a la antigua, toda mansedumbre, toda ternura y sólo dedicada al hogar y a sus hijos". En este orden de ideas, Próspero está fascinado por su ahijada Chole, de quien dice: "¡Qué mansedumbre!, ¡esto sí es una mujer! rancherita, inocentona, zonza [...] pero encantadoramente femenina".

Los malentendidos entre los llegados del campo, las militantes, Said, Próspero y la lavandera suben de tono hasta que los señores organizan la *Unión de los Hombres Oprimidos* y, como acto liberador, se van de juerga al cabaret. Sobreviene finalmente un juicio de divorcio que acaba a golpes de todos contra todos, pero la secuencia que sigue muestra la reconciliación de todas las parejas, incluida la de Felicidad y Próspero. El destino de las cientos de seguidoras queda en la incógnita. Emilio García Riera considera la película "definitivamente abyecta[26]".

La liga tiene mucho en común con la anterior, pero en ésta las protagonistas son las recién incorporadas a la organización: Marta, Dorita y Amalia. Doña Remedios, la líder, también interpretada por Consuelo Guerrero de Luna, ocupa un papel secundario, aunque sea central para la trama. La cinta empieza con las andanzas de una flaca mujer, vestida de traje sastre oscuro, con anteojos y un peinado apretado que recorre la ciudad con ojos de picardía que todo lo ven, se cuela en las casas y entra hasta en las recámaras más privadas para encontrar, en todos lados, a parejas que disputan. A todas las mujeres les deja un volante que invita: "si es usted joven y bonita y quiere vivir la vida que se merece llame usted a [un número de teléfono] o vaya a la calle Miraflores nº 2. No se arrepentirá", firma La Liga de las Muchachas. El papel llega también a un par de hombres que creen que se trata de un burdel.

25. GARCÍA RIERA, Emilio, *Historia documental del cine mexicano. Vol. V (1949-1950)*, México, IMCINE, Universidad de Guadalajara, págs. 44-46.
26. GARCÍA RIERA, Emilio, *Historia documental del cine mexicano. Vol. II (1941-1944)*, México, Editorial ERA, 1992-1997, págs. 131-132.

Marta llega a la casa porque ha sido golpeada por su ex-amante, jefe de una banda de gangsters que planea un robo contra Doña Remedios. Dorita está harta de un novio infiel y Amalia enojada porque su marido le hizo devolver un abrigo de pieles. Todas esperan con expectación a la líder, que aparece con un gran espectáculo con música, luces, una gran pantalla de televisión y ella vestida de griega, con medias sostenidas por ligas (lo que suscita juegos de palabras con el nombre de la organización) y teniendo como fondo la estatua de Lisístrata. Explica que ha dedicado su fortuna y su vida a la causa: "luchamos por la emancipación de la mujer en México: unos hombres la quieren para cocinera, otros para que lave y limpie la casa y otros para satisfacer sus repugnantes apetitos, ¡qué asco! ¡Hay que acabar con esto! ¡Mueran los hombres!" y cantan juntas el himno de Lisístrata: "El hombre es nuestro castigo/abajo nuestro enemigo/arriba la libertad", himno que conocen de memoria hasta las recién llegadas.

Las actividades en la Liga son por demás placenteras: ellas nadan, cantan, juegan en el gran jardín de Doña Remedios y todo el día se divierten. Se visten de griegas con un alarde de sensualidad evidente y en la noche duermen en horarios rígidamente establecidos en una gran habitación con camas colocadas en hilera, como si fuera un gran internado de niñas. Efectivamente así son tratadas. Sin embargo, la tranquilidad de las recién llegadas es rota por dos hechos: los intentos de los novios y maridos para que regresen con ellos, y la llegada de un bebé abandonado a las puertas de la casa que las conmociona. Todas saben cómo arrullarlo, la maternidad no se aprende y Marta dice convencida que esa "es la misión más importante que tenemos". A partir de este momento la nostalgia por sus parejas crece sin control. A ese mar revuelto llegan los ladrones que subyugan a Doña Remedios utilizando un ratón, para que, asustada, les entregue todas sus joyas, pero la policía acude y los entuertos se solucionan. Marta se queda con el niño, las otras vuelven con sus galanes y Doña Remedios es abandonada hasta por la estatua de Lisístrata, que cobra vida y se va caminando, pero antes le dice: "¡no seas tonta, señora, sin los hombres no se puede vivir!".

Escuela tiene mucho en común con las anteriores pero también algunas diferencias. La profesora Concha Formoso Derzel (Dalia Iñiguez) viste como un hombre, fuma, utiliza gruesos anteojos y pontifica frente a un pizarrón, y en los momentos en que su lección debe de ser más contundente mira directamente a la cámara (es decir al público). El film inicia explicando que la ONU o la UNESCO buscan la paz, pero que es más necesaria la escuela que da nombre al film y que habrá de ilustrar a las mujeres para lograr la armonía matrimonial, entendida como el control de ellas sobre sus maridos, por lo que García Riera la ve como "la tarea de convertir al macho latino de clase media en una víctima del matriarcado al estilo norteamericano[27]".

La profesora explica en clase que "el hombre idealizado no existe" y orienta a María (Charito Granados) para que acepte y valore las virtudes de su marido, que ella encuentra abundantes. Se trata de salvar el matrimonio, porque "el divorcio es la más peligrosa de las medicinas [...] es como curarse una jaqueca cortándose la cabeza". Para evitarlo deben de ejercer tanto el instinto (que es su poder natural, según se explicita) como la inteligencia, y atacar los tres puntos varoniles más vulnerables: mente, corazón y estómago. Si el marido bebe demasiado, habrá de ponerle un purgante en el whiskey, para evitar un *affaire* (porque todos son polígamos por naturaleza), variar

27 . GARCÍA RIERA, Emilio, *Historia documental del cine mexicano. Vol. V (1949-1950), op. cit.*, pág. 43.

de atuendos y peinados y, para que ascienda económicamente, "¡exprímale a su marido hasta el último centavo!".

Una vez solucionados una serie de entuertos, cual corresponde a toda comedia, María y su marido se reconcilian y organizan una cena a la que llega una señora muy elegante, maquillada y con un vestido sexy, que resulta ser la profesora y explica a las señoras que como "ninguna mujer hace caso a otra mujer, me tuve que disfrazar de hombre".

En la escuela se enseñan métodos a las mujeres de clase media o alta, pero una fisura en la trama es que la criada (Isabelita Blanch), que espía todo lo que sucede, ensaya con su pareja las tácticas que aprende de su patrona y en el desenlace aparece golpeada porque este reacciona de un modo más tradicional. Mientras las señoras ríen al escucharla, ella llora estentóreamente. Esta secuencia expresa la diferencia de clases y la inconciencia de la burguesía al respecto, la falta de solidaridad entre mujeres y otras cuestiones graves. Todavía influido por el marxismo, García Riera considera en la primera edición de su *Historia documental* que *Escuela* muestra "como concibe la burguesía la lucha de los sexos, consecuencia inevitable del sistema de propiedad privada[28]".

En *Club* se enfatizan dos novedades de su momento: la televisión y el chachachá. Inicia contando historias de mujeres de diferente clase social, edad y situación que miran en la pantalla televisiva o escuchan por la radio un programa de creciente éxito: El Club de Señoritas. La líder, Lucero (Ninón Sevilla), es una mujer joven y bonita, vestida con coquetería, que cada día a la misma hora es nombrada "¡la enemiga de los hombres!" y "transmite un mensaje de optimismo y libertad", cantan las mujeres el himno: "abajo los tiranos/ pedimos igualdad/ el hombre nos oprime/ queremos libertad/ rompamos las cadenas/ de nuestra esclavitud/ luchemos hasta el triunfo/ la causa es leal".

En su programa, Lucero da consejos tanto generales como personalizados. Ejemplo del primero: "¡No te mates haciendo el quehacer! No eres bestia. ¡Eres mujer! [...] ahora hay aparatos que hacen a la mujer más livianas sus labores. Hay que exigir a los maridos que los compren". Ejemplo del segundo, el dirigido a la socia número 4239 (se supone que hay 94985) que se nombra "alma triste" y explica la difícil convivencia con un marido borracho y golpeador. Lucero le aconseja que interne al esposo en un hospital. También da esperanzas para el terreno de la política: "pronto tendremos —dice— diputadas, senadoras, secretarias de Estado y hasta presidenta del país": el derecho a votar es todavía muy reciente para las mexicanas.

Sin embargo, Lucero tiene una doble vida: al salir del estudio de televisión se encuentra con su novio, "mi puchanguito" "mi papito santo" y con él va a "donde tú mandes, mi amor". Y entonces nos enteramos de que la idea del programa es de él que, incluso, escribe los *sketches*. Un periodista les saca una foto mientras se besan provocando los malentendidos que hacen la trama de la película. Lucero y su novio pelean y él organiza El Club del chachachá, que también sale en televisión y busca "acercar más y más a los dos sexos, mientras el club de señoritas pretende apartarlos, creando un odio absurdo y disparatado". Muchachas mostrando las piernas amenizan la transmisión.

Las mujeres del Club de señoritas se radicalizan, incluso Lucero viste pantalones, aunque cuando toma clase de box lo hace con zapatos de tacón alto. En el nuevo programa, que ella misma escribe y diseña, inventa una serie de escenas cotidianas para las mujeres y ofrece un in-

28 . GARCÍA RIERA, Emilio, *Historia documental del cine mexicano. Vol. IV (1949-1951)*, México, Editorial ERA, 1972, págs.42-43.

ventario de problemas y posibles soluciones. Ante el hostigamiento en la calle, una llave de yudo y el piropeador cae al suelo. Ante la borrachera del marido y la paliza doméstica, otra vez el hombre al piso y, ante el reclamo por la comida, el plato en la cabeza. Sin embargo, Lucero está cada vez más abatida y enamorada, las socias son más radicales, en particular Vitola que la desbanca, vestida de *cow boy*. Al final, los enredos llevan a que todos se reconcilien o encuentren pareja, bailando chachachá.

Apuntalada la trama, el desarrollo se define por los malentendidos que crecen sin tregua, como en toda comedia: el feminismo —parece decirse— sólo propicia líos y situaciones ridículas. Los y las protagonistas no reflexionan, actúan como títeres movidos por líderes y por los afectos más elementales, sin pensar con claridad o buscar un mundo más justo. El desenlace ante tantos problemas se da de manera sorpresiva: cuando los nudos de la confusión están más apretados, un hecho súbito permite que Cupido clame por sus fueros, excluidos por la guerra. Es significativo que, en algunas de las cintas, ante el desorden irrumpe la policía, como si la instauración del orden genérico establecido requiriera de las fuerzas del orden. Es sorprendente la facilidad con que las mujeres olvidan sus rencores para abrazar a sus hombres. Las feministas no ganan la guerra, pero en cambio se les ofrece las glorias del amor que les propone el cine mexicano.

Para García Riera el feminismo del *Club* es "menos equívoco, falso e inocuo [… que en las otras cintas], pues los hombres son ahora en verdad escarnecidos y ridiculizados[29]". Pero la figura de los hombres en las cuatro películas dista de ser digna o bienintencionada, incluso para la conducta considerada normal en esos años. Próspero hostiga sexualmente a la lavandera y su compadre le da consejos al respecto, los novios y maridos de *La liga* son ridículos e incompetentes, el marido de *Escuela* es infiel, borracho y jugador, y el novio de Lucero la manipula sin recato.

3 - Crítica y recepción

Las ideas que circulan en las películas lo hacen también en su contexto, en textos que no son ninguna farsa y se pretenden muy serios. Pongo como ejemplo la nota de Eduardo Pallares que titula "La rebelión contra el sexo", en la que argumenta que la civilización materialista del siglo ha producido una decadencia que se da entre hombres y mujeres, pero más frecuentemente en estas últimas que traicionan la femineidad con falsos argumentos filosóficos y morales. También dice que cada vez hay más hombres "faltos de virilidad", pero que a estos siempre se los considera "dentro de lo anormal[30]". Pallares confunde feminismo con homosexualidad, pero aquí destacamos lo que dice que les sucede a las mujeres cuando adoptan las costumbres de los hombres: "se peina a 'la bob', fuma, se alcoholiza, asiste a francachelas o a juergas, tiene experiencias sexuales antes del matrimonio, juzga ridículo el pudor, apuesta grandes cantidades de dinero en juegos de azar, aborta y usa anticonceptivos". Asombra observar el triste concepto de los hombres que tiene Pallares con esas conductas, pero a él lo que le molesta es que esas mujeres se creen de vanguardia cuando lo que

29. GARCÍA RIERA, Emilio, *Historia documental del cine mexicano. Vol. V (1949-1950)*, o*p. cit.*, págs. 44-46.
30. *El Universal*, 5 de mayo de 1942, págs. 1 y 3. Todos los periódicos mencionados son de la ciudad de México.

pasa es que no "perdonan al destino el haberlas hecho mujeres", tienen complejo de inferioridad y niegan incluso su rasgo fundamental que es la fecundidad[31].

Conocer la recepción de las películas es difícil. Sabemos que *Arriba* se exhibió en el cine Insurgentes y duró en cartelera una semana, *La liga* en el cine Teresa duró tres semanas, *Escuela* en el Orfeón se mantuvo cinco semanas[32], y *Club* en el Olimpia cuatro semanas[33], lo que en ningún caso es poco tiempo, además de exhibirse en cines de primera, pero no da cuenta clara de la significación que le dieron las audiencias.

La crítica es interesante, pero no homologable a los públicos. Sus escritores participan también del mismo contexto y transmiten opiniones que, en esos tiempos, pasan como normales y que hoy serían acremente censurados, como recurrir a la belleza femenina como un mérito *per se*, como la de *Escuela* que muestra a "preciosas mujeres" o que Charito Granados es "cada día más bonita mujer[34]", pero la cinta que convoca más este tipo de opinión es *La liga* , pues en ella aparecen "las estrellas y estrellitas 'Cómo usted las quiere ver', […] lucen su figura en brevísimos trajes de baño, o en ligeras ropas íntimas, los espectadores querrían verlas aún más ligeras de ropa, o sin ella[35]", *Esto* considera sus diálogos "un poquitín irrespetuosos", pero la película vale para que Elsa Aguirre y Miroslava "muestren lo extraordinariamente que las dotaron los dioses en cuanto a belleza", aunque su actuación sea defectuosa[36].

La moral aceptada para los varones aparece también normalizada en la crítica. Para *Escuela* se dice que ahí se enseñará a "las casaditas para que sepan arrostrar todos los temporales matrimoniales y salir triunfantes en las traiciones de los maridos[37]". Se refiere al personaje que en *Novedades* caracterizan como "infiel, parrandero y jugador[38]" y que la profesora encontraba magnífico y redimible. Otros medios dan cuenta de que se les enseña "la forma de no dejarse del marido[39]".

La crítica se presenta de entrada a favor del orden y así se dice que *La liga* trata de las "andanzas de unas mujeres que odian a los hombres y que, fieles a los principios feministas, se consideran superiores a ellos[40]" y "¡Esto, señores, ha llegado a su límite, novias y esposas se unen para boicotear a los hombres, negándoles la fuente maravilla del amor[41]". En otro periódico se considera que la Liga ha destruido la unión matrimonial de muchas parejas[42]". Alguna crítica, al reseñar *Club*, busca la comprensión masculina: "Usted, amigo nuestro, si quiere olvidarse de los problemas de cada día, de la guerra en puertas, de la escasez de carne, de la abundancia de

31. *Ibid.*
32. AMADOR, Ma. Luisa y AYALA BLANCO, Jorge, *Cartelera Cinematográfica. 1940-1949*, México, UNAM, 1982, pág. 356.
33. *Ibid.*, pág. 223.
34. "Crítica", *Cinema Reporter*, 20 de agosto de 1949, Nº 579, pág. 30.
35. EL DUENDO FILMO, "Nuestro Cinema", *El Universal*, 10 de febrero de 1950, pág. 27.
36. "La semana cinematográfica", *Esto*, 5 de febrero de 1950, pág.19.
37. "Crítica", *Cinema Reporter*, 20 de agosto de 1949, Nº 579, pág.30.
38. "Escuela para casadas, la más deliciosa de las comedias", *Novedades*, 19 de agosto de 1949, 2ª secc, pág.1.
39. ANOTADOR, "Últimos estrenos. Guía del exhibidor", *El Cine Gráfico*, 21 de agosto de 1949, pág. 8 y "La semana cinematográfica", *Esto*, 14 de agosto de 1949, pág.19.
40. "Ninón Sevilla y las mujeres de México, en pie de lucha por un aumento en 'el gasto' y al grito de 'no solo de pan viven las mujeres'", *Novedades*, 12 de abril de 1956, pág. 21.
41. "Frente Único para defender los Intereses Masculinos contra 'La Liga de las muchachas'", *Excélsior*, 3 de febrero de 1950, pág. 13.
42. "Miroslava y Luis Alcoriza, una de tantas parejas desintegradas en 'La Liga de las Muchachas'", *Excélsior*, 4 de febrero de 1950, 2ª . Secc., pág. 3.

hambreadores y, en fin, de tantas cosas prosaicas y antipáticas de esta vida, vaya [...]. Reirá —se lo aseguramos— hasta el cansancio, y si es usted hombre comprensible, como nos suponemos, dará la razón a estas muchachas que se agitan, vociferan y arremeten contra el sexo masculino porque 'no solo de pan vive la mujer'[43]".

García Riera imagina que en *Club* sus espectadoras "tuvieron una suerte de catarsis al verla, lo que no pudo ser con las otras bromas machistas por el estilo[44]". No aclara en qué basa su percepción, pero en un periódico contemporáneo al film se dice que las mujeres miran con agrado *Escuela*, "en contraste con el público masculino que protesta abiertamente al descubrir que su soberanía, su libertad y sus derechos se ven amenazados por el género femenino[45]". En los *trailers* se recomendaba a los varones no verla y "provocó [...] hasta silbidos cuando aparecía la conferencista aconsejando contra el elemento masculino[46]". *Cinema Reporter* recomienda ver *La liga* a los "jóvenes" de entre uno y ochenta años "que gusten hasta la tumba del 'eterno femenino'[47]".

La crítica destaca la risa que provoca cada uno de los cuatro filmes, aunque Ariel en *Novedades* es negativo con *Escuela* por los monólogos tan largos, pero rescata la hilaridad que provoca[48] y *La liga* le parece de una "insulsez completa[49]". Recopila críticas de otros medios coincidentes, pero rescata que logra divertir[50].

Ciertamente hay en el *corpus* tratado una transtextualidad, una adaptación al soporte fílmico de ideas que rigen en buena parte de la sociedad mexicana, se expresan en textos diversos y la crítica hace notar. Sobre *Arriba* se dice que está "calcada sobre asunto ya conocido [...] el feminismo en los hogares, pero cuando se exhibe con buena técnica tiene que resultar algo extremadamente gracioso [...] las obras de este género que se filman con el fin de pasar el rato cuando tienen como la presente cierto realismo sacado de la propia vida adquieren un nivel artístico digno de alabanza" pues considera que la situación "de las mujeres dominadoras en los hogares y de los esposos oprimidos por la brava esposa no es ninguna fantasía sino moneda corriente, y más en los tiempos en que vivimos[51]". En *Novedades*, se considera que la película aborda "los más importantes problemas de la vida matrimonial [... la] deben ver las solteras para que sepan lo que les depara el matrimonio y las casadas para tratar de remediar y poner un 'hasta aquí' a sus infieles maridos[52]".

4 - Bordando la tela

Las cuatro películas son cómicas. En todas ellas los personajes protagónicos son tan ridículos que merecen ser ridiculizados. Si el estereotipo se caricaturiza, se duplica el efecto y desde

43. "Ninón Sevilla y las mujeres de México, *op. cit.*
44. GARCÍA RIERA, Emilio, *Historia documental del cine mexicano. Vol. VIII (1955-1956)*, México, Universidad de Guadalajara, 1992-1997, pág. 88.
45. "Escuela para casadas, la más deliciosa", *op. cit.*
46. V.V. "Film de la semana", *Mañana*, 20 de agosto de 1949, pág. 63.
47. "Crítica", *Cinema Reporter*, 11 de febrero de 1950, Nº 604, pág. 36.
48. ARIEL, "Nuestra crítica cinematográfica. 'Escuela para casadas'", *Novedades*, 17 de agosto de 1949, pág. 7.
49. ARIEL, "Nuestra crítica. 'La liga de las muchachas'", *Novedades*, 5 de febrero de 1950, 2ª Secc., págs. 1 y 9.
50. ARIEL, "Resumen de las críticas de cine de la semana. 'La Liga de las muchachas'", *Novedades*, 12 de febrero de 1950, 2ª . Secc, pág. 1.
51. "'Arriba las mujeres' y arriba las buenas comedias en la pantalla", *Excélsior*, 13 de julio de 1943, pág.12.
52. "Escuela para casadas, la más deliciosa", *op. cit.*

ahí la ridiculez parece ser culpa de ellas, y no de quienes hacen los filmes. Es claro que este cine mexicano expresa una mirada masculina, pues los directores son hombres[53], así como la mayor parte del *staff*. Sin embargo, el argumento de *La liga* es de Janet y Luis Alcoriza, con fama de ser intelectuales de avanzada. En realidad, las ideas que se exponen se comparten ampliamente en la sociedad de esos años, por hombres y mujeres.

La estructura de estas cuatro películas es muy similar: cuando se apaga la luz y aparece la imagen en la pantalla, la organización feminista ya está consolidada. ¡Y de qué manera! Una se pregunta cómo logra Felicidad tener a tantas socias, Doña Remedios mantener el orden de sus "niñas consentidas", la profesora Formoso Derzel financiar su escuela en una majestuosa casa, y Lucero tener acceso a la televisión. Ninguno de los filmes da cuenta de los primeros momentos de la organización, que suelen ser los más difíciles. Lo que queda claro es que el éxito es absoluto e incuestionado: todo es cosechar. Observamos que en la recepción fílmica las situaciones que aparecen ya hechas al inicio del film se viven como si fueran eternas y/o esenciales, como se vive en la psique humana lo anterior a la propia vida, que parece no tener ni origen ni fin. Son muchas las militantes que están en lucha. ¿Por qué existe un odio tan encarnizado en las mujeres y un deseo de venganza tan inflamable? Cabe preguntarse cuál es el poder femenino en el que se basan. ¿Se referirá al matriarcado de los orígenes?, ¿al peso del *Anima* versus la ley impuesta por el *Animus*? Pensamos que, aunque quizás haya alguna referencia a esa tensión arquetípica que pueda resonar de forma oscura en las audiencias, no es aquí el caso, pues de serlo ellas no actuarían como hombres para ser respetadas; hacerlo así implica asumir un "orden de las cosas", y ellas han perdido la lucha desde el momento en que sus instrumentos están identificados con el poder varonil, sea en forma de atuendo, el estilo autoritario o los espacios de la escuela y la televisión.

Ninguna de las cintas explica suficientemente ese encarnizamiento. En *La liga* vemos que las socias son muy diferentes entre sí por edad, clase social y/o estado civil. *Club* unifica tanto a la fondera como a la señora rica que mira la televisión sentada mientras sus tres criadas lo hacen de pie. La diferencia social no se suprime en ninguna de las películas, y en el caso de *Escuela*es muy claro que la lucha solo cabe para un grupo social, aunque otras puedan también tener aspiraciones. Aquí, creemos, se filtra un *lapsus* (Ferro *dixit*): si el feminismo es tan ridículo, ¿por qué suscita tanto interés entre mujeres de todos los tipos? ¿Por qué tiene el éxito asegurado? Pareciera que su fuerza es inmanente, previa, que sólo requiere ser despertada mediante el autoritarismo de sus líderes. El ambiente que se genera tiene mucho de escolar. Visten uniformes y cantan himnos de pie, con cara solemne y un gesto de fuerza en los brazos.

Creemos que la imagen del feminismo en pantalla expresa una concepción común del poder político en México, más allá de que sea ejercido por y para mujeres. La idea de que genera abusos, margina a las bases y se maneja mediante el terror y/o el soborno: en el caso de *La liga* un cohecho sutil es ofrecer una vida en el jardín. Es claro que las mujeres del FUPDM no siguieron estos mecanismos, pero aquí se trata de ridiculizar y eso es darle poder político a quienes el cine mexicano había excluido de él, relegándolas al único poder inalienable de la biología, que lo otorga, pero no para ser un sujeto social sino familiar.

Esta organización previa es despertada por una líder. ¿Quién es?, ¿cómo actúa? En todos los casos son mujeres que reniegan, así sea solo aparentemente, de las características del

53 . En estos años la única excepción es Matilde Landeta.

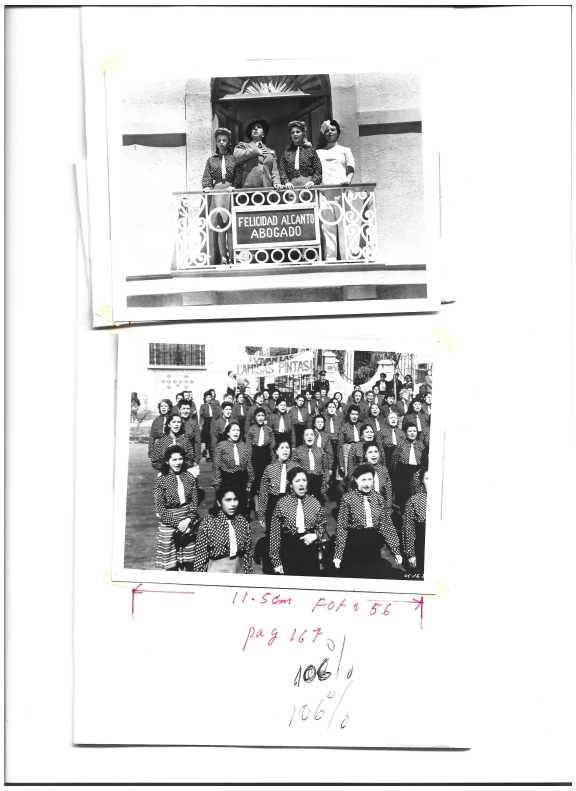


Figura 1. — El tradicional estilo político de mandato-desde-arriba se mantiene —según la burla fílmica— también en el feminismo.

género femenino, y esta negación se muestra en atuendos y/o modales y gestos. Lucero sigue la iniciativa de su novio, hace trampa y es desbancada por una líder más radical y, por supuesto, más vieja y más flaca. La profesora Formoso Derzel también lleva una vida doble, y Felicidad argumenta la libertad pero depende económicamente de su marido Próspero. La fortuna de Doña Remedios es quizás heredada, porque no se observa ninguna actividad remunerada. Todas parecen responder al comentario de la lavandera en *Arriba*, que a la pregunta de por qué no milita responde: "¡Dios me libre!, ¡con el quehacer que tengo! [y con tono de desprecio] eso es para las desocupadas". Aparece más tarde con un abrigo de pieles que le dio un "amigo", reta a su patrona y la demanda por haberla despedido, sacando provecho del desorden. Otra comparsa que saca ventaja de la situación es la estadounidense en *Club*, que vende cosméticos y promueve su línea en la televisión aprovechando como publicidad la pugna entre hombres y mujeres. En *Club*, la fondera atiende su negocio mientras sueña con hacer campaña para ser diputada. Ella es capaz de correr de su fonda a un grupo de varones enardecidos que gritan viendo las luchas o el box: tranquilamente cambia el canal para ver el Club de Señoritas y ellos deben retirarse.

El feminismo se declara en las cintas y en ellas se nombran problemas de las mujeres, pero las protagonistas no actúan en consecuencia. Fallan al construir un proyecto adulto y congruente que implica elegir entre los goces y costos de la libertad, o la comodidad de acatar las normas al uso. Quieren sumar a la vida mullida de la dependencia, los goces del poder, sin los costos que implica. Felicidad y Lucero piden absolutos, como si fueran infantes: su lucha no pugna por lo posible ni enfrentan el dilema moral de escoger. Quieren la rosa sin la espina. ¿Puede alguien

culparlas? Concha Formoso propone gestionar los problemas del matrimonio, no suprimirlos y Remedios ofrece la libertad y la infancia en el jardín del Edén antes de morder la manzana. Está bien como proyecto ideal, pero las luchas humanas conllevan debates.

Michel de Certeau distingue entre estrategia y táctica. La primera parte de una posición de fuerza y se dirige a logros finales de un propósito, mientras que la táctica es el arma de los débiles y actúa en terreno impuesto, por lo que debe aprovechar las coyunturas propicias para avanzar. La táctica "caza furtivamente [...] es astuta[54]". El manejo de estas armas posibilita o no los logros feministas. ¿Tienen estas militantes estrategias o tácticas? Salvo en *Escuela* alardean de la estrategia, pero carecen de tácticas, buscan la inversión del poder masculino por su propio *dictum*, y desarmadas jalonean la lucha feminista a una guerra sin cuartel. Se explicita la rabia por el hostigamiento sexual, la infidelidad y la violencia masculina, el fastidio que produce el trabajo doméstico. Pero su lucha no se deriva de la reflexión sino del hartazgo. Vivir sin los hombres, gritar que se mueran es inaplicable en una sociedad habitada por unos y otras, y además ellas son dependientes económica y emocionalmente de ellos. En la sociedad mexicana de esos años las mujeres de los sectores populares mantienen a menudo total o parcialmente sus hogares, aunque el modelo considerado debido establezca que ellos funjan de proveedores y ellas de mantenedoras del hogar. Este ideal de mujer dependiente sólo lo ejerce un sector de la sociedad, pero las líderes de las películas son parte de él.

En el cine clásico mexicano, como se mencionó antes, hay una tensión entre las historias que avalan el orden debido planteado por las diversas ideologías que organizan su mundo, y los relatos que dan cuenta de las conductas que violentan ese orden, surgidas de la práctica de la vida y de las mentalidades[55], pero en este *corpus* las historias son las de la transgresión y el relato sustenta el orden establecido y emergerá a primer plano como si del sentido común se tratara. Las comedias son proclives a romper las convenciones sociales, en eso estriba parte del humor, pero en este *corpus* es tan solo una farsa que las reafirma y la derrota. Suprime el sueño y el derecho de buscar un sistema más equitativo.

El aspecto más peliagudo es el supuesto de que el amor, aspecto considerado definitorio de la feminidad, queda excluido de la lucha feminista. Como todo supuesto, no se pone en duda. Felicidad ha escrito un libro en el que explica cómo el matrimonio convierte a las mujeres en esclavas y, cuando su hija Luz le cuenta que ha recibido una declaración, la madre pregunta: "¿de guerra? — No, de amor". Felicidad responde: "es igual: de todos los caminos que conducen al matrimonio, el amor es el más traicionero, el amor embota los sentidos, destruye la inteligencia y cubre de nubes la razón." Parecería que se apunta la subversión, pero queda en nada. En las cuatro cintas se comenta el riesgo enorme que el feminismo significa para el *statu quo*. Las feministas de las cuatro cintas son beligerantes, pero sólo mientras aflora el "eterno femenino" que las hará dar marcha atrás en sus demandas. En el juicio de divorcio que Felicidad entabla, encuentra que el juez del caso es Leobardo, que le habló de amores en el pasado, y al comentarlo su gesto se deshace en sonrisas y gestos de coquetería: "¡Ay! Qué emoción siento al volver a verlo", declara, aunque él deteste su actual militancia. Ellas no pueden evitar ser mujeres, esto es, se asustan de los ratones y

54 . DE CERTEAU, Michel, *La invención de lo cotidiano. 1. Artes de Hacer*, México, Universidad Iberoamericana-ITESO, 1996, págs. XLIX-LI.

55 . TUÑÓN, Julia, *Mujeres de luz y sombra. La construcción de una imagen, 1939-1952, op., cit., passim.*

se conmueven ante los bebés, lo que parece ser pruebas más que suficientes para el cine mexicano de esa "esencia femenina" tan presente en las ideas de la sociedad. Únicamente Remedios se aísla cuando hasta la estatua de Lisístrata la deja para irse con su Adonis.

Las feministas de estas cintas no trasgreden ni subvierten, quieren invertir los términos. Según la teoría feminista del cine, las mujeres aparecen como entes pasivos y los hombres son los activos que mueven la trama con sus actos, pero en las cuatro películas ellas actúan mientras que ellos solo re-accionan para reinstalar el orden amenazado. Ciertamente, ellas también reaccionaron ante un acto de sus parejas: Felicidad supo que Próspero la engañaba, y antes —dice— ella era obediente y sumisa. Doña Remedios no confiesa, pero el novio de Dorita supone que "la líder seguramente organizó esto porque no hubo nunca un valiente que le diera un beso", a lo que ella protesta con coquetería, pero eso no lo vemos en imágenes sino en palabras posteriores a la organización militante del grupo. No tratan de cambiar el orden jerárquico social ni ser efectivamente libres, sino que, como en toda inversión, el sentido original se mantiene aunque se inviertan los roles establecidos. A la postre se reafirma el "orden de las cosas".

La caja de Pandora que abren cuestiona el orden "natural", y, debido a su fracaso, este se reafirma, pero además ellas actúan con falsedad, como hacían aquellas "preciosas ridículas" que satiriza Molière en la obra homónima, y José Gaos explica que su autor no las critica por "preciosas" (o sea mujeres cultas de los salones parisinos de la Luces), sino por valerse de mentiras para ganar un lugar en las convenciones mundanas[56]. Sin embargo, en estas películas es esta falsedad o debilidad en sus convicciones la que las salva de un destino trágico, no mueren en pantalla porque en el fondo son amorosas y cumplen a plenitud con las características debidas por las mujeres en el cine mexicano.

Así las cosas, el intento queda tan solo en denuncia. ¿Es una denuncia suficiente? ¿Puede permitir pensar las cosas? Quizás, sin embargo en este *corpus* las protagonistas más que hablar de feminismo lo gritan, pero no lo actúan en sus conductas ni al tomar sus decisiones. El sistema de género se conforma y —sólo puede modificarse— mediante actos. ¿Puede considerarse acaso una "resistencia" a un sistema de género hegemónico? ¿Logra despertar la inquietud?

Figura 2. — Ciertamente la burla abarca también la publicidad, que por sí misma ridiculiza las demandas feministas.

56 . GAOS, José, *Historia de nuestra idea del mundo*, *op. cit.*, págs. 330-331.

5 - Conclusiones

La sátira en el *corpus* analizado se centra en la caricatura de los estereotipos, en una redundancia doble que borra cualquier posibilidad de imaginar mediante la película que se ve que lo expuesto podría realizarse. No se trata de un carnaval, como lo plantea Bakhtin[57], que incluye a todos los participantes, porque aquí los públicos quedan separados por el dispositivo peculiar de la recepción. Al cine, se va a fantasear, a imaginar otras vidas posibles, pero el exceso de "irrealidad", de ridículo, aplana cualquier posibilidad. Se rompe el pacto entre espectador y película, el de creer que lo que vemos podría ser y ante eso lo único posible es reír.

Las películas diluyen con la ridiculización los problemas cotidianos de la relación hombre-mujer. Para Mary Douglas, el chiste se da cuando "algo formal es atacado por algo informal, algo organizado y controlado por algo vital, enérgico, impulso de vida según Bergson, de la libido según Freud[58]", pero en este *corpus* no se permite su triunfo.

Freud diferencia en 1905 el humor del chiste. El humor emerge del *Super-yo*, parte psíquica que actúa desde las normas sociales, y el sujeto no se cree la fantasía, de manera que cabe la burla inteligente y la autocrítica, mientras que el chiste es inconsciente y creído por el sujeto. Le parece verdadero y actúa en consecuencia[59]. El *corpus* tratado sugiere que el feminismo en estas películas se construye y se recibe como un "chiste", y la risa es un conjuro para defenderse del miedo. En una crítica a *Escuela* se considera que la película tiene "mensaje", y que "muchos matrimonios desavenidos podrían tomar ejemplo y nota de sus consejos. Adoptar en serio lo que se presentó como broma[60]". El feminismo tendría que esperar tiempos mejores para ser representado de una manera digna y constructiva.

57 . BAKHTIN, Mikhail, *Rabelais and his world*, Cambridge, MIT Press, 1968.

58 . *Cit* por DRIESSEN, Henk, "Humor, risa y trabajo de campo: apuntes desde la antropología", *op. cit.*, pág. 230. Se refiere a BERGSON, Henri, *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, Alianza Editorial, 2012 y FREUD, Sigmund, *El chiste y su relación con el inconsciente*, Citado por ZIZEC Slavoj, *El acoso de las fantasías*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1999, pág. 174.

59 . FREUD, Sigmund, *El chiste y su relación con el inconsciente*, op. cit. y en 1927 artículo: "El humor". También toca el tema en *El malestar de la cultura*, Madrid, Alianza Editorial, 2011.

60 . V.V., "Film de la semana", *Mañana*, 20 de agosto de 1949, pág. 63.

Cine, ideología y género: la "*femme fatale*" al servicio de la falsificación de la historia en *Mare Nostrum* (Rafael Gil, 1948)

Marianne Bloch-Robin

Sorbonne Université — CRIMIC EA 2561

Resumen: Rafael Gil realiza la película *Mare Nostrum*, en un momento en el que España, intentando hacer olvidar su proximidad con las fuerzas del Eje durante la Segunda Guerra Mundial, se acerca a Estados Unidos en el ámbito de la reconfiguración geopolítica de la Guerra Fría. Este artículo analiza el modo en que un personaje de mujer fatal, interpretado por María Félix, permite falsear el papel de España durante la Segunda Guerra Mundial, insistiendo en la "neutralidad" del país. A través de la figura heroica del capitán Ferragut, seducido por una sirena nazi, la película puede interpretarse como una alegoría de España, atraída por la seducción nazi, luego arrepentida, para finalmente luchar con los Aliados —lo que constituye una licencia ficcional bastante asombrosa. Este truco ilusionista se realiza mediante el personaje de la vampiresa, sobre la cual recae la responsabilidad entera de la culpa, cuando Ferragut (Fernando Rey) consigue redimirse de su pecado, liberado, por la narración y la puesta en escena, de cualquier responsabilidad.

Palabras clave: *Femme Fatale*, cine español de los años 40, franquismo, Segunda Guerra Mundial, María Félix, Rafael Gil.

Résumé : Le film *Mare Nostrum* de Rafael Gil est réalisé à un moment où l'Espagne, essayant de faire oublier sa proximité avec les forces de l'Axe pendant la Seconde Guerre mondiale, se rapproche des États-Unis dans le cadre de la reconfiguration géopolitique de la guerre froide. Cet article analyse la façon dont un personnage de femme fatale, interprété par María Félix, permet une falsification du rôle de l'Espagne durant la Seconde Guerre mondiale, en insistant sur la « neutralité » du pays. À travers la figure héroïque du Capitaine Ferragut, séduit par une sirène nazie, le film peut être interprété comme une allégorie de l'Espagne tentée par la séduction nazie, puis repentie pour finir par lutter aux côtés des Alliés, ce qui constitue une licence fictionnelle assez stupéfiante. Ce tour de magie est réalisé grâce au personnage de la *vampiresa*, sur laquelle retombe l'entière responsabilité de la faute, alors que Ferragut (Fernando Rey) parvient à se racheter de son péché, libéré, par la narration et la mise en scène, de toute responsabilité.

Mots-clés : Femme Fatale, cinéma espagnol des années 1940, franquisme, Seconde Guerre mondiale, María Félix, Rafael Gil.

En la España franquista, si la interpretación oficial de la Guerra Civil se mantuvo bastante firme durante toda la dictadura, pasando, con el tiempo, de la Cruzada para salvar a España del peligro "rojo" a la guerra fratricida, la participación española en la Segunda Guerra Mundial planteó más problemas a lo largo de la evolución de la política internacional del régimen. Desde el entusiasmo filonazi inicial con el envío de una división española de voluntarios[1] que luchó bajo el uniforme de la Wehrmacht en el frente ruso, la posición del régimen evolucionó rápidamente cuando, ya en el año 1942, se vislumbró que probablemente las fuerzas del Eje no iban a salir airosas de la contienda. A partir de ese momento, el país volvió a la posición oficial de neutralidad[2] que había dado paso a la "no beligerancia" e intentó acercarse poco a poco a los Aliados a los que había combatido algunos meses antes. Sin embargo, el anticomunismo visceral del régimen, en una extraña esquizofrenia, había permitido presentar la participación activa de España en la Segunda Guerra Mundial como la prolongación[3] de la Cruzada de la Guerra Civil, una lucha contra el enemigo comunista, contra la Unión Soviética a partir de 1941, y no contra Inglaterra o Estados Unidos[4]. Tras la derrota de las fuerzas del Eje, el aislamiento inicial del régimen franquista se vio bastante rápidamente contrarrestado —a partir de 1947— por el inicio de la Guerra Fría, permitiendo un acercamiento del país a las democracias occidentales y en particular a Estados Unidos.

1. Un contingente de 18000 soldados (división Española de Voluntarios) conocida como *División Azul* fue enviado al frente ruso. Luchó en la 250 división de la Wehrmacht.
2. La neutralidad, declarada el 4 de septiembre de 1939 se convirtió en "no beligerancia" en junio de 1941 cuando Alemania invadió la Unión soviética y volvió el 1 de octubre de 1942, tres semanas después de la derrota de Italia y dos meses después de la detención de Mussolini.
3. El documental de 1942, *La División Azul. La gloriosa epopeya de los voluntarios españoles en la lucha contra el bolchevismo* de Víctor de la Serna y Joaquín Reig Gozálbes postula que Alemania se defendió contra el peligro comunista titulando "Agresión de Polonia al Tercer Reich". 16 de enero de 2021. www.rtve.es/alacarta/videos/archivo-historico/division-azul-espanola/2917954
4. Véase para más precisiones: TRANCHE, Rafael J. y SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, *No-Do, el tiempo y la memoria*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 2006 [2001], págs. 379-419.

En este contexto, el cine, producido en España por el sector privado[5] pero controlado férreamente por la Junta de Censura Cinematográfica, rebautizada eufemísticamente Junta Superior de Orientación Cinematográfica en 1946, se mantuvo bastante al margen del espinoso tema. La primera película en interesarse por la cuestión de la contienda recién terminada es *Mare Nostrum* y la fecha de 1948 no es fortuita, ya que coincide con el momento en que España empieza a acercarse a Estados Unidos y a las democracias occidentales en el marco de la doctrina Monroe.

Mare Nostrum fue dirigida en 1948 por Rafael Gil, un cineasta que, a pesar de haber realizado películas de propaganda para el campo republicano durante la Guerra civil, siguió —puede que a la fuerza— la línea ideológica del régimen franquista[6], que celebraba en sus películas, al igual que lo hacía la productora Suevia Films y su director y propietario Cesáreo González. La orientación de *Mare Nostrum* es pues a priori conforme a la interpretación institucional de la Segunda Guerra Mundial. Esta voluntad de adecuación se puede deducir también del expediente de censura que —lo volveremos a comentar— incluye cartas de Cesáreo González pidiendo repetidamente la clasificación de Interés nacional[7]. Las cartas aducen en particular, sin que constituya el único motivo, la adecuación de la representación de la posición de España en la Segunda Guerra Mundial con la política del régimen[8] en un momento en que el país se acercaba a los Estados Unidos y que el discurso oficial del régimen —en realidad desde 1943— insistía en la "neutralidad" del país[9]. La División Azul, en particular, no se evoca en el cine de dicha década[10]. En ese marco, otra película de ficción producida en la segunda mitad de la década de los años 1940, y cuya trama transcurre en la Segunda Guerra Mundial ostenta un título revelador: *Neutralidad* (1949, Eusebio Fernández Adarvin). *Neutralidad* transcurre en diciembre de 1944 y presenta a España, a través de su marina mercante, como un buen samaritano que consigue reconciliar, tras haberlos salvados, a soldados de la Wehrmacht y a soldados estadounidenses, sin dejar de ayudar a un francés petainista arrepentido que viaja de polizón en el barco.

5. Exceptuando la emblemática *Raza* dirigida por José Luis Sáenz de Heredia en 1942, cuyo guion era una adaptación de un texto literario escrito por el mismísimo Franco. Véase: BERTHIER, Nancy, *Le franquisme et son image. Cinéma et propagande*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1998.
6. En 1940 dirigió la película *Luz de Levante* que reconstruía el punto de vista de José Antonio Primo de Rivera desde la ventana de su celda de la cárcel de Alicante.
7. Las películas de Interés nacional tenían cubierto el 50% del coste reconocido.
8. Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares. Caja 36/03345 Expediente 8737 de censura cinematográfica de *Mare Nostrum* de Rafael Gil (1944-1960).
9. Carlos F. Heredero señala la excepción de la película *Paz* (1949) de José Díaz Morales, definiéndola como "un virulento alegato contra el triunfo aliado en la segunda guerra mundial [...]. Película belicosa y desafiante, nostálgica de la Alemania hitleriana". La obra, desfasada respecto a la política exterior del régimen en 1949, fue marginada y olvidada después de ser "castigada oficialmente con la calificación de 2ª categoría y habiendo permanecido sólo diez días en el local de su estreno". HEREDERO, Carlos F., *La pesadilla roja del general Franco. El discurso anticomunista en el cine español de la dictadura*, San Sebastián, Festival Internacional de cine de Donostia-San Sebastián, 1996, pág. 69.
10. Muy pocas películas evocarán la División Azul en la pantalla, todas ellas producidas en los años 1950 bien entrados y a principios de los años 1960, coincidiendo con la vuelta de los últimos prisioneros de la Unión Soviética que llegaron a España a bordo del barco *Semíramis* el 2 de abril de 1954: *La Patrulla* (Pedro Lazaga, 1954), *La espera* (Vicente Lluch, 1956), *Embajadores en el infierno* (José María Forqué, 1956) y la más tardía *Carta a una mujer* (Miguel Iglesias, 1961). *Ibid.*, págs. 113-120.

1 - Génesis de *Mare Nostrum* : una complejidad transnacional

Mare Nostrum va más allá de las tergiversaciones poco convincentes de *Neutralidad*, ya que realiza una verdadera falsificación de la historia al sugerir que, aunque España permaneció oficialmente neutral, unos españoles fieles al régimen franquista lucharon con los Aliados durante la Segunda Guerra Mundial y que la Alemania nazi horrorizaba a dichos españoles —y por extensión implícitamente a todos los españoles— en 1941.

El héroe de la película, Ulises Ferragut (Fernando Rey), es el capitán de un barco de marina mercante que, en septiembre de 1939, se ve obligado a pasar una temporada en Nápoles, su buque teniendo que permanecer atracado en el puerto como consecuencia de una avería. Al visitar los alrededores de la ciudad, se encuentra con una espía nazi, una mujer fatal con nombre de diosa wagneriana, la hermosísima Freya Talberg (María Félix). La guerra es declarada y la atractiva espía lo seduce, le vuelve loco y consigue, a cambio de sus favores, que se ponga al servicio de las fuerzas del Eje para colocar minas subterráneas en posiciones estratégicas en el fondo del mar Mediterráneo.

Por casualidad —o quizás castigo divino— el hijo del capitán Ferragut fallece por culpa de una de esas minas que provoca el naufrago del navío donde viajaba. Desesperado, Ulises rompe con Freya y decide entonces, para redimirse, luchar con los Aliados mediante la venta de su nave a un armador griego. Tras haber contribuido a la detención de uno de los miembros del grupo de espías a la que pertenece la hechicera, se niega a salvarla y cuando ella le pide su ayuda suplicándolo, la golpea brutalmente. Lo que puede parecer paradójico es que el capitán Ferragut no recibe ningún castigo por su traición, las autoridades considerándolo como víctima[11]. En cambio, la mujer es finalmente condenada a la pena de muerte. Freya es ejecutada: fusilada frente al mar mientras el valiente capitán muere en su lucha contra las fuerzas del Eje. De manera poco verosímil, sugiere el relato fílmico que los amantes se reúnen en la muerte.

La película es la adaptación de la novela epónima[12], publicada en 1918 por el novelista valenciano Vicente Blasco Ibáñez, poco apreciado por el régimen franquista por sus ideas republicanas. La dictadura censuró la obra de Blasco Ibáñez "y la condenó al olvido[13]" en el cine nacional, salvo en dos ocasiones: la película que nos interesa, y la adaptación de *Cañas y barro* (1954, Juan de Orduña). La novela *Mare Nostrum*, que transcurre durante la Primera Guerra Mundial, había sido adaptada una primera vez a la pantalla en 1926, como varias de las obras del famoso escritor, en Hollywood, por el director Rex Ingram cuya mujer, Alice Terry, interpretaba el papel de la mujer fatal.

11. Una sentencia calcada del Génesis. Recordemos que en la Biblia Eva se considera culpable de la falta cometida por Adán.
12. BLASCO IBÁÑEZ, Vicente, *Mare Nostrum* (1918), Madrid, Cátedra, 1998. Señalemos la gran misoginia de la novela original.
13. FOURREL DE FRETTES, Cécile, "Vicente Blasco Ibáñez: La Odisea de un escritor en el cine", in *Vicente Blasco Ibáñez y el cine: un escritor frente al mundo, Archivos de la Filmoteca*, nº 74, abril 2018. 22 de enero de 2021 <http://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/issue/view/25

En la adaptación de 1948, el marco espacio-temporal y algunos elementos de la narración se ven modificados para corresponder a la Segunda Guerra Mundial y responder a la necesidad de mostrar a España como un país absolutamente neutral en un periodo histórico en el que miles de españoles combatían bajo el uniforme alemán. Asimismo, a través de la figura heroica del capitán Ferragut, momentáneamente hechizado por una sirena alemana, la película también se puede interpretar como una alegoría de España tentada por la seducción nazi y luego arrepentida para finalmente luchar con los Aliados —lo que constituye una licencia ficcional bastante sorprendente.

Este truco ilusionista se realiza mediante el personaje de la mujer fatal, de la vampiresa, sobre la cual recae la responsabilidad entera de la tentación, cuando el ejemplar Ferragut consigue redimirse de su pecado, liberado, por la narración y la puesta en escena, de cualquier responsabilidad en el asunto.

Figura 1. — Cartel de la película *Mare Nostrum*.

2 - El dispositivo hombre *versus* mujer en la película

Durante el franquismo, la mujer cumple con un papel primordial de estabilización de la sociedad en la cual tiene que asumir el equilibrio del hogar. Su representación en el cine sigue pues el maniqueísmo del patriarcado, que el régimen "[…] adapta a su discurso propio, haciendo de él un elemento de su ideología[14]".

14. Las traducciones de este artículo son de la autora. BERTHIER, Nancy, "La représentation des femmes dans le cinéma des années 40", *in Bulletin d'histoire contemporaine de l'Espagne*, décembre 1990, pág. 34.

En la economía general de las películas españolas de los años 1940 y siguiendo una clásica dicotomía patriarcal, los personajes femeninos se dividen principalmente entre, por una parte, los dos estereotipos de la madre o de la muchacha destinada al casamiento —mujeres "buenas"— y por otra parte, el personaje de la "mala mujer" que "viola las leyes de la naturaleza" y se niega a someterse al hombre. Dicho personaje constituye un peligro y plantea un problema fundamental pues "su existencia cuestiona la perpetuación de un orden franquista[15]". En las tramas fílmicas, la mayoría del tiempo, la mala mujer evoluciona y sale de su condición o, si no es el caso, aparece como un personaje muy secundario que permite poner de relieve a los otros personajes femeninos. La diferencia entre "la mala" y "la buena" se revela "incluso en su vestuario y en su forma de comportarse[16]", como lo subraya Fátima Gil Gascón: "Las honestas son discretas mientras que las otras pretenden llamar la atención tanto con su aspecto como con su forma de hablar y gesticular. Suelen llevar más maquillaje, ropa más ceñida, reírse y hablar en tono más alto…[17]".

En *Mare Nostrum*, la mujer fatal o la vampiresa, encarnada por la estrella mexicana María Félix, se inscribe en el dispositivo general de la película que se distingue en parte del esquema tradicional del cine franquista de los años 1940 ya que los dos personajes femeninos son malvados. La madre protectora (presente en la novela inicial pero ausente de la película), podría sin embargo reconocerse a nivel simbólico en el mar Mediterráneo (*Mare nostrum*), como madre de todos los pueblos de las tierras bañadas por el Mediterráneo y como mujer amenazada por la barbarie nazi. Esta expresión latina, remitiendo al Imperio romano —también representado en la película como "raptado" por la simbología nazi— y a su dominación sobre la cuenca mediterránea, fue utilizada asimismo en el marco de las ambiciones fascistas sobre la región y aparece en el mapa disimulado bajo un cuadro en el despacho del jefe del grupo de los espías alemanes. Ferragut, valenciano, conoce perfectamente este mar, que idolatra. Recalquemos además que "mare" significa "madre" en valenciano y en catalán. Si el mar es madre, Europa aparece indirectamente en la pantalla también como una virgen violentada, ya que el mapa de Europa en el que están indicados los planes estratégicos de los nazis en su casa-base de operaciones, aparece disimulado debajo de una reproducción del óleo sobre lienzo de Veronés, *El rapto de Europa*[18]. El pagano Zeus representaría entonces metafóricamente al Tercer Reich que rapta y viola a la casta Europa bajo la forma de un toro, tal como los espías, disimuladamente, lo intentan conseguir tras sus falsas identidades.

Si las mujeres —extranjeras, ya que en las películas franquistas de los años 1940 los malos a la fuerza deben ser extranjeros— son malvadas, los hombres españoles se muestran todos solidarios, generosos y valientes, recordando al capitán su deber de "neutralidad". A diferencia de su tocayo mítico, el capitán, heroico, solo cae víctima del engaño de la mujer, y, como lo hemos recalcado, no solo se redime al luchar bajo el pabellón inglés sino que ve reconocida su condición de víctima y su falta de responsabilidad. Dicha inocencia puede parecer bastante inverosímil, pero

15. *Ibid.*, pág. 38.
16. GIL GASCÓN, Fátima, *Españolas en un país de ficción. La mujer en el cine franquista (1939-1963)*, Sevilla, Zamora, Salamanca, Comunicación social, 2011, pág. 67.
17. *Ibid.*, pág. 66.
18. VERONÉS, *Rapto de Europa*, Venecia, Palacio Ducal, 1580.

pone de relieve el peligro inmenso representado por una mujer pervertida y descarrillada. El único varón pérfido es un pequeño alemán nazi de aspecto poco viril[19].

Además de Freya, la mujer fatal en la que nos detendremos más adelante, un segundo personaje femenino interviene en la narración fílmica: se trata de la doctora Fedelman, una mujer "sabihonda" de la peor calaña, ya que remite al estereotipo de la soltera amargada y, por consiguiente, sexualmente frustrada, cuya apariencia revela una ausencia de "femineidad": lleva gafas, es extremadamente delgada, carece de "curvas femeninas" y su ropa es estricta y masculina. No presenta ni el más mínimo interés para el protagonista, absolutamente indiferente a sus referencias literarias eruditas que muestran un buen conocimiento de la cultura española. Esta indiferencia llega hasta tal punto que Ulises no le dirige la palabra en absoluto en las primeras secuencias en las que acompaña a Freya: es simplemente invisible y se descubrirá luego que es una espía alemana malévola. Este tratamiento se corresponde también con los códigos de género, ya que se supone que una mujer solo existe a los ojos de un hombre por su femineidad, la mujer culta no tiene ningún interés y, por el contrario, representa un peligro.

Cabe señalar que la esposa de Ferragut, caracterizada en la novela —texto de una gran misoginia en su representación del género femenino— como una mujer sumisa y sacrificada, capaz de soportar las aventuras amorosas de su marido sin protestar, ha sido oportunamente "eliminada" de la película, sin lugar a dudas por motivos morales y por temor a la censura cinematográfica, muy quisquillosa en la materia: Ferragut es viudo, lo que le permite caer en la tentación sin caer en el adulterio.

3 - Freya, la «femme fatale» por antonomasia

El término vampiresa, cuyo origen se remonta al principio del siglo XX, se utilizó en el cine a partir de 1915, la película *A fool There was* (Franck Powell, 1915) inaugurando una figura cinematográfica que "[…] conserva la fidelidad más completa con sus antecedentes literarios y pictóricos[20]", en particular con la representación de la mujer fatal (*femme fatale*) de fines del siglo XIX[21]. Recordemos que la mujer fatal no goza de los favores de la censura franquista de los años 1940, puesto que se trata de un personaje femenino perverso a cuyos encantos resulta imposible resistir. Permite, sin embargo, en el relato fílmico, que Ulises Ferragut aparezca como una víctima del "monstruo", incapaz de escapar a los poderes casi mágicos de la hechicera. Freya encarna "el mito de la peligrosidad femenina[22]". De una belleza cautivadora, la sensualidad de su cuerpo y de su cara se realzan en la película mediante primeros planos, ángulos de cámara, iluminación, así como peinado, maquillaje y ropa que favorecen la figura voluptuosa de la estrella cuya vestimenta ciñe estrechamente las tentadoras curvas —característica típica de la malvada, como lo hemos recalcado. La mujer aparece también, desde el principio, bajo una doble filiación divina pagana: la de la nereida

19. Interpretado por el famoso actor Guillermo Marín que encarnó a un malvado judío en la película, *La torre de los siete jorobados* (1944) de Edgar Neville. No deja de llamar la atención esta intertextualidad, susceptible de crear por lo menos extrañas amalgamas, en el ambiente antisemita de la España del primer franquismo. Véase SALAH, Asher, "La imagen del judío en el cine español", in *Secuencia*, nº 46, 2017.
20. COUTEL, Evelyne, *Les stars et la cinéphilie dans la culture cinématographique espagnole du début du XX^e siècle: le cas Greta Garbo*, 545p, Thèse de doctorat: Études hispaniques: Université Paris IV: 2014, pág. 14.
21. DOTTIN-ORSINI, Mireille, *Cette femme qu'ils disent fatale*, Paris, Grasset, 1993.
22. COUTEL, Evelyne, *Les stars et la cinéphilie…*, *op. cit.*, pág. 15.

Anfitrite (la mujer de Poseidón) que reina sobre los monstruos marinos y a la que se ve asociada mediante el recurso clásico en el cine de la utilización de una estatua cuyo parecido sobrecoge a Ulises y, por otra parte, la de Freya, diosa del amor y de la belleza, pero también de la guerra, en la mitología escandinava —la primera de la Valkirias. Este origen también remite a un imaginario pagano mágico, opuesto al nacional-catolicismo del franquismo de la época.

Figura 2. — Anfitrite.

En la tradición de la mujer fatal, Freya domina a Ulises Ferragut mediante la sexualidad, siguiendo también la tradición de la *vamp*: primero exacerba el deseo del hombre, encandilándolo y rechazándolo a la vez, y luego absorbe su sustancia: es la mujer vampiro —de piel blanquísima y pelo negro— que agota al hombre con su apetito sexual, vaciándolo no de su sangre, sino de su fluido seminal, fuente de energía.

En su representación, es animalizada y su avidez sexual remite a la devoración del animal: tal un pulpo, con el que está asociada en la película en una secuencia rodada en un acuario[23], atrapa al hombre con sus tentáculos, "espera a su presa en la sombra, con una tranquilidad propiamente divina[24]". Tal una sirena —mitad mujer, mitad ave, según los griegos, o mitad mujer, mitad pez, según las mitologías nórdicas— cautiva a los hombres con su canto, evocación sinestésica del deseo sexual: en la escena en la que Freya canta, consigue trastornar a Ulises. El personaje será luego perseguido por la canción, tal el hechizo de la Odisea, en modalidad extradiegética hasta el

23. La secuencia evoca la famosísima escena del acuario en *The lady from Shanghai* (*La dama de Shanghái*, Orson Welles, 1947); el pulpo estando asociado con una rubia Rita Hayworth que oculta aún más, detrás de su cabellera clara, su condición oscura.

24. DOTTIN-ORSINI, Mireille, *Cette femme qu'ils disent fatale*, *op. cit.*, págs. 15-16.

final de la película, volviéndolo loco, poseído por la voz femenina que parece obligarle a actuar en contra de su voluntad y de su honra.

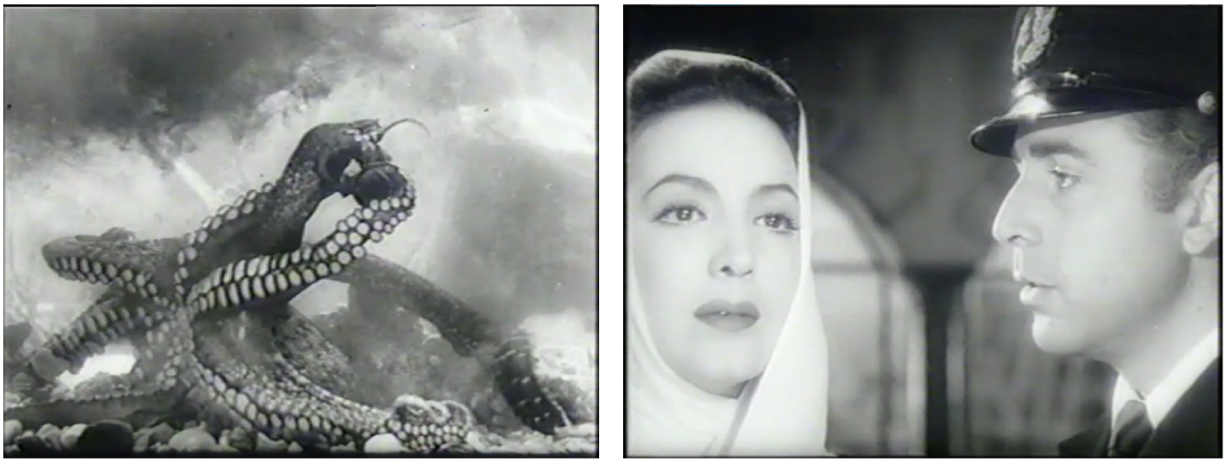


Figura 3. — La mujer pulpo.

Otra característica de la mujer fatal —prueba de la perversidad del personaje— es su posición de dominación autoritaria respecto al hombre. Por lo tanto, aparece "masculinizada" (bajo una apariencia de femineidad extrema), e invierte la relación de poder —considerada como "natural"— entre hombre y mujer. Enigmática y misteriosa, las joyas constituyen uno de sus atributos —hasta tal punto que exige llevarlas para ser fusilada— y remiten también a la apariencia engañosa, oponiendo la belleza exterior a la fealdad interior que aflora a veces y revela su "verdadera naturaleza", bajo la vestimenta inmaculada de la mujer fatal traicionera. Se trata de una vampiresa de la peor calaña: una espía.

Este personaje es asimismo encarnado por una estrella, una *star*, cuya personalidad, como lo demostró Edgard Morin[25], influencia la construcción del personaje en la pantalla, mediante la imposición de los rasgos que caracterizan a su personaje público. María Félix, mexicana, es ya un ícono conocido internacionalmente, una diva, adulada por su belleza y muy famosa por su genio. Apodada la "Doña", también se la califica de "devoradora de hombres" o de "mujer indomable". Se define a sí misma como una mujer dominadora y autoritaria, unos rasgos considerados positivos en los hombres pero negativos en las mujeres: en pocas palabras una mujer-hombre[26].

Esta encarnación por una estrella de rompe y rasga hace también difícil el arrepentimiento necesario, como lo exigiría la moral y la censura franquista, al final de las películas. Freya no se arrepiente de sus pecados —a diferencia de María Magdalena, el modelo ideal de mala mujer en el cine franquista—, pero reivindica sin embargo el amor salvador que siente por Ulises.

25 . MORIN, Edgar, *Les stars* [1972], Paris, Éditions du Seuil, 2015.

26 . MONSIVÁIS, Carlos, *El fin de la diosa arrodillada*, *Nexos*, 1992. 20 de enero de 2021 www.nexos.com.mx/?p=6429

4 - La mujer fatal permite eximir de cualquier responsabilidad al héroe

El héroe aparece por consiguiente como la víctima de un hechizo, la belleza de la mujer lo ciega, su canto, evocación auditiva del deseo sexual, lo persigue. Preso de alucinaciones acústicas y visuales, en definitiva aparece poseído por la mujer fatal. La canción *Te quiero besar*, interpretada por la voz dulcísima de la cantante Ana María González[27], quien adapta su registro de soprano al timbre más grave de María Félix, convierte literalmente a la mujer en sirena en una secuencia emblemática del carácter diabólico del control que ejerce Freya sobre Ulises. La desrealización de la puesta en escena, la poca profundidad de campo, el montaje en campo contracampo con primeros planos de los dos protagonistas, la iluminación que exacerba la sensualidad de la estrella y la desaparición de cualquier ruido exterior, convierten a la mujer en un ser sobrenatural, sirena y maga, traduciendo fílmicamente el hechizo del que es víctima Ferragut, irresistiblemente atraído por Freya. Esta secuencia será el desencadenante de la perdición del héroe en la narración. A diferencia de Ulises en la *Odisea*, cede a la tentación fatal de la sirena y se convierte en un traidor por ella.

Figura 4. — La Sirena.

27. QUINTERO Juan y AROZAMENA de, Jesús María, *Te quiero besar* [Grabación sonora]: canción bolero [de la película], *Mare Nostrum. Catálogo de la biblioteca digital hispánica*, Biblioteca Nacional de España. 20 de enero de 2021 bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000007927

Posteriormente, cuando Freya intenta volver a encontrarse con él para pedirle ayuda, Ulises la golpea con brutalidad ya que le hecha la culpa de la muerte de su propio hijo — recordemos que el hijo muere en el naufragio de un barco a consecuencia de la explosión de una mina que su propio padre había colocado en el fondo del mar. En esta escena, la representación fílmica, a través de los encuadres, de la angulación y del montaje, adopta el punto de vista de Ulises, el héroe, contribuyendo a justificar estéticamente su violencia, presentada como justo castigo de la maldad de la mujer pérfida.

Esta violencia se reitera simbólicamente cuando el protagonista rompe el marco del retrato de Freya y en el momento en que Ulises, herido, lanza un vaso que se estrella en un ojo de buey del navío detrás del que se encuentra la mujer —tal una divinidad perseguidora, que parece acorralarlo hasta en su propio barco, su refugio.

Por fin, mientras Freya es ejecutada como espía, el protagonista, que en ningún momento niega su propia traición y su participación activa en la colocación de minas, no recibe ni el menor castigo. El representante de la autoridades estadounidenses hasta parece compadecerse del hombre, "víctima" de la mujer.

La *femme fatale* permite, pues, deresponsabilizar al héroe. La España franquista, de la que el protagonista es la personificación, es ante todo neutral, como se reitera con insistencia a lo largo de película. Algunos españoles pudieron ceder al canto de las sirenas de la Alemania nazi, pero entendieron rápidamente que era un error y no son responsables ya que se les engañó. Ferragut, en la película, hasta aparece visualmente asociado con la bandera del Reino Unido cuando decide luchar con los Aliados para redimirse. Muere heroicamente, luchando con ellos.

5 - ¿El poder de subversión de Freya — María Félix?

Siguiendo el modelo canónico hollywoodiense, la representación de la mujer fatal en *Mare Nostrum* parece corresponder perfectamente con lo que Laura Mulvey calificó de *Male Gaze*[28], una película estructurada por y para la mirada masculina. El cuerpo femenino es el blanco de esta mirada "en el seno de un dispositivo que lo exhibe como objeto erótico", lo que es el caso en la película que exhibe el cuerpo y el rostro de María Félix, de labios oscuros y sensuales. Sin embargo, la caracterización del personaje, y sobre todo la encarnación de la mujer por la "indomable" María Félix en el contexto de represión sexual de la España franquista de finales de los años 1940, pueden llevar a un análisis distinto de la película en término de recepción.

En efecto, *Mare Nostrum* se rueda y se estrena —no olvidemos que la obra también se destina al mercado internacional latinoamericano— en un país en el que el papel de la mujer se veía oficialmente reducido a la declaración de Pilar Primo de Rivera: "Las mujeres nunca descubren nada, les falta talento creador, reservado por Dios para las inteligencias varoniles, nosotras no podemos hacer más que interpretar mejor o peor lo que los hombres nos dan hecho[29]", un papel fijado en *La*

28. MULVEY, Laura, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen*, 1975, nº 16 (3), págs. 6-18.
29. Declaración de Pilar Primo de Rivera en una conferencia del Primer Consejo del S.E.M, recogida en el *ABC Madrid*, 06-02-1943. 20 de enero de 2021 www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19430206-7.html

guía de la buena esposa[30] (1953) y que consistía en complacer y servir a su marido en todo. En este contexto, la encarnación del personaje por "la doña", una estrella que cuida su imagen de hembra-hombre, de dominadora fascinante e indomable, así como el desenlace de la película, pueden invitar al público femenino a una identificación subversiva. Según Edgar Morin, "El intercambio y la mezcla de las dos personalidades, la de los héroes de película y la, más o menos fabricada, de la actriz hace que florezca la *star*, la cual determinará a su vez a sus personajes[31]", "la *star* interpreta su propio personaje constantemente[32]". En la película, si el personaje de Freya es extremadamente erotizado, el montaje en plano contra plano cuando los dos personajes están juntos y la fuerte personalidad de la estrella mexicana pueden también invertir, en parte, la relación de proyección del deseo. En efecto, a menudo, quien dirige el juego es ella, imponiendo su deseo a Ulises, dominando al personaje masculino al que doblega.

Además, la secuencia final —absolutamente inverosímil y que despertaba el fervor de los espectadores, según Diego Galán[33]— asimila a la espía a un soldado al servicio de su país. Hasta evoca su "uniforme": joyas y vestimenta lujosa, con las que se adorna para ser fusilada, rechazando valientemente la venda en los ojos para morir con dignidad frente al mar (*mare nostrum*) que la reúne con su amor[34]. La extrema estetización de la composición del plano de conjunto elegido para esta secuencia desrealiza la muerte de la espía, mitificándola y magnificándola. Su figura evoca a Anfitrite, la diosa pagana con la que permanece vinculada desde su primera aparición en la película, cuando se ve asociada con una estatua de la divinidad. Un montaje alternado relaciona su muerte con la de Ferragut, la melodía de la canción del hechizo, *Te quiero besar*, retomada en una partitura instrumental que parece significar la reunión de los amantes en la muerte.

6 - Expediente de censura: "la obsesión por sexo"

La proximidad del director y de la productora con el régimen, así como la tergiversación histórica favorable a la versión oficial de la historia en boga en las esferas del poder en 1948, permitió sin duda la concesión del permiso de rodaje el 26 de mayo de 1948[35] sin problema, a pesar del origen literario poco apreciado por el régimen. En cambio, cuando la Junta Superior de Orientación cinematográfica visionó la película ya acabada, la sensualidad exacerbada de la "Doña" chocó a varios miembros de la Junta, y en particular al vocal eclesiástico. Si, en un primer momento, solo se planteó "suprimir la escena de besos y abrazos excesivos, dejando solamente la iniciación de la misma y cortarla con un fundido en negro", en un segundo momento —el 23 de diciembre de 1948— y a petición del vocal eclesiástico —se exigió la supresión del rollo 4º :

30 . *La guía de la buena esposa*, 1953. 20 de febrero de 2021 www.maalla.es/Libros/Guia de la buena esposa.pdf
31 . MORIN, Edgar, *Les stars*, *op. cit.*, pág. 54.
32 . *Ibid.*, pág. 117.
33 . GALÁN, Diego, *Con la pata quebrada*, 2013.
34 . El rechazo de la venda, usualmente prueba del valor varonil, remite a la película emblemática *Raza* (1941) de José Luis Sáenz de Heredia, ya mencionada, en la que el héroe —trasunto ficticio e idealizado del propio Franco— rechaza la venda en el momento de su ejecución. En el caso de *Raza*, y a diferencia de *Mare nostrum*, un milagro salva al héroe de una muerte segura.
35 . Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares. Caja 36/03345 Expediente 8737 de censura cinematográfica de *Mare Nostrum* de Rafael Gil (1944-1960).

> Planteada el día de ayer por el Vocal eclesiástico de la Junta superior de Orientación cinematográfica, la revisión del dictamen sobre la película de esa Casa *Mare Nostrum*, se acordó acceder en parte a lo solicitado por el referido Vocal y en consecuencia en el rollo 4 deberán suprimirse totalmente la escena en la cama con los protagonistas[36].

La película fue clasificada en primera categoría A, pero no obtuvo la calificación de Interés Nacional, pedida repetidamente por Cesáreo González en 1948. Aducía el productor varios motivos, tal como la proyección internacional, así como el esfuerzo técnico. Además, en su segunda carta, fechada del 2 de marzo de 1949, precisaba que:

> En el transcurso de la película, ha sido especialmente cuidada la parte que pudiera rozar la política internacional española durante la pasada guerra. Los adaptadores del argumento recibieron de mí el encargo, ratificado muy especialmente al director de la película, de que en el desarrollo del asunto, debía quedar de un modo patente y claro la posición española en la guerra. Esta medida no se adoptó por simple interés comercial de la empresa, ya que la película, por su asunto, quizá hubiera ganado en comercialidad, presentando sus personajes con una psicología distinta a la que aparece, sino que pensando en la explotación del film en el extranjero, quise que la película fuese un esfuerzo más en la labor de desvirtuar los falsos conceptos que en todo el mundo y especialmente en América existen, respecto a la posición de estricta neutralidad, que España mantuvo en la pasada guerra mundial[37].

A pesar del esfuerzo del productor para adoptar la posición oficial, que sea por razones morales, por la censura del autor de la novela adaptada, Vicente Blasco Ibáñez, o para no respaldar demasiado una película que, a fin de cuentas, tocaba un asunto muy espinoso para el país y quizás se considerara preferible no sacarlos demasiado a la luz, la película no obtuvo la calificación pedida con tanto ahínco. En el expediente, no figura motivo ninguno, solo un escueto: "La junta ha tomado el acuerdo de denegar la concesión del título de Interés Nacional.[38]"

7 - Prensa y estrella: la "Doña"

Cuando María Félix se desplazó a España para el rodaje de *Mare Nostrum*, ya era una estrella, cuya imagen aparecía bien asentada y en la cumbre de su popularidad, momento en que Cesáreo González, creador de un "estilo de producción sustentado por un *star system*[39]" firmó un

36 . *Ibid.*
37 . *Ibid.*
38 . *Ibid.*
39 . CAMPOS GARCÍA, Yolanda Minerva, *Noticias de Parientes lejanos. Cine mexicano transnacional en la España franquista (1940-1955) a través de su prensa especializada*, Tesis doctoral; Filosofía y letras; UAM: 2015, pág. 344. 21 de enero de 2021 repositorio.uam.es/handle/10486/672396

contrato con la estrella mexicana para que protagonizara cuatro películas en España. Señala Minerva Yolanda Campos que, a pesar de que las películas en las que se asentó la construcción del personaje de mujer fatal "devoradora de hombres" representado por María Félix —mujer poderosa, arrogante, dominadora—, no hayan sido distribuidas en España,

> [...] cuando filma *Mare Nostrum* o *Una mujer cualquiera*, se encaja la construcción del personaje sin haber sido necesario conocer esas piezas fundacionales del rompecabezas. Una vez más, la función de promoción que ejerce la prensa especializada, con los actores o actrices que todavía no eran conocidos para el público español, fue crear expectativas; al anunciar el estereotipo de femme fatale que encarnaba en México y se asociaba a su persona en el caso de María Félix se preparaba el camino para que, otras películas menos intensas en su representación, lograran los mismos efectos en la recepción del público. Y también para entender que, en su participación en las películas españolas, siguiera con este personaje y su línea dramática correspondiente[40].

En las entrevistas y artículos de la prensa especializada que dan cuenta de la presencia en España de María Félix —cuya primera visita se remonta a abril de 1948— se recalcan la imagen seductora y la belleza de la estrella, pero se intenta matizar su imagen de vampiresa, al presentarla como una mujer educada en una familia "cristianísima", "patriarcal", y que tuvo que divorciarse porque su hijo no era "feliz[41]". Sin embargo, a pesar de la voluntad de mostrar que la mujer "extraordinaria" es en realidad una mujer "como Dios manda", las descripciones de los atuendos y actitudes considerados como poco femeninos, pantalones, jersey, zapatos sin tacones y cigarrillo[42], son a veces condenados con mucha vehemencia[43].

El número de la revista *Primer plano* del 26 de diciembre de 1948 presenta la gala del estreno —en beneficios de los huérfanos de la Armada— de la "superproducción Suevia Films Cesáreo González" con la presencia anunciada como "excepcional" de la actriz mexicana (otras veces calificada de "azteca"). También insiste en la presencia de los ministros de Asuntos Exteriores, Marina y Aire, es decir una amplia representación oficial[45].

En el mismo número, aparece una crítica cinematográfica que alaba la película de Rafael Gil. Según el crítico Gómez Tello, la película sabe traducir:

> [...] el gran tema eterno del amor y el espionaje, la mujer y la guerra a los tiempos de la segunda conflagración. Con esto y con una objetividad en el tema que hace pasar la guerra a segundo plano (y para nosotros, esto ha sido también una virtud literaria) quedaba desnudo y ardiente, emotivo y gigantesco el gran argumento

40. *Ibid.*, pág. 346.
41. BARREIRA, "María Félix en Madrid. Retrato de la artista como una mujer extraordinaria", *Primer Plano*, nº 394, 2 de mayo de 1948.
42. BARREIRA, "Después de *Mare Nostrum*, María Félix hará otra película en España para marchar luego a la Argentina", *Primer Plano*, nº 419, 24 de octubre de 1948.
43. Véase el artículo misógino y machista de HERNÁNDEZ, E. Isaac, María Félix, *Imágenes*, diciembre de 1948, citado en CAMPOS GARCÍA, Yolanda Minerva, *Noticias de Parientes lejanos. Cine mexicano transnacional en la España franquista (1940-1955) a través de su prensa especializada*, *op. cit.*, pág. 366.
44. BARREIRA, "María Félix en Madrid. Retrato de la artista como una mujer extraordinaria", *op. cit.*
45. "La gran gala de 'Mare Nostrum'", *Primer plano*, nº 428, 26 de diciembre de 1948.

PRIMER PLANO
revista española de cinematografía
Director: ADRIANO DEL VALLE
Redacción: FERNAN GONZALEZ, 28 Teléfs. 265092 Y 265091
Administración: ALFONSO XII, 26 Teléfono 214460
Madrid, 2 de mayo de 1948 • Año IX.-N.º 394

MARIA FELIX, en Madrid

Retrato de la artista como una mujer extraordinaria

Que María Félix es una mujer extraordinaria lo dice el ojo, el ojo cansado de la belleza sofisticada, de la belleza-fórmula; el pobre ojo humano, olvidado un tanto de la escultura y un tanto secado en la novela y en el psicoanálisis. Que una mujer extraordinaria pueda ser tan extraordinaria como para en algo ser como las demás, ya es otra cosa. Por eso, uno, que es tan intrépido como cualquier compañero descarado —capaz de interviuvar con el sombrero puesto—, se planteó esta ecuación y quiso resolverla no por el sencillo camino de pedir a María Félix una interviú directa —cosa que uno, claro que sin sombrero, había hecho ya en Batajas—, sino por el inteligente —con perdón— rodeo que supone hablar de ella con el hombre que posiblemente más la conoce. Con Armando Valdés Peza —una firma de la pintura mejicana moderna, un fino ensayista del cine y de la estética aplicada al cine, una de las más profundas inquietudes mejicanas de esta hora del mundo—, ese compañero fiel de María, a quien —dado como es María, en su espléndida y diáfana realidad— uno puede llamar su mentor artístico.

Y así, en ese café del que acaba de salir *Frasquito* para la fama, uno conversa con Armando; escucha, y, la verdad, casi pone fronteras a su coordinada exuberancia:

—María es una mujer extraordinaria, una extraordinaria personalidad. El cine le ha deparado un tipo espiritual que no es el suyo —permítame usted que recoja, textual, una frase mía de un ensayo en «Novedades» sobre María—; el tipo que yo he podido estudiar en ocho años de sincerísima amistad, cuatro antes de que el cine la recogiera en sus anales de celuloide. María entró en el cine de la manera más curiosa del mundo... ¿Hablamos sin preguntas, sin fronteras, como dos buenos amigos?...

—Como dos buenos amigos; sin fronteras, sin preguntas...

—Entonces, carguemos contra la estúpida leyenda que la rodea. Empecemos primero por la verdad, como se debe

la película ignorada de María—; pero el público elige estrella a María Félix. Después, ya lo sabe usted...

—Sí; ese «después», que puede encerrarse en su ficha seca y fría, no me interesa. Me interesan otras cosas. Hace bien poco que usted, nuestro amigo el escritor mejicano Luis G. Basurto —con ustedes llegado— y yo hablábamos de James Joyce, de su dificultad para traducir. Voy a titular esto así: «Retrato de la artista como una mujer extraordinaria», en homenaje a nuestro admirado dublinés. Colabore usted en este retrato...

—Mire: yo he dicho en mi ensayo sobre María que ella supo corresponder a ese clamor de Méjico —después fué del mundo— cuando vió su primera fotografía en los periódicos. María había escogido ser artista, y de entonces acá no ha hecho sino estilizar sus aficiones. La música —apasionada de Juan Sebastián Bach—, los libros —lectora insaciable de Romain Rolland, de cuanta biografía, especialmente femenina, cae en sus manos—, y, en fin, un profundo cultivo espiritual, son sus tareas, su norma de vida, cuando no ha de actuar ante la cámara. Tiene un buen gusto —innato en su sangre patricia— que el éxito no ha hecho sino revalorizar y aquilatar. Y eso es bien difícil. Así, la mujer que Norteamérica ha proclamado la más hermosa del mundo, ha podido llegar a ese equilibrio que ha hecho exclamar a Lorenzo Favela: «María Félix está ya capacitada para la más alta empresa: la tragedia grie-

demás debían ser.

* *

Por la amistad de

María Félix es así. Así de guapa. Va a suceder a Alice Terry en «Mare Nostrum»

Figura 5. — Artículo Primer Plano[44].

que debe haber en toda película española, y que tantas veces hemos echado de menos[46].

Tras esta retórica grandilocuente y ampulosa, quedaba sepultada la Segunda Guerra Mundial —en segundo plano y con una "objetividad" en el tema—, ya que en realidad lo importante, anunciado con bombos y platillos, consistía en una intriga bien armada alrededor de la traición de la mujer.

8 - Conclusión

Con la aprobación del régimen mediante la Junta de Orientación cinematográfica y de la prensa especializada, *Mare Nostrum* utiliza el personaje de *femme fatale* interpretado por María Félix para desquitar a España de su responsabilidad en la Segunda Guerra Mundial. Tergiversa la historia y salva la figura masculina —personificación del país— de su culpabilidad. Al fin y al cabo, hay que recordar que fue Ulises Ferragut quien colocó las bombas submarinas y causó directamente

46 . GÓMEZ TELLO, "Crítica de los estrenos I. *Mare Nostrum*", *Primer plano*, nº 428, 26 de diciembre de 1948.

la muerte de su hijo y de muchos otros. La mujer, tal una Eva contemporánea, o peor una diosa pagana, es pues responsable de la caída del hombre y, a consecuencia, del país. Podríamos sin embargo apostar que la imagen de mujer fuerte y poderosa que se desprende de la película, así como de la imagen mediática de la estrella haya podido llevar el público femenino hacia otras interpretaciones e incluso identificaciones de empoderamiento. En particular, más allá del estereotipo de la vampiresa, la prensa española matizó —salvo contadas excepciones— el carácter malévolo del personaje público, orientando la imagen de la estrella hacia la de una "mujer autónoma, independiente y perspicaz[47]".

9 - Epílogo

El 20 de marzo de 2017, en el programa de la segunda cadena de TVE, *Historia de nuestro cine*, Elena S. Sánchez presentó la película *Mare Nostrum* como una de las películas incluidas en un ciclo de obras de cine clásico español. La temática del ciclo giraba en torno a la participación de "famosas actrices extranjeras", y, en el caso de *Mare Nostrum*, mencionó a la "actriz y cantante mexicana María Félix" —que, por cierto, no fue cantante— añadiendo que se trataba quizás de la más famosa de las estrellas de la Edad de Oro del cine mexicano. En el mismo programa, el escritor y crítico de cine Carlos Aguilar señaló que la gran diferencia entre la película y la novela de Vicente Blasco Ibáñez de 1918 de la que es una adaptación, era que la obra literaria transcurría en la Primera Guerra Mundial cuando la película sucedía en la segunda, y añadió de refilón "porque se quería difundir un poco a nivel popular que España había sido neutral durante una guerra tan espantosa y que acababa de terminar poco tiempo antes y claro tan neutral no fuimos[48]". Tras este eufemismo, la conversación versó sobre María Félix, una gran diva: "qué poderío", "una mujer de armas tomar", lanzaron los dos. Elena S. Sánchez preguntó entonces al crítico: "¿qué cotilleos te sabes?" y la conversación siguió, interesándose por el poderío de la mujer, su mal carácter y su divismo, sin volver a mencionar la manipulación de la historia de la que fue un instrumento la famosísima "diva mexicana" en *Mare Nostrum*. Además, lo que no señalaron tampoco los interlocutores es que el poderío y la prepotencia, propios de la imagen de la estrella mexicana, permitieron construir, en la película, un personaje de mujer fatal al servicio de la estrategia geopolítica del régimen franquista, haciendo de la mujer una personificación de la Alemania nazi, bajo los rasgos de una sirena hechizadora y peligrosa. Este programa televisivo puede ser interpretado como un síntoma de que el pasado de España, "no pasa", según la famosa expresión de Henry Rousso[49] ya que ciertos medios de comunicación, tal como la televisión estatal, contribuyen a su disimulación al seguir eligiendo el eufemismo para tratar de su propio pasado y que la culpa de todo la sigue teniendo la mujer.

47. CAMPOS GARCÍA, Yolanda Minerva, *Noticias de Parientes lejanos. Cine mexicano transnacional en la España franquista (1940-1955) a través de su prensa especializada*, *op. cit.*, pág. 396.
48. SÁNCHEZ Elena S. y AGUILAR, Carlos, *Historia de nuestro cine — Mare Nostrum* (presentación), RTVE, 20/03/2017. 30 de junio de 2020 www.rtve.es/alacarta/videos/historia-de-nuestro-cine/historia-nuestro-cine-2017/3950378
49. CONAN, Éric y ROUSSO, Henry, *Vichy, un passé qui ne passe pas* [1994], Paris, Librairie Arthème Fayard/Pluriel, 2013.

Cinéma espagnol des années 50, l'image du corps féminin hollywoodien verrouille le corps féminin franquiste

Marguerite Azcona

Sorbonne Université — CRIMIC EA 2561

Résumé : *Las chicas de la Cruz Roja* de Rafael J. Salvia en 1958, *Las muchachas de azul* de Pedro Lázaga en 1957 et *Vuelve San Valentín* de Fernando Palacios en 1961, furent des succès populaires et commerciaux qui passent pour proposer une image résolument moderne et rénovée des femmes de Madrid. Or, ces rois films, produits par Pedro Masó, naissent dans le sillage du cinéma américain qui a pris ses quartiers à Madrid depuis plusieurs années déjà.

Dans ce texte, nous nous interrogeons sur la manière dont l'image du corps de la star hollywoodienne, débordant de corporalité et de désirs, va se voir parfaitement bien intégrée dans ces trois films produits par Pedro Masó, pour, d'une part, servir la modernisation de Madrid à l'écran et de l'autre, paradoxalement, verrouiller le discours franquiste sur l'image et le destin des femmes espagnoles.

Mots-clés : *Las chicas de la Cruz Roja*, *Las muchachas de azul, Vuelve San Valentín*, comédie espagnole des année 50, Madrid au cinéma, représentation de la femme au cinéma, franquisme.

Resumen: *Las chicas de la Cruz Roja* de Rafael J. Salvia en 1958, *Las muchachas de azul* de Pedro Lázaga en 1957 y *Vuelve San Valentín* de Fernando Palacios en 1961, fueron éxitos populares y comerciales de las que se consideró que ofrecían una imagen decididamente moderna y renovada de las mujeres de Madrid. Sin embargo, estas tres películas producidas por Pedro Masó nacieron bajo la estela del cine americano, que desde

hacía unos años se había apoderado de Madrid. En este artículo, nos preguntamos cómo la imagen del cuerpo de la estrella de Hollywood, desbordante de corporalidad y deseos, se integrará perfectamente en estas tres películas producidas por Pedro Masó, para, por un lado, servir a la modernización de Madrid en la pantalla y, por otro, paradójicamente, encerrar el discurso franquista sobre la imagen y el destino de la mujer española.

Palabras clave: *Las chicas de la Cruz Roja*, *Las muchachas de azul, Vuelve San Valentín*, comedia española de los años 50, Madrid en el cine, representación fílmica de la mujer, franquismo.

Fig. 1. — Carteles de las películas.

1957, *Las Muchachas de Azul* de Pedro Lazaga y Luis Dibildos ; 1959, *Las Chicas de la Cruz Roja* de Rafael J. Salvia ; et 1962, *Vuelve San Valentin* de Fernando Palacios sont trois comédies sentimentales à l'eau de rose produites par Pedro Masó. Elles naissent dans le sillage du cinéma hollywoodien et comptent parmi les succès très populaires[1] de la période. S'y déploie une image résolument nouvelle et moderne des femmes et de la capitale espagnole, où l'une comme l'autre sont des personnages du cinéma américain. À l'écran, à l'affiche, dans les actualités internationales mais aussi en plein cœur de la ville, l'Amérique et son cinéma ont pris leurs quartiers à Madrid. Cette Amérique transforme radicalement le corps urbain et le corps féminin espagnols. Or, comment soutenir le paradoxe qu'un tel modèle américain ait pu constituer la matrice de ces films espagnols dans un pays soumis à une dictature politique et tenu sous la férule de l'Église ? Notre hypothèse est que le modèle américain va fonctionner ici en trompe-l'œil, qu'il vient s'incruster et recouvrir une

1. HEREDERO, Carlos, *Las huellas del tiempo Cine español (1951-1961)*, Madrid, Ediciones Documentos Filmoteca española ICAA Ministerio de Cultura, 1993, p. 99.

autre matrice plus invisible mais résolument franquiste. De surcroît, il va produire une machine de rêves qui verrouillent un peu plus encore le destin phalangiste du corps des femmes espagnoles. Le verrouillage a lieu cette fois avec la caution de la modernité et le poids de l'alliance politique avec les États-Unis en 1953. Dès lors, la question est : comment Pedro Masó réussit-il à articuler une double écriture, si moderne au plan cinématographique et si ultra-conservatrice au plan politique, au point que le corps de rêve du nouveau modèle américain encapsule et fait presque oublier le corps cadenassé des femmes du régime franquiste ?

1 - Le modèle américain dans ces trois films espagnols

Pedro Masó impose pour les femmes et pour la capitale espagnoles le standard d'Hollywood à l'écran et s'inspire clairement des comédies américaines qui déferlent depuis quelques années déjà en Europe. Ces comédies mettent en scène des grandes métropoles de la vieille Europe — Rome, Londres, Paris — et inventent un cinéma « carte-postale ». Avec audace, le producteur espagnol se saisit de ce modèle cinématographique et fait de la capitale espagnole une ville américaine qu'il déplie à l'écran comme un guide touristique. Avec des réalisateurs espagnols, des acteurs pour la plupart espagnols et destinés à un public d'Espagnols, Pedro Masó produit trois films qui offrent de Madrid et des femmes espagnoles une image nouvelle : corps urbain et corps féminin sont en tous points américains.

La trame du scénario des trois films tient en deux mots : à la recherche de l'amour, des jeunes femmes à la mode parcourent comme bon leur semble une capitale verticale, rayonnante, ultramoderne, dans laquelle règne la bonne humeur et l'opulence. La rue leur appartient et tout y est américain. Désormais, comme dans *Written on the wind* (*Écrit sur du vent*, 1956*)* de Douglas Sirk, les héroïnes madrilènes aiment les coupés sport et se montrent sensibles aux messieurs qui en possèdent. Comme dans *Magnificent obsession* (*Le Secret magnifique*, 1954) du même Douglas Sirk ou dans *Sabrina* de Billy Wilder (1954), elles conduisent et roulent à tombeau ouvert à travers la ville. Comme dans *How to marry a Millionaire* (*Comment épouser un millionnaire*, 1953) de Jean Negulesco, elles portent une mode dernier cri et disposent de nombreuses tenues. Comme dans tous ces titres, elles font la fête et sortent la nuit, voire seules, rentrent tard, arborent des robes moulantes, des décolletés plongeants dans le dos et des gants noirs, petit clin d'œil appuyé à Rita Hayworth dans *Gilda* (Charles Vidor, 1946). Comme dans *Funny face* (*Drôle de frimousse*, 1957) de Stanley Donan, elles portent des bibis affriolants et surtout, elles apprécient la compagnie masculine, la sollicitent, sont souvent entourées à l'écran par deux messieurs et exclusivement préoccupées par des histoires de cœur qui s'expriment par des baisers. Les portraits photographiques des effigies du cinéma américain tapissent les murs de certains intérieurs[2]. Silhouette urbaine, silhouette féminine, la transformation est radicale. Reflet d'une culture hors sol, capitale et femmes sont le reflet de l'archétype urbain et féminin du grand vainqueur de l'Histoire, nouvel allié de l'Espagne depuis 1953.

2 . Dans *Vuelve San Valentin*, sont accrochés dans l'atelier du photographe des simili-portraits de Marilyn, de Liz Taylor, de Audrey Hepburn.

2 - Une réalité urbaine mais cinématographiquement trompeuse

Si, sur le plan urbain, la ville de Madrid devient réellement une succursale du cinéma hollywoodien, sur le plan cinématographique, la représentation imaginaire des femmes y est trompeuse : la promesse de liberté qui existe en partie dans les films américains n'est pas tenue dans les films de Pedro Masó et les héroïnes sont des constructions en « trompe-l'œil », dans le sens donné à ce concept par Jean Baudrillard[3].

De 1950 à 1965, Madrid devient dans son tissu urbain même une ville américaine, cœur économique et industriel du cinéma américain en Espagne. Elle devient la capitale de villégiature des stars elles-mêmes qui s'y succèdent sans compter, soit pour y tourner, soit pour y voyager et séjourner, soit pour s'y installer durablement. Ava Gardner lors du tournage de *Pandora and the Flying Dutchman* (*Pandora ou le hollandais volant*, Albert Lewin, 1951) donne le coup d'envoi. À cela s'ajoute qu'à partir de 1955, la capitale devient aussi le lieu d'élection de la « Runaway Production », qui se traduit par le débarquement en Espagne de presque tous les tournages en extérieur des nouveaux films américains à grand spectacle. Enfin, à partir de 1958, Madrid devient la ville de l'empire Bronston, compagnie américaine indépendante qui s'y installe et en fait l'épicentre de nouveaux studios et du tournage des Péplums les plus spectaculaires d'Hollywood[4]. Ce grand « débarquement culturel », selon Carlos Heredero[5], débute avec la pluie d'étoiles à l'aéroport de Madrid-Barajas : Ava Gardner, Audrey Hepburn, Grace Kelly, Rita Hayworth, Sophia Loren, Deborah Kerr, Joan Crawford, Bette Davis, Marlene Dietrich, Elizabeth Taylor, Debbie Reynolds, Kim Novak pour les femmes ; Franck Sinatra, Gary Cooper, Cary Grant, Omar Sharif, Tyrone Power, Richard Burton, Charlton Eston, Alec Guinness, Rock Hudson, Mel Ferrer, John Wayne, pour les hommes. Ces monstres sacrés d'Hollywood sont bien sûr accompagnés de réalisateurs non moins fameux : Orson Welles, David Lean, John Huston, Stanley Kubrick, Stanley Kramer, Anthony Mann, Franck Capra, Nicholas Ray, Henry Hathaway. Selon Jean Baudrillard, il s'agit de : « […] la grande constellation de séduction des temps modernes […]. Notre seul mythe dans une époque incapable d'engendrer de grands mythes ou des grandes figures de séduction comparables à celle de la mythologie ou de l'art.[6] » À Madrid, cette constellation se promène dans les rues et va incarner le rêve et l'imaginaire américain au sens propre du terme. Dans l'intimité du tissu urbain s'écrit un nouveau palimpseste qui favorise un millefeuille des imaginaires. La presse prend le relais de ces présences multiples, organise les récits et produit un télescopage entre la présence de l'être en chair et en os, l'aura médiatique et cinématographique de la star et l'envergure des rôles mythiques interprétés. Outre ces mythes et ces feuilletons tricotés, la presse nationale et internationale met toute l'Espagne à l'heure de la politique internationale américaine de la guerre froide.

3. BAUDRILLARD, Jean, *De la Séduction*, Denoël, Paris, Folio Essais, 1988.
4. GUBERN, Román, « Hollywood junto al Manzanares : la Factoría Bronston », in José Manuel del Pino (dir.) *America, the beautiful : la presencia de Estados Unidos en la cultura española contemporánea*, Madrid, Iberoamericana Editorial Vervuert, 2014, p. 31-42.
5. HEREDERO Carlos, *Las huellas del tiempo Cine español (1951-1961), op. cit.*, p. 111.
6. BAUDRILLARD, Jean, *De la Séduction*, Denoël, Paris, Folio Essais, 1988, p. 119-120.

Les trois films produits par Pedro Masó s'inscrivent dans ce sillage. Pour autant, dans ces films, le processus d'américanisation imposé au corps féminin est une construction « en trompe-l'œil », au sens donné à ce concept pictural par Jean Baudrillard.

> Simulation enchantée : le trompe-l'œil — plus faux que le faux — tel est le secret de l'apparence. Pas de fable, pas de récit, pas de composition. Pas de scène, pas de théâtre, pas d'action. Le trompe-l'œil oublie tout cela et le contourne par la figuration mineure d'objet quelconque. […] Ce sont des signes blancs, des signes vides qui sentent l'anti-solennité, l'anti-représentation sociale, religieuse ou artistique. […] ils ne décrivent pas une réalité familière, comme le fait la nature morte, ils décrivent un vide, une absence, celle de toute hiérarchie figurative qui ordonne les éléments d'un tableau, comme elle le fait pour l'ordre politique[7].

La machine à rêves s'est ici transformée en machine à clones. La réalité urbaine et sociologique de la capitale espagnole des années 1950 est désormais tenue hors champ. Elle est privée d'écran et quant à la « Madrid américaine », elle n'est pas accessible aux Espagnols autrement que dans l'obscurité des salles de cinéma. Ce qui compte désormais est moins la fiction que le mirage auquel les Espagnols sont invités à croire, et les femmes en priorité. Façonnés sur le modèle des égéries américaines, les personnages féminins fonctionnent « comme des figurants déplacés de la scène principale », mais « dénué de l'aura du sens[8] ». De film en film, ces figures se meuvent comme « des simulacres sans perspective et baignant dans l'éther du vide », « dont les ombres sont sans profondeur… et qui ne bougent pas ».

De fait et contrairement à ce qui se passe dans le cinéma hollywoodien, ces jeunes héroïnes ne présentent aucun ressort dramatique et n'ont pas l'étoffe de personnages. Par ailleurs, chacun des trois films baigne dans une lumière zénithale, artificielle et permanente, sorte de journée éternelle sans heures, sans ombres, sans soleil déclinant. Une lumière proche de « cette mystérieuse lumière sans origine, comme une eau douce au toucher, une eau stagnante, une eau mortelle ». De sorte que cet « éther » constitue l'unique grammaire qui tient ces personnages, privés d'histoires comme ils se trouvent privés d'ombres. Cette rhétorique cinématographique de l'anodin et du vide vient jeter « un doute radical sur la réalité[9] ». Entendons par là, la réalité d'une fiction.

« Plus faux que le faux[10] », voilà qui définit parfaitement les clones qui circulent dans la ville comme sur les murs de certains intérieurs des trois films produits par Pedro Masó. Ils sont une sorte de réminiscence des étoiles de la constellation d'Hollywood mais vidées de leur substance. Eleonor dans *Vuelve San Valentin* rappelle de profil le joli chignon et la frimousse d'Audrey Hepburn dans *Breakfast at Tiffany's* (*Diamants sur canapé*, 1961) de Blake Edward. De même, Katia Ortiz, l'actrice qui interprète Julia, fille de l'ambassadeur, dans *Las Chicas de la Cruz Roja*, est le clone presque parfait d'une Ava Gardner qui, de son propre aveu, ne représentait rien d'autre que

7. *Ibid.*, p. 86, 87.
8. Toutes les citations entre guillemets qui suivent sur le trompe-l'œil et la simulation sont de Jean Baudrillard, *Ibid.*, p. 86-87.
9. « Dans le trompe l'œil il ne s'agit pas de se confondre avec le réel, il s'agit de reproduire un simulacre en pleine conscience du jeu et de l'artifice — en mimant la troisième dimension, de jeter le doute sur la réalité de cette troisième dimension — en mimant et en outrepassant l'effet de réel, de jeter un doute radical sur le principe de réalité » (*Ibid.*, p. 87).
10. *Ibid.*, p. 87.

sa propre beauté hiératique[11]. Sur le plan des visages, la fabrique de clones apparait flagrante. Ainsi, le médecin psychiatre qui ouvre *Las Chicas de la Cruz Roja* est la parfaite réplique de l'acteur Tyrone Power, décédé en 1958 à Madrid. Les mêmes, par conséquent, mais comme dépouillés de leur charge érotique. Les personnages féminins présentent d'ailleurs la plupart du temps des visages inexpressifs, sans émotions, hormis ce fameux sourire figé qui, dans l'Espagne franquiste, relève d'une obligation très idéologique comme l'analyse Carmen Martin Gaite[12]. L'éventail d'expressions des actrices choisies dans les films de Masó fait qu'elles ne portent pas « sur leur visage le cœur, l'âme du film[13] » chers à Martin Scorsese. Nul besoin par conséquent de suspendre un moment la méfiance naturelle pour entrer dans la fiction. Il n'y a pas de fiction : pas de fil narrateur, pas d'actions autres que les mouvements, aucune intrigue et par conséquent pas de dénouement dans ces comédies espagnoles à l'eau rose. Il ne s'y passe à proprement parler rien. Reflet de la culture américaine mais reflet lisse de cette culture de l'Ailleurs, comme évidée de sa pulpe et de ses éclats de vie. Bien plus que de la seule inspiration d'une influence cinématographique, il s'agit d'un véritable clonage au sens cinématographique, emprunté au film de science-fiction réalisé en 1956 par Don Siegel, *Body Snatcher* (*Profanateurs de Sépultures*). Dans ce film, les clones, ces nouveaux êtres, en tous points identiques aux précédents, vantent un monde où la vie est tellement plus simple sans désirs, sans expressions et sans ambitions. Ce film met en scène une colonisation, une prise de possession des corps humains maintenus en vie mais dépossédés de leur individualité et de leur âme. Un monde sans âme et sans expression, nous y sommes, plus besoin dès lors de récit ni de la moindre intrigue.

3 - Les femmes, moitié primordiale de l'Espagne franquiste, défilent à leur tour

Or, cette cruelle absence du pacte narratif n'est par ailleurs pas neutre. Les jeunes héroïnes occupent constamment l'écran et néanmoins, contrairement au cinéma américain, elles sont sans contours individuels, sans destin personnel.

Rappelons qu'au cours de cette décennie, les femmes constituent cette autre moitié de l'Espagne appelée, à l'heure de la modernité, à prendre la relève de la soldatesque des années 1940, tout du moins au cinéma. Le régime gomme ses aspérités fascistes. Or ces femmes à la mode et au goût du jour ont été dûment corsetées par l'éducation de la section féminine de la Phalange depuis deux générations. Le programme conçu et mis en place par Pilar Primo de Rivera — aux côtés du Caudillo depuis 1936 jusqu'en 1975 — a assuré le dressage des corps, des esprits, des émotions et des comportements. Elles peuvent désormais apparaître au premier plan sans danger. En plus des formations annuelles obligatoires pour toute femme âgée de 17 à 35 ans, le travail d'influence de la section féminine a bénéficié d'une très grande production de romans et de nouvelles à l'eau de rose,

11. GARDNER Ava, *Ma vie*, Paris, Presses de la Renaissance, 1991, p. 229.
12. MARTIN GAITE, Carmen, *Usos amorosos de la posguerra española*, Barcelona, Anagrama, 2015, p. 41.
13. SCORSESE, Martin et WILSON, Michael Henry, *Voyages de Martin Scorsese à travers le cinéma américain*, Cahiers du cinéma, Cappa Productions, 2002, p. 71-72.

abondamment diffusée dans la presse féminine sous forme de feuilletons. Les plus célèbres ont été écrits par la Comtesse d'Icaza[14], amie de Pilar Primo de Rivera et qui depuis le coup d'État militaire en 1936, fait partie de la fine fleur des intellectuels franquistes[15].

Deux décennies plus tard, si le registre est passé de la cadence militaire et de l'artillerie lourde à la séduction des jupons et de la chanson légère, il s'agit encore et toujours de défiler. Ce défilé, qui s'impose cette fois en escarpins, célèbre pourtant le même théâtre urbain conquis et reconquis sur la trame de l'événement de 1939. Il s'agit d'occuper les mêmes artères urbaines qui dessinent la même capitale franquiste et phalangiste. Si les rues semblent appartenir aux femmes, qui, à l'écran, vont et viennent le plus librement du monde, ne nous y trompons pas, cette « mobilité s'opère sous la stabilité du signifiant[16] » pour reprendre l'expression de Michel de Certeau. La *Gran Vía* porte à l'époque le nom de *Avenida José Antonio Primo de Rivera* et le paseo de la Castellana celui de *Avenida del Generalísimo*. Une « stabilité des signifiants » qui, dans le cas d'espèce s'avère être une réelle rigidité du signifiant. Cette trajectoire urbaine devient en effet ici une trajectoire mémorielle dont les jeunes femmes sont désormais les « actrices » formelles.

Fort opportunément, ces figures du féminin aux visages sans histoire ont pour fonction de faire retour sur un visage de l'histoire : celui de la Victoire des militaires nationalistes en 1939. Le cortège féminin prend le relais d'une société totalitaire qui a toujours su faire siennes les couleurs de la modernité, se tenir du côté des vainqueurs. Vingt ans plus tard, intégrée au cinéma de fiction et de divertissement, la trajectoire mémorielle de la Victoire de 1939 se modernise elle aussi et se mue en podium pour un défilé qui sera tout autant celui de la célébration politique de la parade militaire princeps du franquisme que celui de la mode au goût du jour car en effet, les jeunes femmes opèrent aussi la démonstration des nouveaux modèles de couture de la mode américaine.

4 - L'ordre des choses

Très présent dans le cinéma hollywoodien comme dans les comédies produites par Pedro Masó, le mariage est le pivot du clonage d'une culture à l'autre, la figure essentielle où se produit le grand écart par rapport à l'imaginaire américain du féminin. Dans les deux cinémas, le mariage constitue certes un même horizon d'attente, la robe blanche y est le bouquet final d'un défilé urbain endiablé, à la recherche de l'amour et d'un fiancé. Dans les deux cinémas, les femmes affichent le sourire, mais si, dans le cinéma américain, il s'agit d'un sourire de séduction, dans les

14. Carmen de Icaza collabore à la création de "el Auxillio de Invierno" en octobre 1936, qui devient par la suite "el Auxillio de Invierno". Par décision de Franco, elle en devient la Secrétaire générale et seconde Pilar Primo de Rivera. Dans son quatrième roman *Cristina Guzman, profesora de idiomas*, publié en 1945, elle pose la figure féminine fragile et déterminée qui deviendra la dame de cœur du roi de l'acier. Ce roman est porté à l'écran deux fois, et la seconde en 1968, le scénario est écrit par Rafael J. Salvia, scénariste également de *Las Chicas de la Cruz Roja* de 1958.

15. RIDRUEJO, Dioniso, *Casi unas memorias*, Barcelona, Planeta, 1976, p. 202.

16. Michel de Certeau établit un parallèle entre l'acte de parler et l'acte de marcher et le cheminement avance avec « leurs tours et détours » qui composent les figures de style de la rhétorique de la marche. Il écrit : « Les relations du sens de la marche avec le sens des mots situent deux sortes de mouvements apparemment contraires, l'un d'extériorité (marcher, c'est se mettre dehors) l'autre, intérieur (une mobilité sous la stabilité du signifiant) » (DE CERTEAU, Michel, *L'invention du quotidien*, tome 1, Paris, éditions folio Gallimard, 1990, p. 148).

comédies espagnoles il est fort probable qu'il soit imprégné par l'éducation de la Phalange d'une facture très particulière[17]. Le grand écart d'un cinéma à l'autre sur une même figure du mariage quant à l'image et au destin du féminin s'articule autour de trois éléments déterminants : dans les comédies espagnoles, les personnages sont des jeunes filles et non les femmes accomplies du cinéma américain ; leur rêve est arrimé non à la promotion sociale, comme dans le cinéma américain, mais au conte de fées ; enfin, ce même conte de fées se structure et se fonde sur l'imposture politique du Royaume d'Espagne des lois organiques de 1947. À chaque étage de la fusée, de la rue à la tête de l'État, Madrid est devenue la capitale des alliances.

Si les comédies américaines se terminent avec une robe blanche, les personnages féminins courent le guilledou le plus librement du monde. Loin d'être des jeunes vierges, elles pratiquent la séduction et la jouissance charnelle hors du cadre du mariage et orientent la recherche du mari dans le sens d'une promotion sociale. Dans *Funny Face* de Billy Wilder, la fille du chauffeur fréquente l'un des fils d'une grande famille puis séduit l'autre, puissant magnat du plastique ; dans *How to marry a millionaire* de Jean Negulesco, quatre femmes louent un appartement et mettent au point les stratégies utiles pour décrocher le mari fortuné, qu'elles essayent avant de se passer la bague au doigt ; dans *Ariane* (1957) de Billy Wilder, Audrey Hepburn — alias Ariane — se rend à ses rendez-vous amoureux tous les après-midi auprès de son cher homme d'affaires, dans un grand hôtel de la Place Vendôme. Cette séduction féminine comme sésame d'une promotion sociale par le mariage est criante en dépit de la censure stricte du Code Hayes[18].

Dans les trois comédies espagnoles en revanche, il ne s'agit pas de femmes mais de jeunes vierges. Elles ignorent tout des relations amoureuses et charnelles et se laissent encapsuler dans le rêve de la robe blanche. C'est en qualité de jeunes vierges qu'elles courent en tous sens après cette robe blanche à laquelle leur permettra d'accéder le fiancé qui les aura choisies. À l'absence de liberté dans la démarche de séduction, s'ajoute une autre obsession qui colore celle de la robe blanche et que nous dévoile Carmen Martin Gaite[19]. L'horizon des épousailles s'organise avant tout comme une croisade politique contre le célibat, prévient l'auteure. "*Solteras sólo las monjas*[20]", tel est le mot d'ordre. Ne pas demeurer célibataire devient un impératif pour le genre féminin dans l'Espagne franquiste, les célibataires se verront moquées et le célibat à fuir[21]. La chasse au célibat est l'objet d'une politique d'intérêt général où le mépris affiché à l'égard des célibataires en 1959 est équivalent à celui, à l'égard des vaincus en 1939[22]. La réalité s'impose, il s'agit d'administrer une population masculine décimée et de contenir et juguler un quota de femmes qui demeureront

17. Carmen Martín Gaite analyse que le sourire dans l'Espagne franquiste est une obligation idéologique d'après-guerre, inculquée par la section féminine de la Phalange. MARTIN GAITE, Carmen, *Usos amorosos de la posguerra española*, *op. cit.*, p. 41.
18. Le code Hayes ou Motion Picture Production Code est le code américain de censure, dont la rédaction a été confiée au sénateur catholique William Hayes, qui est aussi président de la *Motion Pictures Producers and Distributors Association*. Rédigé en 1930 pour éviter que la pression des groupes catholiques n'en finisse avec l'industrie du cinéma, le code Hayes est appliqué de 1934 à 1966 et régit la production des films de Hollywood.
19. MARTIN GAITE, Carmen, *Usos amorosos de la posguerra española*, *op. cit.*
20. *Ibid.*, p. 37 et p. 39.
21. *Ibid.*, p. 43.
22. "Dentro de esta retórica del éxito y del fracaso, la solterona que no había puesto nada de su parte para dejar de serlo era considerada con el mismo desdén farisaico que el Gobierno aplicaba a los vencidos ; y su caricatura era a veces tan poco piadosa como elemental", *Id.*

célibataires par la force des choses. Dès lors, le régime met tout en place pour que ce célibat, fustigé comme une tare sociale, ne devienne en aucun cas le creuset d'une indépendance et d'une liberté pour les femmes. Aussi le travail qui leur est concédé est-il éphémère, peu digne d'intérêt, ne dure-t-il qu'une saison, le temps pour la jeune fille de trouver un fiancé. Dans les films produits par Pedro Masó, métier ou profession ne sont par conséquent jamais évoqués comme une perspective pour les femmes, y compris pour les étudiantes, et les personnages féminins ont la hantise du célibat. Dans *Las Chicas de la Cruz Roja*, l'incipit s'ouvre dans la clinique d'un psychiatre qui reçoit la mère d'une des quatre jeunes filles, éconduite par son ancien fiancé au moment même de franchir le seuil de l'église. *Vuelve San Valentin* met en scène Eleonor, une jeune étudiante qui, loin de se concentrer sur ses livres, s'envoie des lettres d'amour pour la Saint Valentin afin de faire croire à ses amies étudiantes qui la moquent, qu'elle aussi est courtisée. Eleonor arpente la Cité Universitaire attendant que l'oiseau rare lui tombe du ciel. Esseulée, il faudra toute la patience du saint et son ingéniosité pour lui fabriquer le fiancé de toutes pièces. Dans ce cadre, le travail féminin de *Las Muchachas de Azul* signale-t-il socialement les jeunes filles qui ne sont pas encore mariées. L'Espagne franquiste les surnomme "*las solteronas*". Pour les autres, une fois le fiancé rencontré, la route est fléchée vers le mariage. Les jeunes filles n'auront plus à travailler, elles accèderont à cette position de "*Reina y señora de su casa, de su marido y de sus hijos*[23]", chère à Fray Luis de Léon, dont l'ouvrage *La Perfecta casada*[24] est offert aux jeunes filles le jour de leur mariage, jusqu'à la fin de la dictature.

Devenir "*Reina y señora de su casa*" relève de l'impératif politique qui, grâce au cinéma des comédies à l'eau de rose et des romans du même genre, se transforme en un incontournable désir féminin. Au cours des années 1950, le corps féminin demeure toujours l'enjeu d'une emprise idéologique au fondement du régime franquiste : terreau de la régénération de la race espagnole, ce ventre féminin n'est pas là seulement pour faire des enfants, il est le ventre fécond qui constitue la couveuse du nouvel État franquiste. Que des femmes désirent avec opiniâtreté ce qui leur a été inculqué, voilà bien à l'œuvre cet « ordre des choses », concept cher à Max Weber et à Pierre Bourdieu[25]. Hors de toute politique répressive[26], ce qui va motiver l'adhésion des sujets pour accorder « la validité légitime » à un état de fait, sera directement lié à la tradition, à l'ordre affectif de l'autre, fondé en vertu d'une croyance jugée de valeur incontestable. Modeler les cœurs et les ventres des nouvelles générations par le rêve cinématographique qui s'immisce sous les fronts, ainsi va s'opérer cette violence symbolique faite aux femmes. Présente et agissante dans les films américanisés du producteur Pedro Masó, cette violence douce se déplie avec des jeunes femmes qui s'affairent pour éviter le célibat, qui s'engagent sans même s'interroger sur l'homme qui les courtise, avec l'assentiment du groupe social. Ainsi se déplie à l'écran et sous des allures de modernité, la mise en scène d'une politique eugéniste de l'éducation, mise en œuvre depuis une quinzaine d'années par la section féminine de la Phalange. Depuis 1939, le Gouvernement, l'Église et la Section féminine

23. *Ibid.*, p. 51.
24. FRAY LUIS DE LEÓN, *La perfecta Casada*, Madrid, Espasa-Calpe, 2 janvier 2021 www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-perfecta-casada–1/html/ffbbf57a-82b1-11df-acc7002185ce6064_3.html-.
25. « Ce qui fait problème, c'est que, pour l'essentiel, l'ordre établi ne fait pas problème », écrit aussi Pierre Bourdieu (BOURDIEU, Pierre, *Méditations pascaliennes*, Paris, Seuil, 1997, p. 213).
26. MAUGER, Gérard, « Sur la domination », in *Savoir/Agir*, 2012/1 n° 19, Vulaines-sur-Seine, Éditions du Croquant, p. 11-16.

de la Phalange ont œuvré pour rendre ce dressage eugéniste effectif[27] et disposer de la sorte d'une réserve de ventres de femmes dociles et disponibles, convaincues de leur désir de mariage et de reproduction. Dans les années 1950, le cinéma produit par Pedro Masó s'ajoute à l'arsenal politique, il est le bras armé du rêve de modernité qui propose un nouveau corps féminin dans un nouveau corps urbain. Les trois comédies s'organisent dès lors tel un défilé, ici scénographié comme un défilé de mode. Les grandes artères parcourues de Madrid en sont le podium, au premier rang duquel se trouvent les photographes, à l'écran, et les spectateurs espagnols venus pour rêver, dans la salle obscure. Et tout défilé de mode s'achève avec le clou, qui est la robe de mariée.

5 - Le rêve du conte de fée, une construction politique au plus haut niveau de l'État

Dans les comédies espagnoles, le mariage se présente comme le sésame pour une vie de bonheur sans histoire, destinée et toute tracée pour toutes. Chacune des jeunes filles trouve un mari qui est le parfait reflet de sa même condition sociale. La société espagnole est une société immobile, dans laquelle le mariage s'impose comme le terme d'un parcours féminin qui n'a rien à dire de lui ni avant ni après, mais qui, grâce à la robe blanche, fait de chaque jeune fille la princesse d'un jour. Aussi, revêtir cette robe est l'objet de toute l'aventure et comme dans le conte de fée, celui-ci se termine lorsque la vie nuptiale commence, le film également. Les trois comédies tiennent en cette seule aventure : trouver un mari pour se glisser dans la robe et faire ainsi partie du défilé des princesses. Métonymie du Prince Charmant, du conte de fée et d'une alliance éternelle, la robe a ce pouvoir de faire du mariage une réalité sous le signe du merveilleux.

Par quel processus, cette robe s'est-elle si étroitement associée à la fiction et au merveilleux du conte de fées ? La tautologie de la robe blanche associée à celle de l'alliance et des épousailles n'existe qu'à partir de l'impulsion donnée par la Reine Victoria, qui, loin de souscrire à la convention qui voulait qu'une Reine se mariât dans la robe de cérémonie de son couronnement, choisit au contraire la teinte à la mode du jour — le blanc. Grâce à son image iconique, la reine Victoria fait de la robe blanche un signe d'élégance aristocratique. Devenue le signe distinctif des mariages princiers, les têtes couronnées d'Europe emboitent le pas et s'y glissent. Selon le concept de la distinction élaboré par Bourdieu, l'adoption de tout modèle par l'ensemble de la société se produit selon un processus descendant. Portée par les élites puis renforcée par la société analysée dans le détail par Guy Debord[28], la petite robe a gagné le pays entier. La presse espagnole d'actualité, comme celle du glamour et du cinéma, ne désemplit pas d'annonces de mariages des grands de ce monde, photographiquement symbolisées par le portrait en pied de la jeune mariée en blanc. Des têtes couronnées aux élites politiques, en passant par la scénographie des stars hollywoodiennes à la ville comme à l'écran, voici que la robe blanche est désormais rêvée par toutes les femmes. Elle opère en effet le trait d'union magique entre devenir la princesse d'un jour et le mariage pour

27 . FERNÁNDEZ JIMÉNEZ, María Antonia, *Pilar Primo de Ribera- El falangismo femenino*, Editorial Síntesis, Madrid, 2008, p. 229.

28 . DEBORD, Guy, *La société du spectacle*, Gallimard, 1996, Paris.

toujours. Ainsi chaque femme est-elle appelée à se hisser au rang d'une princesse pour devenir de la sorte "*Reina de su casa*".

Walt Disney, durant toutes les années 1940 et 1950, a élaboré et tissé les raccords des représentations imaginaires et cinématographiques. *Cinderella* (*Cendrillon*, 1950) fait grimper de manière inédite et vertigineuse de bas en haut de l'échelle sociale la petite souillon des cendres de l'âtre, qui se change en fiancée du Prince et monte doucement le grand escalier du palais. Ces sutures de la baguette magique font du mariage l'alliance imaginaire avec un prince de sang, un conte charmant. Or, Walt Disney est l'une des sources de l'imaginaire de l'Espagne franquiste, aussi bien avec *Snow white and the seven dwarfs* (*Blanche Neige et les Sept Nains*, 1937), qu'avec *Cendrillon*, inspiré du conte de Charles Perrault (1697), réécrit par les frères Grimm (1812). Ils structurent l'imaginaire des enfants du début des années 1950, soit les jeunes adultes du début des années 1960.

Les quatre jeunes héroïnes de *Las Chicas de la Cruz Roja* contemplent en catalepsie une jeune épousée descendre les marches de San Jerónimo ; elles s'abîment dans le même songe éveillé de leur propre mariage. Dans *Vuelve San Valentin*, la jeune épousée dit oui puis se rétracte face à son jeune mari photographe, harcelé par ses modèles mannequins. Elle traverse l'écran en tous sens, au point que son long voile de tulle blanc devient une obsession visuelle. Quant à *Las Muchachas de Azul*, la robe s'annonce au générique, dans l'incipit et dans la vitrine des grands magasins des *Galerías Preciados*, espace central du film. Si la vitrine fait du mariage une activité princeps, elle en fait aussi une activité à consommer au même titre que l'ensemble des biens et des activités modernes, de la chasse à la plongée sous-marine, la pêche, le camping en forêt : toutes sont devenues des consommables.

6 - La robe, la princesse, la grâce et le pouvoir

Or voici qu'à l'écran, cette petite robe magique sur le seuil du lieu de travail — le grand magasin — se démultiplie hors du lieu du travail, jusque dans l'espace urbain de la Place Callao. À l'heure de la sortie, les jeunes vendeuses s'y retrouvent pour boire un verre, sous les grandes affiches du dernier film à la mode : *Sissi, die junge Kaiserin* (*Sissi impératrice*, 1956) d'Ernst Marischka, conte de fée historico-cinématographique. Ainsi l'espace commercial se connecte-t-il à l'espace du cinéma puis à celui du rêve et de l'un à l'autre se tricote, comme dans une poupée russe, un désir intime, domestique et princier. Un rêve impérieux et impérial. Il va donc falloir le décrocher, ce fiancé ! Romy Schneider vient d'arriver en triomphe à Madrid Barajas, et voilà que le film de Pedro Lazaga encercle l'espace mental de ses héroïnes avec la métaphore du conte de fées. Entre la marchandise et le rêve, plus moyen de sortir du cercle magique tracé par la robe blanche, les jeunes filles n'échapperont pas à cette danse où chacune se met sur le marché, en circulation, en compétition, comme autant de marchandises à échanger.

Il est tout à fait remarquable qu'en 1957 *Las Muchachas de Azul* concentre tous les éléments qui, à part à partir d'un même chemin de crête, donnent sur deux versants opposés, le versant hollywoodien et le versant franquiste. Le titre du film, les images du générique affirment d'emblée que l'espace qui s'ouvre à l'écran est aux couleurs du bleu de la Phalange. La horde de jeunes vendeuses est le fruit de l'éducation de la section féminine. Du côté hollywoodien, Romy n'est pas la seule à faire parler de son mariage impérial à l'écran. Il y a également les amours

d'Ava entre le Torero Dominguín et l'acteur Franck Sinatra, qui vient la rechercher à Madrid et l'épouse. Il y a surtout la star Grace Kelly qui devient la princesse de Monaco et se marie dans la robe confectionnée par Hélène Ross, la couturière en titre de la Metro Goldwyn Meyer, Major avec laquelle la star est toujours en contrat et qui, pour la circonstance, lui offre sa robe de mariée.

Incarnation incontestable du conte de fées, Grace vient à Madrid y célébrer sa lune de miel, au bras de son prince charmant de Monaco. La princesse choisit aussi Madrid comme lieu de villégiature de plusieurs séjours où elle est photographiée, tête voilée et inclinée le dimanche sur les prie-Dieu de San Jeronimo. Grace incarne et superpose les deux plus grands mythes qui structurent le conte de fée madrilène : étoile hollywoodienne parmi les étoiles, héroïne de films signés pas le plus grand maître du suspens, la robe magique de mariage très cinématographique la transforme en Princesse qui rejoint les têtes couronnées grâce auxquelles elle est propulsée en grande pompe au Palais du Pardo pour des dîners intimes mais très photographiés avec la famille du Généralissime.

Robe du cinéma, robe de grande star, robe de princesse, robe de palais, robe de mariée : voilà ce que condense cette petite robe magique, une clé qui conduit à une traversée de tous les univers du rêve de grandeur. La robe de mariée condense ce pouvoir que le cinéma active et maintient en lui donnant toutes les apparences du réel. Ainsi la scène du mariage dans *Las Chicas de la Cruz Roja*, au pied des escaliers de l'Église de San Jeronimo, floutée comme un mirage ou un rêve éveillé, est-elle la reprise de cette autre scène cinématographique du mariage de Grace. L'actrice figurant la jeune mariée est une pâle réplique de la Princesse de Monaco. Même profil, mêmes perles simples aux oreilles, même blondeur ensoleillée. L'épousée est une princesse radieuse.

Objet transitionnel d'une alliance entre une modernité urbaine, architecturale et féminine propre aux nouveaux maîtres américains et d'une biopolitique de culture fasciste propre au régime franquiste, la robe blanche a valeur de métonymie « d'un conte de fée » très politique qui structure l'ensemble de la société espagnole du moment, à l'écran, dans la presse, et jusqu'au plus haut niveau de l'État.

Tout au long des années 1950, la presse espagnole s'est fait l'écho du conte de fée des jeunes femmes en robe de mariée. Pêle-mêle, elle rend compte de l'actualité des mariages de jeunes filles de bonnes familles dans les jeux d'alliance qui en font des princesses. Amplifiant les fêtes fastueuses de l'aristocratie et de la grande bourgeoisie espagnole, le protocole photographique d'annonce et d'exhibition se focalise immanquablement sur les jeunes filles dans un identique portrait en pied et de trois quarts, là, sur le seuil de cette vie de rêves. Le bal de cette mise en scène médiatique s'ouvre en 1950 avec le mariage annoncé en Une d'*ABC* de la fille du Caudillo, Carmen, dont l'époux est, lui, habillé d'un nom à particule. Il ferme la période en 1961 avec les fiançailles, puis en 1962 avec le mariage du Prince Juan Carlos et de la Princesse Sofía de Grèce.

Signe de la croisade réussie contre le célibat, métaphore du conte de fée devenu réalité, la robe blanche est aussi le symbole d'un « royaume », cet espace d'une imposture cousue de fil blanc devenue réalité politique d'un pays tout entier. Depuis 1947 en effet, par décision du Caudillo, les lois organiques font de l'Espagne un Royaume dont seul le chef de l'État peut nommer son successeur. Le 7 juin 1947, las Cortes ont approuvé la loi de succession de la *Jefatura del Estado* et cette loi à son tour a constitué le socle d'un adoubement populaire de Franco lui-même. Le 6 juillet 1947, l'État espagnol a organisé un référendum qui a approuvé la loi à plus de 86% de oui. L'usurpation monarchique devient un acte officiellement plébiscité par le Peuple. Le 13 septembre 1961, le prince Juan Carlos de Bourbon, présent depuis 1948 en Espagne où il est arrivé à l'âge de

onze ans pour y être formé et éduqué par la haute hiérarchie militaire franquiste, se fiance avec la princesse Sofia de Grèce. Ils se marient le 14 mai 1962 à Athènes. La fiction politique d'un Royaume d'Espagne commence à prendre corps, puis se réalise tout à fait lorsque, le 22 juillet 1969, le Caudillo désigne le prince Juan Carlos comme son successeur et héritier politique à la tête de l'État après sa disparition. L'usurpation politique initiale par la constitution du simili « Royaume d'Espagne » en 1947 se double ici d'une imposture dans l'ordre de la filiation monarchique et généalogique de la lignée royale d'Espagne. Cependant, la loi organique donne sa pleine consistance au conte de fée royal qui devient dès lors un conte de fée politique de l'État franquiste.

Sur le plan des imaginaires, les rêves devenus réalité se déclinent en cascade. Grâce à la robe magique, chacune des jeunes femmes à son niveau rejoue l'imposture et peut se persuader d'être un jour de sa vie princesse et à son tour, chez elle, reine en son Royaume. Dans les trois films, la robe de mariée entre en résonnance avec toutes les robes de mariée de tous les Royaumes dépliés dans la Péninsule dans les années 1950. Elle porte en elle ce millefeuille de mirages, de songes et de représentations qui prend le désir féminin en tenaille dans l'écho des vitrines, des écrans, des magazines, des romans, des actualités politiques. S'y'ajoutent les représentations cinématographiques des alliances légendaires des grands royaumes mythiques des civilisations passées, remixées par les grandes productions américaines qui se tournent dorénavant en Espagne à partir de 1951. Comment pareil dispositif de verrouillage qui trouve tout l'écho dont il a besoin au cinéma, dans la presse, dans la pompe de la vie politique, ne modèlerait-il pas le désir de la simple épousée qui, grâce à cette robe magique, peut elle aussi devenir un instant le centre de l'attention et gagner son heure de gloire, promise depuis des années par l'éducation de la Phalange ? Le cinéma produit par Pedro Masó aura bien travaillé. Après les années noires de l'autarcie, ce cinéma offre un pur moment de bonheur, une sorte de paradis halluciné, qui se connecte fortement à la puissance du modèle américain et s'ancre tout aussi fortement dans une imposture politique qui elle, en revanche, est d'une hallucinante réalité.

Femmes : sexualité, travail et classes sociales dans les comédies contemporaines brésiliennes[1]

Sheila Schvarzman
Universidade Anhembi Morumbi

Resumé : Cet article aborde certaines représentations des femmes dans la comédie brésilienne contemporaine grand public. À partir d'un panorama des films de ce genre produits entre 2002 et 2019, nous nous concentrerons sur la trilogie *De pernas pro ar* (2010, 2012 et 2019), expressions du travail des femmes sous l'influence du post-féminisme néolibéral et de son inhérente contrepartie : le travail méprisé socialement de l'employée domestique, persistance coloniale indélébile. Nous observerons également dans ces films une approche inédite de la sexualité, encourageant l'usage d'objets sexuels.

Mots-clés : Comédies brésiliennes grand public, post-féminisme néolibéral, travail des femmes et des employées domestiques, inégalités sociales au Brésil.

Resumo: O presente artigo aborda representações da mulher na comédia brasileira contemporânea de grande bilheteria. A partir de um panorama de filmes desse gênero produzidos entre 2002 a 2019, enfocamos a trilogia *De pernas para o Ar* (2010, 2012 e 2019), expressões do trabalho de mulheres sob a influência do pós-feminismo neoliberal, e a sua intrínseca contrapartida: o trabalho socialmente rebaixado da empregada doméstica, persistência colonial indelével. Aparecem ainda nesses filmes, uma abordagem inédita da sexualidade através do incentivo ao uso de brinquedos sexuais.

1. Traduction du portugais par Alexandre Gouin.

Palavras-chave: Comédias brasileiras de grande público, pós-feminismo neoliberal, trabalho feminino, trabalho das empregadas domésticas, desigualdades sociais no Brasil.

À partir d'un aperçu général des comédies produites au Brésil entre 2002 et 2019, nous nous concentrerons sur la trilogie *De pernas pro ar* (2010, 2012 et 2019), qui aborde le travail des femmes à travers le prisme du post-féminisme néolibéral et de son inévitable contrepartie. D'un côté, ces films offrent une approche inédite des femmes, à la recherche d'une position dominante, pour qui travail, sexualité et besoin de réussite sociale forment un tout, de l'autre, ils donnent à voir un autre type de femme, l'employée domestique pauvre, dont le travail est socialement méprisé. De la sorte, ces films établissent une continuité indélébile avec l'histoire coloniale. Ces deux archétypes féminins partagent souvent les mêmes espaces, mais leurs destins sont inexorablement distincts.

Notre analyse porte sur trois films réalisés entre 2010 et 2019, des productions ayant obtenu un grand succès en salle et attiré plus d'un million de spectateurs. C'est en 2002 qu'a été créée une agence de régulation publique, l'Ancine[2], et qu'ont été mises en œuvre des politiques publiques permettant à la fois à des sociétés de production privées de bénéficier d'exonérations d'impôts, et d'utiliser une partie des impôts dus par les *Majors* américaines du cinéma pour financer des films brésiliens, ces *Majors* devenant coproductrices. Ces mesures incluent également la participation de la télévision à la production cinématographique. Cependant, contrairement à ce qui était attendu et à ce qui a pu être observé en Europe durant des dizaines d'années, la télévision au Brésil n'a pas soutenu de réalisateurs ou de producteurs indépendants afin de leur offrir un espace de visibilité sur ses écrans. Si le cinéma brésilien est minoritaire dans les salles, la télévision gratuite, pour sa part, s'est pleinement déployée, depuis les années l970, sur l'ensemble du territoire, a engendré des succès massifs et réussi à imposer au grand écran ses propres formats, genres, esthétique et acteurs, puisque le public, conquis, les réclame désormais dans les salles de cinéma. On remarquera que le soutien apporté au cinéma par la télévision — la TV Globo — repose uniquement sur la diffusion de publicités des films, ce qui n'exclut pas, toutefois, son intervention dans le processus de réalisation. Ainsi, ce cinéma soutenu par la télévision est largement marqué par le croisement des influences esthétiques, thématiques et narratives des productions des chaînes de télévision non payantes, de la télévision câblée, d'Internet, de la littérature, de divers spectacles à succès et du cinéma commercial étatsunien hégémonique. Le *merchandising* direct et/ou indirect des sponsors s'intègre également au contenu présenté par les films.

En outre, si le cinéma s'est progressivement renforcé en tant qu'activité culturelle et économique à partir de 1994 en raison de politiques d'appui au développement, c'est surtout à partir de 2001, avec l'expression d'une volonté politique, que ce processus s'est intensifié. D'autres facteurs ont pu contribuer à cette évolution, tels que le processus de redémocratisation, l'expansion économique du néolibéralisme et la mondialisation. Les politiques publiques ont visé à corriger les inégalités sociales et économiques, garantissant ainsi l'accès à la consommation, et ont favorisé le développement de l'éducation et de l'accès à une offre culturelle plus riche et variée. Ces politiques,

2 . *Agência Nacional do Cinema* (Agence Nationale du Cinéma) [NdT].

même en pleine crise économique de 2008, ont permis à un nouveau contingent social de 30 millions de personnes, issues des classes pauvres de la population, d'accéder à la consommation. Ce contingent va être alors qualifié de « nouvelle Classe C » : une classe moyenne émergente avec ses propres modèles culturels[3]. De la même manière qu'en Europe et aux États-Unis, les droits des classes subalternes ont été renforcés, permettant une protection accrue des femmes et des homosexuels, ainsi que la mise en place de quotas universitaires pour les étudiants pauvres et noirs. Dans ses grandes lignes, cette configuration est caractéristique de la situation du Brésil jusqu'en juin 2013, date à laquelle les tensions internes résultant de la conciliation des divers intérêts conflictuels défendus par ces politiques ne pouvaient plus être contenues ; se sont ensuite développés des conflits politiques et sociaux qui ont mené à la rupture de 2016 et qui s'aggravent désormais via le démantèlement des politiques publiques.

Nous pouvons donc nous demander : quel cinéma a été réalisé pendant cette période ? Pour quel public ? Comment ces processus influençant à la fois la représentation et la réception des genres sont-ils perceptibles dans les succès au box-office ? Les films ayant réalisé un grand nombre d'entrées en salle et par la suite à la télévision et sur les plateformes de streaming, nous intéressent plus particulièrement car ils rassemblent des publics larges et variés dont les goûts sont façonnés et homogénéisés par la télévision — qui demeure leur référence — et par le cinéma présenté dans les « multiplex », des complexes de salles installés dans les *shopping centers*[4]. Quels sont donc les sujets traités ? Quels types de protagonistes sont créés pendant près de 20 années — de 2002 à 2019 — traversées par un processus politique et social complexe fait d'accommodements, d'effacements, de conquêtes et de tensions, où l'expression et la revendication du genre ont eu un espace privilégié ? C'est justement cet espace que des groupes sociaux actuellement au pouvoir, conservateurs et souvent d'expression religieuse évangélique, cherchent à réorganiser et à mettre sous le joug de leurs normes. Réaffirmons-le : les représentations que nous allons observer sont indissociables de leur contenu politique et social.

Le cinéma est un outil culturel politique et social, un lieu de production d'images et de représentations, une « technologie de genre » comme l'a si bien défini De Lauretis[5]. Par conséquent, nous souhaiterions explorer la forme sous laquelle des films qui s'adressent au grand public — en se fondant sur les comédies en général et les comédies romantiques en particulier —, ont pu construire une représentation du pays et donner formes et rôles aux genres, contribuant ainsi à leur construction imaginaire, à leur diffusion et à la création d'un dialogue entre eux et le public. Nous définissons le genre, comme Joan Scott, en tant que « catégorie sociale imposée à un corps sexué » où « les identités genrées sont construites à travers des organisations et représentations sociales historiquement situées[6] ».

3. NERI, Marcelo, *A nova classe média : o lado brilhante dos pobres*, Rio de Janeiro, São Paulo, Editora Saraiva, 2011. SINGER, André, « Quatro notas sobre as classes sociais nos dez anos do lulismo », *Psicologia*, USP, v. 26, nº 1, São Paulo, jan./abr. 2015. 5 mars 2021 www.revistas.usp.br/psicousp/article/view/97593.
4. Symboles d'un pouvoir d'achat élevé, de distinction sociale et de séparation et exclusion de classes, ces lieux sont extrêmement populaires au Brésil, et se sont ajustés aux différentes catégories de consommateurs.
5. LAURETIS, Teresa de, « A tecnologia do gênero », in *Tendências e Impasses : o feminismo como crítica da cultura*, Heloísa Buarque de Hollanda (dir.), Rio de Janeiro, Rocco, 1994, p. 228.
6. SCOTT, Joan W, « Gênero : uma categoria de análise histórica », *Educação e Realidade*, Porto Alegre, v.16, nº 2, jul./dez., 1990, p. 7.

La question fondamentale à laquelle je tente de répondre dans cet article est la suivante : comment un pays qui cherchait à avancer politiquement dans le sens d'une production de pactes démocratiques et inclusifs, a-t-il été représenté dans la comédie, genre cinématographique préféré du public ? Comment les représentations de genre véhiculées pendant cette période de transformation ont-elles agi « afin de maintenir ou modifier l'ordre social », comme le fait remarquer, déjà en 1975, Natalie Zemon Davis, à propos du genre[7] ?

1 - Comédies au box-office

Nous nous concentrons sur la comédie car il s'agit historiquement du genre le plus populaire au Brésil[8] ainsi que dans de nombreux pays. Raphaëlle Moine, dans son article sur la comédie contemporaine en France, fait le même constat et note même, comme au Brésil, le divorce entre, d'une part, la proximité de ce genre avec le public, et d'autre part, le manque d'intérêt de la critique et des recherches universitaires à son égard. Cependant, Raphaëlle Moine reconnaît qu'il s'agit d'un « laboratoire immense », car « la comédie n'est pas une forme fossilisée qui répète des recettes, mais un genre qui, au niveau thématique et formel, met à jour les formules héritées du passé dans le contexte socioculturel du présent, crée de nouvelles histoires et naturalise des formes étrangères, telles que la comédie romantique, par exemple[9] ». Le même phénomène peut être observé au Brésil au sujet des comédies, et plus particulièrement des comédies romantiques qui sont également bien présentes à l'affiche depuis les années 2000. Ce n'était toutefois pas un genre habituel au Brésil, ce qui est significatif de l'homogénéisation caractéristique du cinéma contemporain, commandée par la logique du *blockbuster* étatsunien et l'influence de la télévision. Nous partageons également avec Raphaëlle Moine la conviction que « c'est dans la comédie, bien plus que dans d'autres genres, que les relations de pouvoir qui affectent les questions de genre, de classe, d'ethnicité ainsi que leurs articulations, deviennent plus visibles[10] ». Le « laboratoire comique », selon Moine, « est un domaine dans lequel des propositions sont formulées, souvent stéréotypées, souvent de manière progressiste, en général ambivalentes, dans lequel les désignations sociales de genre et ethniques sont redistribuées, confirmées ou contestées[11] ». Les comédies brésiliennes présentent ces différentes caractéristiques.

7. ZEMON DAVIS, Natalie, « Women´s History in Transition : The European Case », *Feminist Studies*, 3, Winter 1975-76, p. 90.
8. Selon les statistiques de l´Ancine pour les films produits entre 1970 et 2019 *Ancine*, 3 mai 2021 oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2105.pdf. Avant cela, il n'existe pas de statistiques. Cependant, les films comiques des années 1930 et, par la suite, la *Chanchada*, entre 1948 et 1960, sont les plus populaires. LINO, Sonia, « A tendência é para ridicularizar », *Tempo*, Rio de Janeiro, nº 10, 2000, p. 63-79. 22 février 2021 http://www.historia.uff.br/tempo/artigos_dossie/artg10-4.pdf.
9. MOINE, Raphaëlle, « Contemporary French Comedy as Social Laboratory », in *A Companion to Contemporary French Cinema*, Alistair Fox ; Michel Marie ; Raphaëlle Moine ; Hilary Radner (dir.), Sussex, Wiley-Blackwell, 2015, p. 235.
10. *Ibid.*
11. *Ibid.*

Le box-office du cinéma brésilien contemporain illustre la variété des représentations de genre et de stéréotypes. Maintenant une relation intermédiatique intense avec, entre autres, la télévision gratuite et payante, Internet et le cinéma étatsunien, nombre de ces productions, en particulier les comédies romantiques, nous permettent d'observer, entre 2002 et 2019, les transformations de ces représentations face aux mutations sociales, économiques et culturelles du pays. Ces productions accompagnent les changements de statut des femmes, surtout de celles qui travaillent et qui appartiennent à la classe moyenne. Comme nous le verrons plus loin, ces changements reflètent les acquis de la troisième vague féministe. Face à ces femmes pourvues d'une nouvelle puissance, le rôle et même la mise en avant des hommes changent. Ce dernier point est d'ailleurs une caractéristique distinctive si l'on compare les films étudiés avec les comédies brésiliennes telles que la *Chanchada* (de 1948 à 1960), dont l'intrigue se développait autour de la ruse et de la roublardise, ou bien la *Pornochanchada* (de 1972 à 1983), où l'on observe dans certains films l'émergence du désir de la femme en tant que sujet d'action, mais dans un monde où elle n'est représentée qu'en tant qu'objet sexuel. À partir de 2006, moment d'expansion économique, d'augmentation et de diversification des activités professionnelles comptant une forte présence féminine, la représentation de femmes accomplies professionnellement, malheureuses en amour, mais exigeantes avec les hommes, devient récurrente dans les films, ainsi que la constante présence de l'employée domestique. Cependant, comme ces comédies cherchent à toucher le grand public, on rencontre peu d'érotisme et d'expression de sexualité dans les représentations genrées, contrairement au côté malicieux ou aux blagues à double sens de la *chanchada* et de la *pornochanchada*. Le corps féminin en tant qu'attraction y est exploité de façon pudique. S'il n'y a pas d'érotisme, les femmes peuvent bien se passer de partenaires sexuels.

C´est ainsi que trois de ces films ont été consacrés à la pédagogie de l'auto-érotisme, et à l'utilisation, encouragée, d'articles érotiques. Ces trois films ont enregistré un nombre d'entrées significatif : *De pernas pro Ar* (« Les jambes en l'air[12] », 2010, 3 506 552 spectateurs[13]), *De pernas pro Ar 2* (2012, 4 846 273 spectateurs) — tous deux réalisés par Roberto Santucci — et *De pernas pro Ar 3* (2019, 1 822 456 spectateurs), réalisé par Julia Rezende. Dans ce cas, les formes de financement du cinéma brésilien via l'exonération fiscale des sociétés privées expliquent la conjonction des thèmes.

La comédie romantique, fréquente dans le cinéma étatsunien, est le genre où s'exprime le mieux le nouveau statut des femmes de la classe moyenne par le biais de leurs relations avec leurs partenaires, leurs enfants, leurs amies, leur travail et leurs employées. Les protagonistes de ce type de comédies n'ont pas de problèmes professionnels ou financiers. Elles travaillent beaucoup, même trop, et c'est d'ailleurs la cause de difficultés dans leurs relations affectives, sexuelles, et bien sûr dans leur mariage : elles sont souvent abandonnées par leurs époux et l'intrigue se développe autour de la reconquête du mari ou du désir sexuel. Comme ce sont des femmes professionnellement et socialement accomplies — selon les films —, elles sont forcément minces et portent des vêtements qui mettent en valeur leur silhouette, ce qui indique un haut rang social ainsi qu'une bonne santé. Leurs vêtements sont toujours cintrés et soulignent les corps. Cet aspect reste néan-

12. Les films ne disposant pas de titre en français, la traduction est indiquée à titre informatif. [NdT]
13. Les chiffres d'entrées en salle sont de l'OCA — Observatoire Brésilien du Cinéma et de l'Audiovisuel de l'Ancine. Agence National du Cinéma. 22 février 2021 oca.ancine.gov.br/cinema. Il faut tenir en compte aussi, qu'après la sortie dans les salles avec ces chiffres, les films sont à la télévision payante et non payante, sur l'internet et en streaming.

moins paradoxal, car la sensualité est absente de l'image. Les cheveux sont le plus souvent lisses, les femmes généralement blondes, caractéristiques mises en valeur dans un pays qui se dit métis et sans préjugés, ceci expliquant les représentations de la classe moyenne brésilienne qui vit dans les décors modernes d'un Rio de carte postale. Tout y est beau, léger, doux.

Les acteurs de ces films n'ont que des seconds rôles auprès des femmes avec lesquelles ils se disputent. Les disputes se caractérisent d'ailleurs par le caractère hystérique des femmes vis-à-vis de leurs enfants, leurs maris, leurs amies, leurs employées de maison. Celles qui sont mères n'ont pas le temps de s'occuper de leurs enfants, laissés sous la garde de gentilles employées. C'est ce qui se passe également dans la vie réelle, mais dans la fiction il s'agit d'une aspiration sociale : la profession, l'amour et la domestique. Employer une domestique constitue un signe d'aisance économique.

2 - La femme assume le premier rôle dans les comédies

L'année 2009 a marqué la consécration de la comédie et plus particulièrement de la comédie romantique, selon les données de l'Ancine. En effet, pas moins de quatre comédies à l'affiche cette année-là ont attiré un nombre élevé de spectateurs : *Se eu fosse você 2* (« Si j'étais toi », Daniel Filho, 6 112 851 spectateurs), où est abordé le thème de l'expérience de se retrouver dans la peau de l'autre, via l'échange de corps entre personnes de sexe opposé ; *A mulher invisível* (« La femme invisible », Cláudio Torres, 2 353 646 spectateurs), qui traite de la solitude masculine face à l'abandon ; ainsi que *Divã* (« Le divan », José Alvarenga Jr., 1 866 403 spectateurs), où une femme abandonnée par son mari parle de ses difficultés affectives et sexuelles à son psychanalyste. Ce sont des films consacrés aux difficultés affectives entre hommes et femmes, aux séparations, aux remariages, aux femmes abandonnées qui redécouvrent l'amour et la jeunesse ou encore aux hommes fragiles qui ne parviennent pas à se remettre d'une séparation.

Le rôle central dans ce genre de comédie est toujours interprété par une femme. Le cas d'Ingrid Guimarães est particulièrement notable, les films dont elle a été la protagoniste au cours de l'année 2016 ayant cumulé 18 millions d'entrées au total[14]. Ces femmes cherchent un compagnon, ou bien ont besoin de reconquérir leur mari perdu. C'est le cas de *De pernas pro Ar 1* et *2*, réalisés par Roberto Santucci. Dans le premier des deux films, Ingrid Guimarães joue une femme obsédée par son travail, n'éprouvant aucun intérêt pour la sexualité. Elle est abandonnée par son mari et perd également son emploi, mais résoudra tous ses problèmes grâce à une vocation particulière : elle devient en effet copropriétaire d'un sex-shop avec sa voisine, et commence à vendre des vibromasseurs à travers tout le pays. C'est de cette manière qu'elle va transformer sa vie sexuelle et celle de ses clientes. Il convient de préciser qu'une des entreprises finançant le film provient de cette branche d'activité, en expansion à cette époque. L'important, ici, est que la pratique de la jouissance solitaire permettra au mari de redécouvrir le bonheur auprès d'elle. Les vibromasseurs sauvent la

14. DE MENEZES, Thales, « Ingrid Guimarães é a atriz brasileira mais vista nos cinemas neste século », *Folha de São. Paulo*, 4 septembre 2016. 20 avril 2021 www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/09/1809843-ingrid-guimaraes-e-a-atriz-brasileira-mais-vista-nos-cinemas-neste-seculo.shtml.

famille. Il faut admettre l'originalité de cette comédie du remariage en plein néolibéralisme à la brésilienne.

Le projet des vibromasseurs est le thème de *De pernas pro ar 2* (2012). Ingrid Guimarães nous emmène maintenant à New York, où elle vend les produits globalisés de son entreprise florissante. Dans ce voyage supposé glamour dans la ville emblématique des comédies romantiques, elle emmène également sa famille et sa domestique, afin que cette dernière s'occupe de son enfant lors de ses absences prolongées dues à son travail. Rosa, l'employée, dûment caractérisée par son âge, ses habits et son vocabulaire, possède sa propre « touche » comique : son ignorance de l'anglais, présentée comme la conséquence de son appartenance à une classe sociale populaire, provoque des malentendus linguistiques auxquels elle est confrontée. Du fait du surmenage de la protagoniste, elle délaisse ses relations sexuelles avec son mari, ainsi que les soins à apporter à sa famille, sauvés ici et là par les interventions de sa bonne. Le film exploite les images de la nouvelle famille brésilienne émergente face à la « libération des femmes », mais encore et toujours dépendante et fière de ses pratiques néocoloniales, telles que l'emploi d'une domestique, partie essentielle de la vie de famille. Le film met en avant ces pratiques afin de puiser un peu d'humour dans cette inégalité historique et naturalisée. Ce faisant, il renforce l'imaginaire libéral de l'ascension sociale comme résultat de l'effort de l'entrepreneur — type représenté par le personnage principal du film — tout en réitérant les préjugés à l'égard des travailleurs et des personnes aux statuts sociaux et culturels jugés inférieurs. Selon Suzy Luna, d'après Donna Goldstein,

> « avoir » une employée domestique […] représente un important marqueur de classe, un élément distinctif qui compose l'identité de classe et qui légitime une relation inégale de pouvoir. Les individus des classes moyennes et supérieures cultivent une certaine « incompétence » dans le soin apporté au foyer et dans le travail reproductif, « incompétence » considérée comme un éminent signe de classe. Embaucher une employée domestique est donc un signe extérieur indiquant une certaine liberté face au travail manuel et dégradant qu'impliquent les tâches ménagères[15].

Ce qui attire le plus l'attention dans ces films et dans le rôle interprété par Ingrid Guimarães, c'est que, contrairement à ce que pourrait nous faire croire la propagande des vibromasseurs, la question de fond du film n'est pas le plaisir féminin, ni la découverte de son propre corps. Ce qui compte le plus et constitue le vrai plaisir pour cette nouvelle femme, qui a d'abord perdu son mari et l'a ensuite retrouvé, c'est sa propre affaire, et finalement le succès de l'entrepreneuriat. Ce thème est encore plus évident dans le film de 2019, tourné principalement à Paris, haut lieu du plaisir dans l'imaginaire du cinéma, mais aussi de grandes entreprises de produits féminins : mode, cosmétiques, parfums, etc. Ce que *De pernas pro ar 1*, *2* et *3* nous exposent au fil des ans, tout en suivant la trajectoire du pays — en 2010 et 2012, lorsque l'économie et l'emploi se portaient bien, et en 2019, année de crise —, c'est l'éloge de la femme entrepreneuse, telle que l'exige la nouvelle

15. LUNA, Suzy, « Antigos habitus, novos direitos : a persistente desigualdade no trabalho doméstico » in *42º Encontro Anual da Anpocs*, Caxambu, 2018, p. 10. APUD Goldstein, Donna M., *Laughter Out of Place : Race, Class, Violence, and Sexuality in a Rio Shantytown*, Berkeley, University of California, 2003, p. 59-101, 5 mars 2021 www.anpocs.com/index.php/papers-40-encontro-3/gt-31/gt13-18/11232-antigos-habitus-novos-direitos-a-persistente-desigualdade-no-trabalho-domestico/file.

époque de chômage et de démantèlement des droits du travail. La sexualité, l'amélioration de la performance et du plaisir sexuel des femmes dans leur auto-érotisme ou dans la connaissance de leur propre corps — thème que le film semble proposer —, existent avant tout en tant qu'affaire à exploiter, ce qui devient explicite dans le troisième film.

Dans celui-ci, l'actrice principale, qui, dans les films précédents, avait laissé sa famille à la dérive, rentre désormais chez elle. Elle délègue la direction de l'entreprise à sa mère et se retire du monde des affaires. Cependant, elle est désormais mise au défi par sa jeune belle-fille qui travaille dans le même domaine d'activité, mais qui, au lieu de se consacrer aux vieux vibromasseurs conçus pour être en contact direct avec le corps, s'emploie à l'exploitation des images et du plaisir de l'imaginaire visuel, au moyen de lunettes 3D.

La jeune femme introduit une nouvelle technologie, une autre forme de plaisir à exploiter, et l'emporte sur l'ancienne entrepreneuse, désormais dépassée. Le commerce du plaisir sexuel et du corps se diversifie grâce aux nouvelles technologies. À la fin du film, les deux femmes s'allient, grâce à la fusion de leurs entreprises, procédé conforme au goût du néolibéralisme de cette décennie. Mais cette alliance va encore plus loin, jusqu'à la fusion familiale par la préservation des valeurs traditionnelles. Ainsi, en creux, derrière la thématique de la sexualité féminine, cette trilogie, film après film, en 2010, puis en 2012 et jusqu'en 2019, trace le portrait d'une famille de classe moyenne urbaine à l'ascension sociale réussie, fonctionnelle et organisée autour du travail de la femme entrepreneuse qui s'appuie sur le soutien de sa mère, de sa partenaire, mais surtout sur le soutien indispensable et aimant de l'employée domestique.

3 - Les femmes dans le monde du travail

À partir de ce que nous venons d'exposer, nous pouvons percevoir comment le travail féminin est abordé dans cette série. Travail féminin multiple puisque, si le personnage principal du film est une femme de classe moyenne qui travaille constamment et met ainsi en risque le bonheur du foyer, l'employée domestique travaille, elle aussi, constamment, mais son travail et sa disponibilité complète pour ses patrons sont, pour leur part, normalisés. Les classes moyenne et supérieure brésiliennes, du fait de l'héritage esclavagiste de la formation sociale coloniale du pays, se déchargent des tâches ménagères : les femmes de ces classes commandent à leurs employées[16], qui occupent ainsi une position centrale pour le fonctionnement de la famille et du travail externe des « patronnes ». Ces femmes sont libérées de ces activités qui, selon Silvia Federici[17], depuis le XVI^e^ siècle, se trouvent à la base du processus d'accumulation capitaliste, dans la mesure où les femmes ont été les productrices et reproductrices de la marchandise capitaliste la plus essentielle : la force de travail[18].

16 . KOFES, Suely, « Entre nós Mulheres, elas as patroas e elas as empregadas », in *Colcha de retalhos : estudos sobre a família no Brasil*, Antônio Augusto Arantes (dir.), Campinas, Editora da UNICAMP, 1994, p. 190.

17 . FEDERICI, Silvia, *Calibã e a Bruxa*, São Paulo, Editora Elefante, 2017, p. 17.

18 . DALLA COSTA, Mariarosa, *Potere femminile e sovversione sociale*, Veneza, Marsilio Editori,1972, p. 31 APUD FEDERICI, SILVIA, *op. cit.*, p. 17.

> […] ces deux réalités sont intimement liées, dans la mesure où la reproduction des travailleurs à l'échelle d'une génération et la régénération au jour le jour de leur capacité à travailler sont devenues, dans le capitalisme, « le travail des femmes », même si ce travail est mystifié, du fait de sa condition non-salariée, en service personnel et même comme ressource naturelle[19].

La prise de conscience de la construction de cette condition naturelle de l'exploitation du travail des femmes a également eu lieu aussi bien aux États-Unis[20] qu'en Europe dans les années 1970, au cours de la seconde vague féministe, lorsque ces questions ont été abordées et que la lutte pour la « libération féminine » est passée par l'affranchissement de ce « soin » strictement féminin et de l'obligation de la maternité, ainsi que par l'équité des salaires et l'émancipation du contrôle social et religieux sur le corps. Ces formulations, en particulier en France, s'ancrent théoriquement dans les fondements du poststructuralisme, notamment sur les réflexions de Jacques Derrida, qui souligne la question de la différence, et de Michel Foucault au sujet de la question des structures et des discours du pouvoir[21]. L'Histoire des Femmes s'est développée et consolidée, grâce à Michelle Perrot ou Joan Scott et, au Brésil, aux travaux de Margareth Rago[22], Denise Bernuzzi de Sant´Anna[23] et de nombreuses autres chercheuses.

Dans les années 1990, la perspective universaliste et essentialiste formulée par la seconde vague féministe a été critiquée par de jeunes activistes et penseuses qui pointent les différences d'ordre politique, de classe, d'identité de genre et d'ethnie[24], conduisant à une nature plus fragmentée et individualisée des manifestations. Comme le souligne Ednie Garrison, « les critiques féministes du féminisme font partie de l'origine même de la "Troisième vague du féminisme"[25] ». D'un autre côté, « ces jeunes théoriciennes mettent en avant que cette troisième vague a été modelée par — et en réponse à — un monde capitaliste globalisé et aux technologies de l'information, au postmodernisme et au postcolonialisme, ainsi qu'à la destruction de l'environnement[26] ». Il existe une diversification des approches et des postures politiques donnant ainsi également lieu à des valeurs néoconservatrices et néolibérales qui imprègnent la société et le monde du travail dans lequel les femmes évoluent et où elles aspirent à une certaine « performance » : « le sujet performant se livre librement à la contrainte pour maximiser son rendement. Il s'exploite lui-même. L'auto-exploitation est plus efficace que l'exploitation par un tiers dans la mesure où elle est accompagnée d'un sentiment de liberté trompeur[27] ».

19. FEDERICI, Silvia, *Caliban et la Sorcière*, Paris, Entremonde et Senovero, 2014, p. 21. 15 avril 2021 entremonde.net/IMG/pdf/18rupture-caliban-et-la-sorciere-web.pdf.
20. FRIEDAN, Betty, *The Feminine Mystique*, New York, W.W. Norton &Cia., 1963.
21. HOLLANDA, Heloísa Buarque de, *Tendências e impasses, op. cit.*, p. 13. RAGO, Margareth, « Foucault e as Mulheres », in *Dicionário Crítico de Gênero*, Ana Maria Colling (dir.), Dourados, Editora da Universidade Federal da Grande Dourados, 2019, p. 290.
22. RAGO, Margareth, *Do cabaré ao Lar*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1997.
23. SANT´ANNA, Denise Bernuzzi de, *O Prazer Justificado. História e Lazer*, São Paulo, Marco Zero,1994.
24. GILLIS, Stacy ; HOWIE, Gillian et MUNFORD, Rebecca (dir.), *Third Wave Feminism. A Critical Exploration*, Palgrave, Macmillan, 2004.
25. GARRISON, Ednie, « U.S. Feminism- Grrl Style ! », *Feminist Studies*, 26, 2000, p. 145.
26. DICKER, Rory ; PIEPMEIER Alison, *Cathing a Wave : Reclaiming Feminism for the Twenty-First Century*, Boston North-eastern U.P., 2003, p. 10.
27. HAN, Byung-Chul Han, *Societé de la fatigue*, Oberhausbergen, Circé, 2014, p. 32.

Cependant, ces caractéristiques n'excluent pas certaines attentes en ce qui concerne la constitution d'une famille, quel que soit son modèle, ainsi que la satisfaction sexuelle, comme le montrent bien les films abordés. Il se constitue ainsi, selon Angela Mcrobbie[28], un post-féminisme où cohabitent aspirations féministes et féminité. Ceci est en grande partie le produit de l'assimilation du féminisme par les médias, l'industrie et la société de consommation, qui intensifient — et convertissent — l'être au monde des femmes au moyen de modèles de succès qui se mesurent, comme pour les hommes, dans la construction standardisée de corps aptes à une pleine performance dans le monde du travail, de la sexualité, mais aussi, pour les femmes, dans le foyer. Ce qui est loin d'être simple. *De pernas pro ar* constitue une expression médiatique de cet univers post-féministe et un puissant miroir pour sa reproduction. En revanche, dans ce même univers, il y a une autre protagoniste, essentielle et presque effacée, dont le seul attribut est de prendre soin et de servir, permettant ainsi, avec son travail, que le système se perpétue, comme le souligne Françoise Vergès[29] : l´employée de maison.

D'une part, ces films abordent ouvertement l'autosatisfaction sexuelle au moyen de jouets sexuels — « toutes devraient savoir ce qu'est un orgasme[30] », ce qui est inédit dans la filmographie brésilienne, mais non au sein des réseaux militants qui discutent fortement des questions de genre ainsi que de l'accès à la jouissance. D'autre part, ces films promeuvent la possibilité de cette satisfaction autonome, en vendant ces produits de manière répétée tout au long des films et, dans la mesure du possible, en les exhibant : phallus de toutes les tailles, couleurs, ainsi que divers autres objets, expérimentés avec excitation et démonstration de plaisir, et même de rire. Toutefois, l'axe principal des récits reste l'idéal des femmes, réalisées et puissantes : l'entrepreneuse, la plus grande protagoniste post-féministe du néolibéralisme.

Examinons quelques scènes emblématiques de ce parcours. Dans le premier film de la série, Alice Segretto (interprétée par Ingrid Guimarães) perd son mari en raison de son dévouement excessif à son travail et de son mépris du plaisir — plaisir qu'elle ne découvrira pleinement qu'à l'aide d'un lapin *magic lover* (*figure 1*). Grâce à cette découverte, elle créera sa propre entreprise et paiera sa « contribution sociale en propageant le plaisir à travers le monde » (*figure 2*). Les films tournent toujours autour de la perte et de la reconquête du mari et de l'amour de la famille. Cependant, tout au long de la trilogie, on observe une nette augmentation du nombre de clients à travers le monde, avec lesquels elle négocie — en général des hommes d'affaires —, de la taille du siège de son entreprise et de ses maisons.

L'ouverture du deuxième film, dont l'action principale se déroule à New-York, nous dévoile la raison d'être de cette nouvelle femme. Dans un film de famille, Alice, alors enfant, dit à sa mère que lorsqu'elle sera grande, elle va « beaucoup travailler, gagner beaucoup d'argent rien que pour moi, je serai très riche et célèbre dans le monde entier » (*figure 3*). Ainsi, pour réaliser son objectif, cette femme court constamment pendant tout le film, emmenant son fils à l'école, observant les nouveautés du département de création de produits, prenant des avions dans les aéroports (*figure 4*). Elle se partage les tâches avec Marcela, celle qui possédait la boutique *Sexy Delícia*, et avec sa mère, qu'elle admire car elle « en a bavé pour l'éduquer ».

28. MCROBBIE, Angela, *Post-Feminism and Popular Culture*, London, Routledge, 1994.
29. VERGÈS, Françoise, *Um feminismo decolonial*, São Paulo, Ubu, 2020, p. 17.
30. Cette citation ainsi que d'autres entre guillemets désignent des dialogues extraits du film.

Fig. 1. — *De pernas para o ar 1*

Fig. 2. — *De pernas para o ar 1*

Fig. 3. — *De pernas para o ar 2*

Fig. 4. — *De pernas para o ar 2*

Dans le dernier film, c'est à cette dernière qu'Alice délèguera la direction de l'entreprise : arrivée au « troisième âge », elle « ajoute de la valeur » aux produits et attire également à l'entreprise ce « marché de niche » (*figure 5*). Alice abandonne les affaires, cédant ainsi aux pressions familiales, mais cette solution n'est pas pérenne. Une nouvelle concurrence, incarnée par la petite amie de son fils, entraîne un retour aux affaires. Désormais, elle entraîne également avec elle sa fille, afin de l'initier au monde du travail — ce qu'elle désirait tant lorsqu'elle avait le même âge (*figure 6*).

La concurrence, c'est le mot qui fonde les actions d'Alice. D'elle-même et de ses collaborateurs, elle exige dévouement, sacrifices, pertes. En d'autres termes, concilier l'inconciliable. La question sera éludée par Alice et la jeune fille, chaque film se terminant sur des promesses d'amour et d'« ouverture de nouveaux marchés ».

Fig. 5. — *De pernas para o ar 3*

Fig. 6. — *De pernas para o ar 3*

Il se trouve que l'entreprenariat, en tant qu'espace de progression pour les femmes, est une question centrale pour l'actrice Ingrid Guimarães. En effet, elle est elle-même également productrice, ainsi que l'une des scénaristes du dernier volet de la série. C'est d'ailleurs celui qui se concentre le plus sur la question de l'entreprenariat, y compris dans l'emploi du vocabulaire du monde des affaires dans les dialogues du film. Nous sommes alors en 2019 et à cette époque, les lois de protection du travail avaient déjà été affaiblies. Elle nous donne sa recette pour affronter la crise alors que ses collègues vantent au public les bénéfices du vibromasseur : « il ne transmet pas de maladie et quand tu n'en veux plus, il suffit de le jeter au fond d'un tiroir. Il ne te demande pas où tu vas ou quand tu rentres, rien ! ».

Et les hommes ? Si les femmes sont devenues dynamiques, les hommes, eux, se sont retirés. Le mari d'Alice, architecte, travaille chez lui, sur une simple table de travail. C'est un artiste, un artisan. De même, le fils étudie l'océanographie et travaille dans le recyclage. Ils sont loin de la dynamique des projets et des réalisations des femmes (*figures 7 et 8*).

Cependant, pour que ce système puisse fonctionner pleinement, il faut que les domestiques existent. Or c'est seulement au cours de la période étudiée que les droits du travail ont commencé à intégrer cette profession, ces travailleuses devenant ainsi plus indépendantes vis-à-vis des familles avec lesquelles beaucoup vivaient et travaillaient presque continuellement, comme le laisse supposer le personnage du film, toujours présent et résidant dans la maison des patrons. Or, après avoir acquis ces nouveaux droits, ces professionnelles se tournent davantage vers leurs propres familles, n'acceptent plus de vivre chez leurs employeurs, étudient et même changent de profession. Elles aussi bénéficient de la mobilité sociale, dans une période de croissance du marché du travail et de faible taux de chômage. Leurs salaires augmentent, ainsi que les cotisations sociales que les employeurs doivent payer. L'augmentation des droits des employés de maison, de même

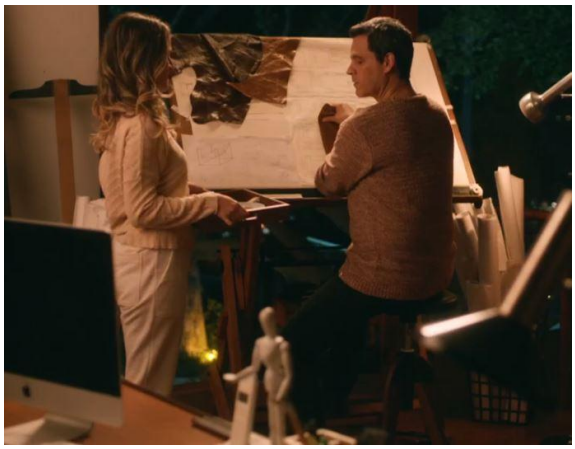


Fig. 7. — *De pernas para o ar 3*

Fig. 8. — *De pernas para o ar 1*

que celle de leurs salaires, ont été approuvées lorsque Dilma Roussef était au gouvernement[31]. Ces mesures ont provoqué un mécontentement important chez les employeurs des classes moyenne et supérieure, ce qui a également contribué aux changements politiques survenus depuis 2016.

4 - Esquisse d'une conclusion

Les films reproduisent les structures inégalitaires de la société, les préjugés de genre, de race et de classe, montrant leur persistance enracinée, préfigurant ainsi le sentiment d'opposition aux transformations en cours dans la société et qui semblaient alors prêtes à s'implanter (*figures 9 et 10*).

En prenant *De pernas pro ar 1*, *2* et *3* comme représentations paradigmatiques du travail des femmes, on observe donc que, si certains changements sont advenus dans la division sexuelle du travail au sein de la société brésilienne, les femmes se trouvant désormais insérées dans le monde professionnel, elles continuent à être divisées entre le travail et le foyer, qui est toujours un espace féminin. Les hommes changent peu leur performance mais, afin de souligner le nouveau statut acquis par les femmes, leur rôle dans le monde du travail est moins important.

Cependant, dans la maison, la présence de la domestique est toujours indispensable, même si son travail est vu comme une sorte de rabaissement. En ce sens, la représentation de Rosa correspond à l'image que la majorité des classes moyennes brésiliennes se font des employés domestiques. Même lorsqu'elle se retrouve toute seule dans la maison de ses patrons et en profite pour utiliser l'appareil 3D reproducteur de fantasme sexuels, elle apparaît avec un beau jeune homme blond, en short, alors qu'elle-même est vêtue de son uniforme de domestique. Ainsi, même dans son imagination, le récit n'accorde pas à cette travailleuse le statut de sujet au-delà de sa fonction, qui constitue son unique identité (*figures 11 et 12*).

31. « Regulamentação dos direitos das domésticas é publicada », *Globo.com*, 2 juin 2015. 3 mars 2021 g1.globo.com/economia/seu-dinheiro/noticia/2015/06/regulamentacao-dos-direitos-das-domesticas-e-publicada.html.

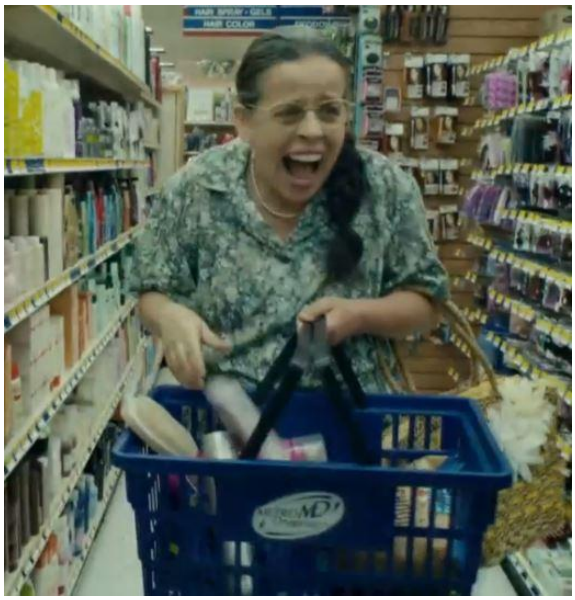


Fig. 9. — *De pernas para o ar 2*

Fig. 10. — *De pernas para o ar 2*

Fig. 11. — *De pernas para o ar 3*

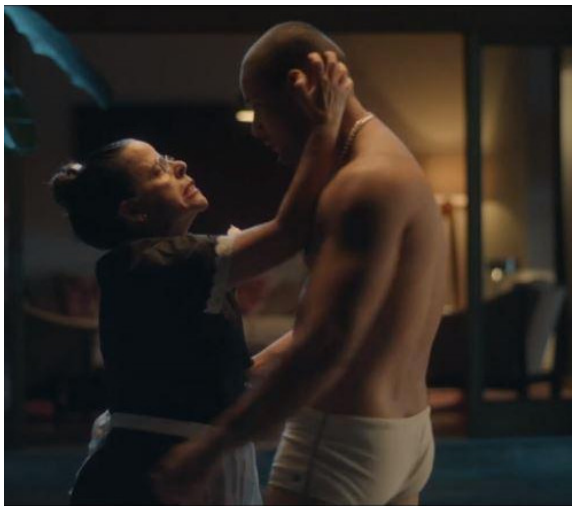


Fig. 12. — *De pernas para o ar 3*

Si le film cherche à encourager une certaine réalisation féminine conforme au post-féminisme, qui passe par un travail acharné, mais également par le plaisir sexuel, même solitaire, on notera toutefois que dans les images de cette série, il n'y a aucune avancée dans la représentation de l'employée domestique, alors que, depuis 2013, de nouvelles lois régularisaient déjà cette activité et que certains changements sociaux étaient perceptibles, comme le montre le film *Une Seconde Mère* (2015) d'Ana Muylaert. Dans ces films, comme dans les aspirations des classes opposées à la

réduction des inégalités sociales au Brésil, les employées domestiques ne doivent pas changer de statut.

De cette manière, et faisant ainsi écho à Natalie Zemon Davis et à Françoise Vergès, la position sociale, au sein des représentations de genre qui se sont construites dans et sur la société brésilienne durant les vingt dernières années, l'emporte sur la question de genre. Pour les femmes blanches de classe moyenne se construit une image de pouvoir. En revanche, la position de domestique est assignée aux femmes pauvres, quelle que soit leur couleur de peau. Il faut encore décoloniser l´imaginaire, ce que ce genre de film n'aide nullement à faire.

2. Genre et cinéma d'auteur

« *La Revolución la hicieron los hombres, los machos* » : La remise en cause du machisme dans *De cierta manera* (1974-1977), de Sara Gómez.

Laure Pérez
Sorbonne Université — CRIMIC EA 2561

Résumé : Cet article étudie la dénonciation du machisme dans *De cierta manera* (1974-1977), unique long-métrage de la réalisatrice afrocubaine Sara Gómez (1943-1974). Ce film traite de la persistance du machisme à Cuba après la Révolution à travers une relation amoureuse entre deux personnages de fiction, Mario et Yolanda, dont l'histoire est mêlée à des séquences documentaires sur les milieux marginaux de La Havane. En contrepoint de Mario, encore influencé par les valeurs machistes et les traditions de la secte Abakuá, Yolanda est présentée comme une femme libre et progressiste, à l'image de la nouvelle société. Le film oppose leurs deux univers de manière parfois schématique mais laisse transparaître la complexité du processus révolutionnaire cubain, qui lui-même ne s'est pas complètement débarrassé de ces valeurs machistes.

Mots-clés : cinéma cubain, Révolution cubaine, Sara Gómez, études de genre, religions afro-cubaines.

Resumen: Este artículo estudia la denuncia del machismo en *De cierta manera* (1974-1977), único largo-metraje de la directora afrocubana Sara Gómez (1943-1974). Esta película trata de la permanencia del machismo en Cuba después de la Revolución a través de una relación amorosa entre dos personajes de ficción, Mario y Yolanda, cuya historia es mezclada con secuencias documentales sobre los ambientes marginales de La Habana. Yolanda, al ser presentada como una mujer libre y progresista, que simboliza la nueva sociedad, es el contrapunto de Mario, todavía bajo la influencia de los valores machistas y las tradiciones de la secta Abakuá. La película opone sus dos universos de manera a veces esquemática pero revela la complejidad del proceso revolucionario cubano, que tampoco se ha librado del todo de estos valores machistas.

Palabras clave: cine cubano, Revolución cubana, Sara Gómez, estudios de género, religiones afrocubanas.

De cierta manera est le seul long-métrage de fiction de la réalisatrice cubaine Sara Gómez[1], première femme réalisatrice au sein de l'ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficas)[2]. Elle est également connue pour ses documentaires comme *En la otra isla* (1968) et *Una isla para Miguel* (1968). *De cierta manera* constitue un film « à part » dans la production cinématographique cubaine, pour plusieurs raisons. Il s'agit tout d'abord du premier long-métrage de fiction réalisé par une femme, et qui plus est, par une femme noire[3]. De plus, Sara Gómez décède à 31 ans alors que le film est encore en phase de montage. Julio García Espinosa et Tomás Gutiérrez Alea terminent le montage et *De cierta manera* sort sur les écrans en 1977, trois ans après son tournage[4]. Il existe une controverse autour des raisons de ce retard : certains auteurs comme Michael Chanan évoquent des problèmes techniques au cours du montage (la pellicule aurait été endommagée)[5], d'autres considèrent que, dans un contexte de « raidissement idéologique[6] », le film dérangeait le pouvoir révolutionnaire car il aborde des thèmes « sensibles », comme le machisme et la difficulté à intégrer certaines populations marginales à la nouvelle société que tentent de construire les révolutionnaires cubains[7]. Cependant, pour ce film, Sara Gómez semble avoir pu compter sur le soutien

1. Le film est visible dans son intégralité sur cette page : zoowoman.website/wp/movies/de-cierta-manera. 18 mai 2020.
2. Créé en mars 1959 par la Révolution cubaine, l'ICAIC a l'exclusivité de la production et de la distribution des films cubains.
3. Elle est la seule femme citée dans les ouvrages de référence sur l'histoire du cinéma cubain, comme par exemple dans PARANAGUA, Paulo Antonio, *Le Cinéma cubain*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1990, p. 92-93, 105, 116-117-118, 128-129, 161, 176-177, 179.
4. BERTHIER, Nancy et ROUMETTE, Monique, « *De cierta manera* de Sara Gómez : un certain regard », in *Cuba : Cinéma et Révolution*, Julie Amiot-Guillouet et Nancy Berthier (dir.), Lyon, Le Grimh, 2006, p. 130.
5. « Otra mirada », *Cine Cubano*, nº 127, 1989, p. 27.
6. BERTHIER, Nancy et ROUMETTE Monique, « *De cierta manera* de Sara Gómez : un certain regard », *op. cit.*, p. 125.
7. NOGUER, Eduardo G., *Historia del cine cubano : cien años, 1897-1998*, Miami, Ediciones Universal, 2002, p. 241, cité par BERTHIER, Nancy et ROUMETTE Monique, « *De cierta manera* de Sara Gómez : un certain regard », *op. cit.*, p. 130-131.

d'Alfredo Guevara, le directeur de l'ICAIC : c'est du moins ce qu'affirme Tomás González, ami de la réalisatrice et co-scénariste de *De cierta manera*[8]. En l'absence de sources de première main, il ne nous appartient pas de trancher.

Le film traite du problème de l'intégration au processus révolutionnaire cubain des habitants d'un quartier populaire, celui de Miraflores, à La Havane. Avant la Révolution, ce quartier était un bidonville et portait le nom de Las Yaguas, mais il a été entièrement reconstruit en 1962. Le film montre que ces grandes transformations urbanistiques ne suffisent pas à intégrer les habitants à la nouvelle société naissante : une dizaine d'années plus tard, des résistances socioculturelles persistent, notamment des valeurs traditionnelles que le film présente comme incompatibles avec les nouvelles valeurs révolutionnaires — comme le machisme. On retient généralement de ce film son audace formelle : en effet, dans *De cierta manera*, Sara Gómez remet en question la frontière entre documentaire et fiction et aboutit à une forme hybride, même si le film est généralement présenté comme un long-métrage de fiction dans les ouvrages qui retracent l'histoire du cinéma cubain[9]. C'est en effet une histoire de fiction qui constitue la trame du film : une relation amoureuse conflictuelle, entre Yolanda, une jeune institutrice blanche, de la classe moyenne, et Mario, un ouvrier métis, ancien marginal imprégné de la culture de la société secrète Abakuá, une religion afrocubaine qui se caractérise entre autres par son machisme — elle exclut notamment les femmes et les homosexuels. Le couple est traversé par plusieurs conflits : un conflit de classe car Yolanda est issue d'un milieu relativement aisé ; un conflit de genre en raison du comportement souvent machiste de Mario, ce à quoi pourrait s'ajouter la question du racisme qui n'est pas abordée frontalement.

Jusqu'à présent, *De cierta manera* a été peu étudié sous l'angle de l'étude de la représentation des rapports de genre et du machisme. Les critiques et les historiens du cinéma cubain se bornent souvent à célébrer l'originalité formelle de ce film, sans nécessairement s'interroger sur le sens politique de ces partis pris esthétiques. Quand cette question est abordée, elle l'est souvent de manière problématique : par exemple, certaines universitaires étatsuniennes présentent *De cierta manera* comme un « film féministe[10] », comme si ce qualificatif allait de soi pour un film qui s'intéresse au machisme. Si *De cierta manera* défend en effet, dans une certaine mesure, une vision progressiste des rapports de genre, il semble tout de même peu probable d'imaginer que Sara Gómez aurait accepté que l'on qualifie son film de féministe. Elle soutenait les révolutionnaires cubains, qui, dans les années 1970, adhéraient au marxisme-léninisme et voyaient dans le féminisme une « lutte bourgeoise » risquant de détourner le prolétariat de la lutte des classes[11]. A l'inverse, plusieurs critiques ou journalistes cubains rejettent absolument la possibilité de rattacher le travail de Sara Gómez au féminisme[12] — au risque de ne pas voir qu'elle propose dans son film une vision

8. « Memoria de una cierta Sara », *Cine Cubano*, nº 127, 1989, p. 18.
9. BERTHIER, Nancy et ROUMETTE Monique, « *De cierta manera* de Sara Gómez : un certain regard », *op. cit.*, p. 127.
10. LESAGE, Julia, « One Way or Another : dialectical, revolutionary, feminist », *Jump Cut : A Review of Contemporary Media from Jump Cut*, nº 20, mai 1978, p. 20-23. 29 avril 2020 www.ejumpcut.org/archive/jc57.2016/-LesageCiertaManera, et GONZÁLEZ-DIETER, Gisela, « *De cierta manera* el subalterno sí puede hablar : Sara Gómez y la voz del otro en el cine cubano », *La Gaceta de Cuba*, nº 3, mai-juin 2014, p. 3-7.
11. Voir à ce sujet son documentaire *Mi aporte* (1972), qui s'ouvre sur cette citation du Che : « Le prolétariat n'a pas de sexe ».
12. Gerardo Fulleda León écrit à propos de la réalisatrice : « elle n'était pas féministe à outrance », FULLEDA LEÓN, Gerardo « ¿Quién eres tú, Sara Gómez ? », in *Coordenadas del cine cubano (1)*, Reynaldo Gonzá-

des rapports de genre assez novatrice pour son époque et qui tranche avec le reste de la production cinématographique cubaine.

J'ai choisi d'employer le terme de « machisme » comme traduction de l'espagnol « *machismo* », dérivé de « macho », le mâle. L'identité masculine est pourtant une affaire de construction sociale, et non de biologie, comme l'ont montré les études de genre[13]. J'ai cependant préféré garder ce terme car il renvoie à une forme d'hypermasculinité que *De cierta manera* interroge précisément et parce que c'est le terme le plus communément utilisé à Cuba. Je me propose de voir en quoi cette thématique du machisme traverse le film, par-delà la question du documentaire et de la fiction, notamment à travers le personnage de Mario et ses relations avec la société secrète Abakuá. Je commencerai par relier les choix esthétiques opérés par la réalisatrice à la réflexion politique d'ensemble que l'on peut voir à l'œuvre dans *De cierta manera*, pour mieux situer la question du machisme et des rapports de genre dans l'économie générale de ce film. Puis j'analyserai le traitement de cette question dans deux séquences : l'une se présente comme « documentaire » et met en scène un rite de la société secrète Abakuá (TC : 14 min 42 s – 18 min 19 s), l'autre, « fictionnelle », nous donne à voir le personnage de Mario aux prises avec ses contradictions (TC : 01 h 04 min 32 s – 01 h 05 min 18 s). Je verrai enfin en quoi Yolanda, présentée comme une femme « libérée », constitue un contrepoint intéressant au personnage de Mario.

1 - L'hybridation entre documentaire et fiction au service d'un projet politique : une critique « constructive » de la Révolution cubaine quinze ans après son triomphe

Pour comprendre le sens et la portée de la dénonciation du machisme à laquelle se livre Sara Gómez dans *De cierta manera*, il convient de resituer cette question dans le contexte de la réflexion politique d'ensemble qu'elle mène dans ce film. Cette réflexion est elle-même indissociable des choix esthétiques qu'elle fait, comme l'hybridation entre documentaire et fiction.

Si le film est certes structuré par l'histoire d'amour fictionnelle entre Mario et Yolanda, le documentaire fait irruption au sein de la fiction, et ce de différentes manières. Le film est ponctué par plusieurs séquences reprenant les codes du cinéma documentaire, comme une voix off didactique qui guide le spectateur dans sa compréhension du film. Ces séquences traitent notamment de la destruction des quartiers insalubres, dont les habitants sont relogés dans les nouveaux quartiers,

lez (dir.), Santiago de Cuba, Editorial Oriente, 2001, p. 241. José Alberto Lezcano assure qu'elle dénonce le machisme « sans se laisser emporter par la tentation d'un cinéma simplement (ou grossièrement) "féministe" », LEZCANO, José Alberto « De cierta manera con Sara Gómez », *Cine Cubano*, n° 127, 1989, p. 7. Isabel Azucena Plasencia dit de Sara Gómez qu'elle n'avait pas de « préjugés féministes », AZUCENA PLASENCIA, Isabel, « Sara Gómez, homenaje. Del cine parcial », *Bohemia*, 28 juillet 1989, p. 5.

13. Des ouvrages fondateurs comme BEAUVOIR, Simone de, *Le deuxième sexe* (1949), Paris, Gallimard, 1976, ont notamment permis de montrer qu'il n'existe pas d'« essence » de la féminité, ni de la masculinité.

ainsi que de la société secrète Abakuá, au moment où Mario parle à Yolanda de son ancien souhait d'en faire partie. Dans ces séquences, la voix off se présente comme détentrice d'un savoir objectif : elle a recours à des statistiques, évoque des études sociologiques, des événements historiques.

De plus, Sara Gómez a recours dans ce film à des acteurs non professionnels, comme les habitants du quartier de Miraflores, notamment les mères des élèves de Yolanda, qui jouent leurs propres rôles aux côtés des acteurs professionnels. Comme le rappellent Nancy Berthier et Monique Roumette[14], ce travail avec des acteurs non professionnels a nécessité, avant le tournage, une immersion de plusieurs mois dans ce quartier. L'acteur Mario Balmaseda confirme cela dans une interview donnée au moment de la sortie du film en 1977 : « On a réussi à créer une telle confiance avec les habitants de Miraflores qu'ils ne se sentaient pas inhibés. Sara a réussi à éliminer cette barrière d'inhibition qu'impose non seulement la personne de l'artiste, mais le simple fait d'être face à une caméra[15] ». Ce type d'immersion — pour apprendre à connaître les personnes que l'on va filmer et tisser avec elles une relation de confiance — fait souvent partie du travail préparatoire à la réalisation d'un film documentaire. Bien que *De cierta manera* ne soit pas à proprement parler un film documentaire, Sara Gómez reprend certains procédés propres à ce genre. Dès le générique (TC : 02 min 30 s – 04 min 52 s), le film est présenté comme un « long-métrage sur quelques personnages réels et d'autres fictifs », ce qui est évidemment une manière de ne pas trancher entre documentaire et fiction. Ce générique distingue les « acteurs », comme Mario Balmaseda et Yolanda Cuellar, et les « personnages réels », à savoir les acteurs non professionnels. Le recours à cet oxymore pour désigner les acteurs non professionnels contribue à « brouiller les pistes » entre documentaire et fiction. L'ambiguïté est encore renforcée par le fait que Mario Balmaseda et Yolanda Cuellar jouent des personnages qui s'appellent aussi Mario et Yolanda.

De plus, dans l'une des séquences qui se présentent comme des séquences « documentaires », Yolanda est interviewée, en tant qu'institutrice travaillant dans une école du nouveau quartier de Miraflores (TC : 05 min 56 s – 06 min 20 s). Elle évoque ses difficultés à enseigner auprès d'enfants issus de milieux très défavorisés dans une mise en scène qui rappelle fortement les codes du cinéma documentaire, en plan rapproché épaules, face caméra (*figure 1*). La présence d'une brève citation du film *Tire dié* (1958) de l'argentin Fernando Birri — l'image des enfants courant à côté d'un train pour mendier auprès des voyageurs (TC : 06 min 24 s – 06 min 28 s) —, signale la volonté de Sara Gómez d'inscrire *De cierta manera* dans la filiation de ce réalisateur qui fut un pionnier du documentaire social en Amérique latine.

Cette hybridation entre documentaire et fiction n'est pas un choix esthétique gratuit : elle a au contraire une forte dimension politique. Elle vise à faire du film un témoignage d'une réalité sociale contemporaine, celle des quartiers populaires et de leurs populations marginalisées qui continuent d'exister à Cuba dans les années 1970, presque quinze ans après le triomphe des révolutionnaires, et malgré l'objectif proclamé par le gouvernement d'en finir avec la pauvreté et le sous-développement. On pourrait parler au sujet de *De cierta manera* de « cinéma d'intervention politique », dans la mesure où il s'agit d'un film qui témoigne à la fois d'une volonté de rendre compte du réel et d'appeler à la transformation de ce réel. En montrant la faible intégration au

14. BERTHIER, Nancy et ROUMETTE, Monique, « *De cierta manera* de Sara Gómez : un certain regard », *op. cit.*, p. 130.

15. MESTAS, María del Carmen, « Sara Gómez no se lo propuso, pero dejó una huella », *Romances*, décembre 1977, p. 86-88.

Fig. 1. — Yolanda interviewée en plan rapproché épaules, face caméra (TC : 06 min 03 s)

processus révolutionnaire des habitants du quartier de Miraflores, et la persistance parmi eux de valeurs qui entrent en tension avec ce processus, Sara Gómez fait le choix de montrer la complexité des problèmes que rencontre la Révolution cubaine, plutôt que d'en célébrer les acquis. On peut y voir une critique « constructive » de la Révolution cubaine, qui vise non pas à remettre en cause l'existence de ce processus politique — puisque la réalisatrice y adhère pleinement —, mais à en critiquer les insuffisances pour le perfectionner.

On peut penser que cette hybridation entre documentaire et fiction a aussi pour but de stimuler les facultés critiques et analytiques du spectateur. Selon Dennis West, ce choix esthétique contribue à déconstruire les conventions réalistes du cinéma de fiction, à bousculer les certitudes du spectateur en l'empêchant de s'abandonner aux émotions véhiculées par l'histoire romantique qui constitue la trame du film[16]. En ce sens, Sara Gómez aurait donc peut-être été inspirée par les principes brechtiens de distanciation[17]. De plus, certains auteurs voient dans cette hybridation entre documentaire et fiction un argument pour rattacher la réalisatrice au cinéma féministe. Gisela González-Dieter écrit par exemple que l'une des caractéristiques du cinéma féministe, que l'on retrouve dans *De cierta manera*, est « la juxtaposition du documentaire et de la fiction pour susciter des interrogations et des questionnements chez les spectateurs au sujet de ces deux discours[18] ». En effet, Ann Kaplan écrit à propos de l'hybridation entre documentaire et fiction dans *De cierta manera* : « l'insertion des deux formes confère au film son pouvoir, car la juxtaposition offre un commentaire sur les propriétés de chaque forme cinématographique, ainsi que sur le changement que cela implique[19] ». En ce sens, on peut effectivement considérer que l'expérimentation formelle à laquelle se livre Sara Gómez dans ce film fait écho aux débats qui existaient dans les années 1970 dans les milieux du cinéma féministe d'avant-garde en Europe et aux États-Unis, et qu'Ann Kaplan expose dans son ouvrage *Women and Film. Both sides of the camera*[20]. Ces théories, qui dépassent le cadre de cet article et dont Ann Kaplan montre d'ailleurs les limites, peuvent être synthétisées par cette citation de Claire Johnston : « ce n'est pas suffisant de remettre en cause l'oppression des femmes à l'intérieur du texte du film : le langage du cinéma / la représentation de la réalité doit

16. West, Dennis, « One Way or Another (De cierta manera) », in *Magill's Survey of Cinema : Foreign Language Films*, Franck N. Magill (dir.), Englewood Cliffs, Salem Press, 1985, Vol. 5, p. 2288.
17. *Ibid.*
18. González-Dieter, Gisela, « *De cierta manera* el subalterno sí puede hablar… », *op. cit.*, p. 4.
19. *Women and film. Both sides of the camera*, Londres, Routledge, 1993, p. 190.
20. *Ibid.*, voir notamment le chapitre 10, « The realist debate in the feminist film : a historical overview of theories and strategies in realism and the avant-garde theory film (1971-81) », p. 125-141.

aussi être interrogée, de manière à créer une rupture entre l'idéologie et le texte[21] ». Il s'agit donc de questionner la forme même du récit filmique, ce que fait effectivement Sara Gómez dans *De cierta manera*. Cependant, il ne faut pas perdre de vue, comme nous l'avons déjà évoqué, le fait que la réalisatrice aurait très probablement rejeté l'étiquette de « cinéma féministe », car elle soutenait le gouvernement révolutionnaire cubain ; or dans les années 1970, ce gouvernement adhérait à une version très orthodoxe du marxisme-léninisme qui excluait toute référence au féminisme comme théorie politique[22].

Ainsi, le traitement que le film propose de la question du machisme ne peut se comprendre que si l'on prend en compte la dimension politique des choix esthétiques que fait la réalisatrice.

2 - La dénonciation du machisme

Parmi les séquences du film que l'on peut rattacher au cinéma documentaire, celle qui aborde frontalement la question du machisme le fait à travers la mise en scène d'un rite de la société secrète Abakuá (*figure 2*). Cette séquence (TC : 14 min 42 s – 18 min 19 s) est insérée dans l'histoire fictionnelle de Mario et Yolanda : elle apparaît au milieu d'une conversation au cours de laquelle ils évoquent tous les deux leur passé. Mario explique à Yolanda qu'à un moment de sa vie il pensait devenir *ñañigo* — nom que se donnent les membres de la société secrète Abakuá. Cette société secrète est apparue à Cuba en 1836. Elle a été fondée par des esclaves originaires de la région du Calabar, actuellement partagée entre le Nigeria et le Cameroun. Elle est surtout présente dans les quartiers populaires de La Havane et de Matanzas. C'est une société qui, encore aujourd'hui, regroupe uniquement des hommes hétérosexuels, excluant donc les femmes et les homosexuels. Initialement réservée aux hommes noirs, elle s'est ouverte à la fin du XIX^e^ siècle aux hommes métis ou blancs.

La séquence qui traite de cette société secrète est assez longue : elle dure près de quatre minutes. La voix off explique les origines des Abakuá, puis l'on assiste au sacrifice d'un bouc. La société secrète Abakuá est présentée comme une secte qui promeut des valeurs machistes (la voix off emploie le terme de « *machismo* »). En effet, comme le montre l'anthropologue Géraldine Morel, « être abakuá implique avant tout une construction de genre spécifique fondée sur une masculinité de type "machiste"[23] ». Toujours selon cette anthropologue, chez les Abakuá, « le machisme en tant que système de pouvoir est légitimé au niveau mythologique, rituel et social[24] ». Dans cette

21. « Women's cinema as counter-cinema », dans JOHNSTON, Claire, *Notes on Women's Cinema*, Londres, Society for Education in Film and Television, 1973, p. 28, cité par KAPLAN, Ann, *Women and film…*, *op. cit.*, p. 131.
22. SMITH, Lois M. et PADULA, Alfred, *Sex and Revolution : Women in Socialist Cuba*, New York, Oxford University Press, 1996, p. 4. Il faut cependant garder à l'esprit que ce rejet du féminisme comme théorie politique n'empêche pas le gouvernement cubain de prendre des mesures qui peuvent améliorer la condition des femmes à Cuba, comme l'accès l'éducation, à la contraception, à l'avortement, ou bien la création des « *círculos infantiles* », c'est-à-dire de crèches et d'écoles maternelles, pour que les mères puissent travailler. Mais, sur le plan idéologique, cette question reste subordonnée à la lutte des classes.
23. MOREL, Géraldine, « Masculinité et relations de genre dans la société secrète Abakuá », *Ateliers d'anthropologie*, n° 38, 2013. 23 mars 2019 journals.openedition.org/ateliers/939, résumé.
24. *Ibid.*

Fig. 2. — Le rite Abakuá (TC : 17 min 25 s)

séquence, la voix off explique que la société secrète fait référence à un mythe pour justifier l'exclusion des femmes : il s'agit de l'histoire de la princesse Sikán, « qui, après avoir découvert "le secret" et l'avoir transmis à son père Iyamba, ne put s'empêcher d'aller le raconter à son fiancé Mokongo, prince de la "tribu" ennemie[25] » comme l'écrit Géraldine Morel. Cette figure de la femme traîtresse, qui ne peut s'empêcher de parler, s'oppose à l'homme viril abakuá, qui jure de garder le secret lorsqu'il devient membre de la société secrète. C'est à ce mythe fondateur que fait référence le rite initiatique abakuá qui est filmé ici. Comme on le voit et comme l'énonce la voix off, le bouc est castré : en perdant ses attributs virils, il devient une représentation de la femme qui a trahi le secret.

Dans cette séquence, la voix off condamne fermement le machisme des Abakuá. Elle oppose le machisme de cette société secrète à ce qu'elle nomme « les valeurs de la vie moderne » et le « progrès », qui sont supposés être apportés par la Révolution. La voix off affirme en effet que : « cette manifestation culturelle constitue un parfait exemple des aspirations sociales, des normes et des valeurs du machisme dans la pensée traditionnelle de la société cubaine. Nous pensons que sa nature de société secrète, traditionnelle et exclusive la dresse contre le progrès et l'empêche d'assimiler les valeurs de la vie moderne ». Cette séquence pose le problème, bien trop vaste pour l'espace de cet article, des rapports entre la Révolution cubaine et les religions afrocubaines[26]. On peut tout de même considérer que, bien que la voix off se présente comme détentrice d'un savoir objectif, son discours est à bien des égards problématique. En effet, si le machisme de la société secrète Abakuá semble ne faire aucun doute, certains travaux nous invitent à penser que le processus révolutionnaire cubain a pu lui aussi véhiculer des valeurs machistes. L'opposition que marque ici la voix off entre les valeurs « traditionnelles », ancrées dans des milieux populaires influencés par les cultes afrocubains, et les valeurs « modernes », « progressistes » de la Révolution pose question. Différents ouvrages d'anthropologie et d'histoire suggèrent que le problème du machisme à Cuba ne se limite ni aux religions afrocubaines, ni aux milieux populaires. On peut mentionner à ce sujet l'ouvrage *Sex and revolution : women in socialist Cuba*, de Lois M. Smith et Alfred Padula[27]. Ces deux auteurs font un bilan nuancé de la situation des femmes à Cuba. Pour eux, la Révolution a permis

25. *Ibid.*, paragraphe 2.
26. Voir à ce sujet : Gobin, Emma, « À propos des cultes d'origine yoruba dans la Cuba socialiste (1959 à nos jours) », *Cahiers des Amériques latines*, n° 57-58, 2008, p. 143-158. 18 mai 2020 journals.openedition.org/cal/1287
27. Smith, Lois M. et Padula, Alfred, *Sex and Revolution : Women in Socialist Cuba*, New York, *op. cit.*

aux femmes d'obtenir d'importants acquis sociaux (accès à la contraception, à l'avortement, aux soins médicaux, à l'éducation, au divorce)[28]. De plus, le contrôle de l'État sur l'économie a favorisé le travail salarié féminin à l'extérieur du foyer, ce qui a permis à beaucoup d'entre elles d'acquérir une relative indépendance économique à l'égard des hommes[29]. Cependant, ces deux auteurs soulignent que le pouvoir politique est resté concentré dans les mains de Fidel Castro et de quelques dirigeants du parti, ce qui signifiait que les décisions concernant les femmes étaient prises par des hommes[30]. La FMC (Federación de Mujeres Cubanas) était totalement subordonnée à l'appareil d'État et n'avait pas de réel pouvoir[31]. De plus, sur le plan idéologique, l'adoption du marxisme-léninisme et la subordination de la lutte des femmes à la lutte des classes, le rejet du féminisme comme « idéologie bourgeoise[32] », ont empêché pendant longtemps l'émergence de réflexions sur certaines manifestations de la domination masculine (violences conjugales, viol, machisme). Géraldine Morel considère que « le triomphe de la Révolution a instauré un machisme d'État où la bravoure du guerrier, le travail du producteur et le pouvoir du patriarche sont des attributs intrinsèques de l'identité révolutionnaire[33] ». On pourrait donc penser que l'identité révolutionnaire cubaine consiste en partie en une réappropriation de valeurs machistes : Lois M. Smith et Alfred Padula parlent ironiquement de « *machismo-leninismo*[34] ». La Révolution cubaine serait donc écartelée entre des discours et des réalisations avérées en faveur de l'émancipation des femmes, et la perpétuation de stéréotypes machistes.

De plus, la voix off souligne dans cette séquence les difficultés d'intégration à la nouvelle société révolutionnaire des Abakuá : d'après elle, cette société secrète constitue « une source de marginalité, car elle fait la promotion d'un code de relations sociales parallèles qui est l'antithèse de l'intégration sociale ». Cependant, les travaux d'anthropologie portant sur les Abakuá suggèrent que ce n'est pas la société secrète elle-même qui « génère de la marginalité ». Elle semble plutôt y apporter une réponse : un espace de refuge, d'entraide et de soutien, pour les esclaves noirs à ses débuts, puis pour les Cubains de milieux populaires, comme Mario dans *De cierta manera*. La particularité de la société secrète Abakuá par rapport aux autres religions afrocubaines est l'absence de pratique religieuse individuelle[35], mais, comme l'écrit Géraldine Morel, « les liens de solidarité et les interactions sociales [entre membres] sont très nombreux au quotidien[36] ».

Certains auteurs, comme Gisela González-Dieter dans son article « *De cierta manera* el subalterno sí puede hablar : Sara Gómez y la voz del otro en el cine cubano[37] » et Pavel López Guerra dans sa thèse[38], considèrent que cette séquence contribue à sortir de l'ombre les cultes afrocubains qui étaient extrêmement marginalisés à l'époque, et donc à leur rendre une forme de dignité. Il

28. *Ibid.*, p. 182.
29. *Id.*
30. *Id.*
31. *Ibid.*, p. 183.
32. *Ibid.*, p. 4.
33. « Masculinité et relations de genre dans la société secrète Abakuá », *op. cit.*, note 16.
34. SMITH, Lois M. et PADULA, Alfred, *Sex and Revolution…*, *op. cit.*, p. 185.
35. MOREL, Géraldine, « Masculinité et relations de genre dans la société secrète Abakuá », *op. cit.*, paragraphe 17.
36. *Ibid.*
37. GONZÁLEZ-DIETER, Gisela, « *De cierta manera* el subalterno sí puede hablar… », *op. cit.*, p. 6.
38. *Sara Gómez y el discurso de la diferencia : La voz del excluido en el filme cubano* De cierta manera, 451 pages, thèse de doctorat de la Facultad de Comunicación, Universidad de La Habana, 2005, p. 121.

est vrai que le simple fait de consacrer une séquence aux Abakuá était très courageux de la part d'une cinéaste cubaine des années 1970. Cependant il faut bien voir que, dans cette séquence, le film fait porter à ces pratiques religieuses l'entière responsabilité de la persistance du machisme dans la société cubaine, sans s'interroger sur d'autres facteurs qui pourraient expliquer ce phénomène. Dennis West remarque à ce propos que la voix off mentionne à peine le machisme des Espagnols (notamment des Andalous) qui émigrent à Cuba au XIX^e^ siècle, mais qu'elle insiste lourdement sur le machisme des Abakuá[39]. Selon cet auteur, le texte que lit la voix off a été terminé après la mort de Sara Gómez[40]. On ne peut donc pas savoir à quel point cela correspond réellement au projet que la réalisatrice avait en tête. Il n'en reste pas moins que cette voix off, que Dennis West surnomme ironiquement « la Voix-de-la-Révolution[41] », constitue « une entité omnisciente sûre d'elle-même, qui contrôle l'information et les statistiques et parle de manière paternaliste de la population marginale[42] ». C'est la principale instance qui, dans le film, propose une analyse sociologique claire de cette population, ce qui contribue à orienter fortement la compréhension et l'interprétation du film par le spectateur. Dennis West en fait une lecture qui semble tout à fait pertinente : selon lui, cette voix off

> indique clairement que la Révolution, tout en garantissant la satisfaction des besoins matériels de base comme le logement et la nourriture, exige, en retour, la disparition d'une sous-culture. […] La nécessité de cet échange (besoins matériels de base — disparition d'une sous-culture) constitue la prémisse idéologique sous-jacente du film, qui coïncide avec les politiques sociales de la Révolution. Toute l'analyse sociologique du film s'appuie sur cette prémisse sans la questionner[43].

Cette observation met en lumière certains paradoxes de *De cierta manera* : le film s'attarde sur des aspects problématiques de la société cubaine de l'époque — persistance de populations marginales non intégrées, et parmi elles, persistance de comportements comme le machisme —, mais tout en restant très pro-révolutionnaire. Par ailleurs, il est, sur le plan formel, à la fois original — hybridation entre documentaire et fiction qui peut heurter les habitudes du spectateur et l'amener à occuper une position plus active — et extrêmement classique — voix off monolithique, qui guide le spectateur dans sa compréhension des séquences documentaires. Il n'est pas absurde de penser que la mort prématurée de Sara Gómez et l'intervention de deux autres cinéastes ont contribué à ces paradoxes, mais, en l'absence de sources de première main, cela reste une simple hypothèse.

Le machisme est également dénoncé dans certaines séquences purement fictionnelles. Vers la fin du film, une séquence en particulier (TC : 01 h 04 min 32 s – 1 h 05 min 18 s) montre la tension entre les valeurs que promeut la Révolution et les valeurs traditionnelles, comme celles véhiculées par la société secrète Abakuá, qui influencent encore Mario, malgré son adhésion au processus révolutionnaire. Cette opposition entre de « nouvelles valeurs » et des « anciennes valeurs » — opposition artificielle car, comme on l'a vu, le processus révolutionnaire cubain lui-même est loin d'être exempt de toute forme de machisme — structure donc le film, par-delà la différence entre des séquences clairement fictionnelles, et d'autres à prétention documentaire.

39. WEST, Dennis, « One Way or Another (De cierta manera) », *op. cit.*, p. 2288.
40. *Ibid.*, p. 2289.
41. *Ibid.*
42. *Ibid.*
43. *Ibid.*

Il s'agit du moment où Mario regrette d'avoir dénoncé le mensonge d'un camarade, Humberto, ouvrier dans la même usine que lui, qui s'est soustrait à ses obligations de travail en prétextant que sa mère était mourante, pour aller passer cinq jours dans l'Oriente cubain avec une femme. Cette séquence du conseil ouvrier où Mario dénonce Humberto est particulièrement importante et elle apparaît deux fois (TC : 00 min 01 s – 02 min 30 s et 01 h 0 min 10 s – 01 h 03 min 42 s). Elle ouvre le film (séquence pré-générique) et constitue alors un *flash forward*, puis elle réapparaît à la fin, dans une version plus longue, en s'insérant cette fois-ci dans la continuité de l'histoire.

Après avoir dénoncé Humberto, Mario raconte la scène à un autre personnage, Joe (*figure 3*), et regrette d'avoir enfreint un code d'honneur viril, construit autour d'un soutien mutuel entre hommes, code qu'il désigne par l'expression « ma morale, la morale des hommes » (TC : 01 h 04 min 32 s – 01 h 05 min 18 s). Même si Mario n'est pas *ñañigo*, cette « morale » à laquelle il fait allusion est certainement influencée par les valeurs de la société secrète Abakuá[44]. On a vu que l'un des piliers de cette société secrète est justement la fraternité entre ses membres et l'interdiction d'en révéler les secrets aux non membres. On voit bien le caractère viriliste de ce code d'honneur lorsque Mario dit s'être comporté « comme une petite pute » : dans sa vision du monde, comme chez les Abakuá, le fait de parler, de trahir un secret, est associé au féminin et le féminin est toujours dégradant.

Fig. 3. — Mario et Joe (TC : 1 h 04 min 43 s)

En dénonçant Humberto, Mario a pourtant agi, en apparence du moins, en accord avec les nouvelles valeurs révolutionnaires, puisqu'il a révélé le mensonge d'un camarade qui ne prend pas sa part des tâches collectives, et empêche donc les autres d'atteindre les objectifs de productivité fixés. C'est ce que souligne Joe qui lui dit : « tu as bien fait », « la morale dont tu parles cela fait longtemps qu'elle a disparu ». En réalité, lors de la scène du conseil ouvrier où Mario accuse Humberto d'avoir menti pour se soustraire à ses obligations de travailleur, on voit que Mario réagit au moment où Humberto insinue que certains ouvriers disent du mal de lui dans son dos. En d'autres termes, il y a ici une forme de malentendu. Mario n'a pas dénoncé Humberto au nom d'une morale révolutionnaire comme on pourrait le croire, mais bien au nom d'un code d'honneur viril auquel il continue d'adhérer : il ne supporte pas que l'on porte atteinte à son honneur. C'est ce que souligne un ouvrier anonyme après coup, dans une scène de discussion entre les travailleurs, où des acteurs non professionnels jouent leurs propres rôles d'ouvriers de l'usine dans laquelle est employé Mario (TC : 01 h 05 min 41 s – 01 h 08 min 46 s). Cet ouvrier dit « *el otro se explota porque ya piensa que lo*

44. García, Yero, Olga, *Sara Gómez : un cine diferente*, La Havane, Ediciones ICAIC, 2017, p. 246.

está acusando de chivato a él », ce que l'on pourrait traduire par : « l'autre [Mario] explose parce qu'il pense que c'est lui que l'on accuse d'être un traître ». En d'autres termes, selon cet ouvrier, Mario s'est mis en colère parce qu'il s'est senti visé par les mots d'Humberto. On peut penser que cette importance que Mario accorde à son honneur est également une marque de l'influence sur lui de la société secrète Abakuá — Géraldine Morel souligne d'ailleurs l'importance de l'honneur chez les Abakuá[45].

Un autre point du discours de Mario dans cette scène semble intéressant. Il souligne quelque chose d'essentiel lorsqu'il dit : « *La Revolución la hicieron los hombres, los machos* », phrase que l'on pourrait traduire par « la Révolution ce sont les hommes qui l'ont faite, les mecs ». Effectivement, bien que des femmes aient réellement participé aux événements de 1959, dans l'imaginaire collectif, ce sont les hommes qui ont fait la Révolution et, à l'époque où Sara Gómez tourne *De cierta manera*, la question de l'implication des femmes dans le processus révolutionnaire cubain reste problématique — et non seulement leur implication réelle, mais aussi la manière dont cette implication a été présentée dans la propagande cubaine. On peut donc supposer que ce que dit Mario dans cette séquence correspond sans doute à ce que pouvaient penser beaucoup de Cubains à l'époque. *De cierta manera* peut donc être compris comme un film révélateur de certains paradoxes de la Révolution cubaine : le machisme y est présenté comme un vestige du passé pré-révolutionnaire, alors même que la phrase prononcée par Mario montre que le processus révolutionnaire est en réalité traversé par ces valeurs machistes qu'il entend combattre.

3 - Le contrepoint : Yolanda, « *la mujer nueva de la nueva Cuba*[46] »

Le film propose un contrepoint à ces personnages d'hommes encore en proie aux comportements machistes : le personnage de Yolanda, présentée comme une femme « libre », qui incarne les « nouvelles valeurs », supposées être progressistes, de la « nouvelle société ». Le critique Reynaldo González pense d'ailleurs que Sara Gómez s'identifiait à ce personnage[47]. Pour Gisela González-Dieter, Yolanda est « un personnage qui, même à l'intérieur des schémas hétérosexuels, sort de la sphère traditionnelle féminine qui détermine le rôle spécifique qui correspond aux femmes dans les sociétés patriarcales. Yolanda est une femme fière de son indépendance[48] ». Cette indépendance est notamment financière, puisqu'elle travaille comme institutrice, sans qu'aucun homme ne subvienne à ses besoins. Au cours de la scène champêtre avec Mario qui suit la séquence documentaire sur le machisme des Abakuá (TC : 18 min 20 s – 19 min 54 s), Yolanda raconte d'ailleurs sans détours ni tabous qu'elle a divorcé de son mari, plutôt que d'abandonner ses études pour le suivre.

45. « Masculinité et relations de genre dans la société secrète Abakuá », *op. cit.*, paragraphe 15 et 27.
46. Expression que j'emprunte à GONZÁLEZ-DIETER, Gisela, « *De cierta manera* el subalterno sí puede hablar… », *op. cit.*, p. 5, et que l'on peut traduire par « la femme nouvelle de la nouvelle Cuba ».
47. GARCÍA YERO, Olga, *Sara Gómez : un cine diferente*, *op. cit.*, p. 295.
48. GONZÁLEZ-DIETER, Gisela, « *De cierta manera* el subalterno sí puede hablar… », *op. cit.*, p. 5.

Lorsque Mario lui demande si elle est habituée « à être seule », elle répond de manière un rien provocante qu'elle est habituée « à être indépendante ». Le jeu se répète, puisqu'un peu plus tard dans la conversation il lui demande : « tu es toujours seule ? » et elle répond à nouveau : « je suis toujours indépendante ». Gisela González-Dieter remarque également que Yolanda est présentée comme « une femme libérée sexuellement[49] ». Dans tout le film, les relations sexuelles hors mariage sont vues comme une évidence et les amants n'envisagent pas une seule fois de se marier. Ils ne semblent pas éprouver le besoin de formaliser leur relation.

Yolanda ne se laisse pas intimider par le machisme de Mario : elle n'hésite pas à lui répondre lorsqu'il s'énerve. On peut le voir lors de la scène où elle arrive en retard au cinéma parce qu'elle a eu un problème avec un élève, ce que n'accepte pas Mario (TC : 4 min 54 s – 45 min 38 s). Elle lui dit notamment : « Je ne suis pas un enfant pour que tu me parles comme si j'étais un pantin » et « Ne me crie pas dessus Mario, moi aussi je sais crier » (*figure 4*). C'est également ce que l'on voit au moment où Mario arrive chez elle après avoir dénoncé publiquement Humberto : il regrette cela et s'emporte, mais Yolanda lui répond fermement (TC : 01 h 04 min 11 s – 01 h 04 min 31 s). Gisela González-Dieter en conclut que « le machisme de Mario est définitivement quelque chose que [Yolanda] n'acceptera pas[50] » et qu'elle constitue « la femme nouvelle qui apparaît dans la nouvelle Cuba de la Révolution[51] ». De plus, Yolanda collabore activement à la construction de cette nouvelle société, puisqu'elle enseigne dans le quartier de Miraflores, alors que c'est un milieu social qui lui est tout à fait étranger. Elle est cependant critiquée par ses collègues pour sa sévérité et son manque de tact dans ses relations avec ses élèves et avec les mères de ces derniers, qui connaissent des situations de misère extrême qu'elle a du mal à comprendre (TC : 41 min 09 s – 42 min 53 s).

Fig. 4. — Yolanda s'opposant à Mario (TC : 44 min 31 s)

Pour conclure, on peut dire que la dénonciation du machisme est un thème qui structure *De cierta manera*, par-delà l'alternance de séquences de fiction et de séquences reprenant les codes du cinéma documentaire. Sara Gómez propose dans ce film une vision des rapports de genre que l'on pourrait qualifier de « progressiste jusqu'à un certain point », puisqu'elle dénonce la persistance de comportements machistes dans certains secteurs de la population qui sont encore marginalisés quinze ans après le triomphe de la Révolution. Ils sont représentés notamment par les Abakuá, dans la séquence documentaire qui les concerne, et par le personnage de Mario dans la partie fictionnelle du film. En contrepoint, Sara Gómez fait de Yolanda le symbole de la femme indépendante qui refuse

49. *Ibid.*
50. *Ibid.*
51. *Ibid.*

ce machisme. Ce thème du machisme est cependant traité de manière problématique : en se centrant sur des secteurs marginaux de la population cubaine, le film donne l'impression qu'ils sont les seuls à être concernés par cette question. Il oppose de manière quelque peu artificielle le machisme des Abakuá et de Mario aux « nouvelles valeurs », supposées être progressistes, que véhicule le processus révolutionnaire cubain. Ce faisant, il passe sous silence les paradoxes de ce processus, qui entraîne certes des améliorations de la condition des femmes dans certains domaines, mais qui « recycle » le machisme pour en faire une composante de l'identité révolutionnaire cubaine, d'où l'appellation ironique de « *machismo-leninismo* ». Certains moments du film sont cependant tout à fait révélateurs de ces paradoxes, comme la phrase de Mario : « *La Revolución la hicieron los hombres, los machos* ».

Devires femininos do envelhecer no cinema latino-americano contemporâneo: o corpo-afeto como transgressão

Tania Siqueira Montoro[1] **&**
Clarissa Raquel Motter Dala Senta[2]
Universidade de Brasília

Resumo: Este artigo faz parte de um estudo mais amplo sobre as ressignificações de imaginários do envelhecer em filmes latino-americanos do século XXI na articulação entre análise fílmica e pesquisa de recepção cinematográfica e tendo como *corpus* de pesquisa os longas-metragens de ficção *Dois irmãos* (2010), de Daniel Burman, *Gloria* (2014), de Sebastián Lelio, *Dólares de Areia* (2015), de Israel Cárdenas e Laura Amélia Guzmán e *Que horas ela volta?* (2015), de Anna Muylaert. Em uma análise transversal dos filmes e no diálogo com a recepção, identificou-se a circulação de corpos-afetos cinematográficos capazes de fazer emergir uma visão afirmativa sobre o envelhecimento. No trânsito entre a ausência e a presença de traços

1. Pós-doutora pelo Deutch Film Institute. Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UnB. E-mail: taniamontoro@unb.br.
2. Doutora em Comunicação pela Universidade de Brasília. Professora na Universidade Católica de Brasília. E-mail: claris.motter@gmail.com.

do envelhecer nas personagens, e no tensionamento entre novas e antigas crenças sobre os corpos velhos percebidas entre os espectadores, desenharam-se linhas de fuga ao institucionalizado em uma construção imagética transgressora de corpos femininos envelhecidos.

Palavras-chave: envelhecimento, cinema latino-americano, gênero, afeto, recepção cinematográfica.

Résumé : Cet article, articulant analyse filmique et recherche sur la réception cinématographique, fait partie d'une étude plus large portant sur les resignifications d'imaginaires du vieillissement, dans les films latino-américains du XXIe siècle. Son corpus comprend les longs métrages de fiction suivants : *Dois irmãos* (2010), de Daniel Burman, *Gloria* (2014), de Sebastián Lelio, *Dólares de Areia* (2015), d'Israel Cárdenas et Laura Amélia Guzmán, et *Que horas ela volta ?* (2015), d'Anna Muylaert. L'analyse transversale de ces films, en dialogue avec leur réception, met en lumière la circulation de *corps-affects* cinématographiques qui contribuent à une vision positive du vieillissement. Les marques du vieillissement, parfois présentes, parfois absentes chez les personnages, tout comme la mise en tension, pour les spectateurs et spectatrices, entre anciennes et nouvelles représentations des corps vieux, font apparaître d'autres possibilités face aux formes institutionnalisées, à travers la construction imagétique transgressive d'autres vieux corps féminins.

Mots-clés : vieillissement, cinéma latino-américain, genre, affect, réception cinématographique.

1 - Introdução

Os cinemas latino-americanos do século XXI formam um universo simbólico de ressignificação de imaginários no qual é possível identificar outros sentidos afetivos sobre o envelhecer. Percebe-se, nas narrativas cinematográficas desses cinemas, uma tendência em rever estereótipos que se construíram ao longo do tempo, estereótipos esses que caminham por duas vias a princípio opostas. A primeira — a via do chamado envelhecimento passivo — é responsável por restringir o avanço da idade à improdutividade e à dependência, focando-se exclusivamente em perdas afetivas e limitações físicas e apresentando o envelhecimento e os personagens que o encarnam como coadjuvantes das narrativas. A segunda — a via do chamado envelhecimento ativo — tende a reproduzir uma busca frenética pela eterna juventude por meio de protagonismos do envelhecer, calcados nos discursos consumistas do bem-estar, da saúde e da beleza.

Essa oposição, que aparentemente fixa fronteiras entre diferentes formas de envelhecimento, marca-se, entretanto, por uma complementaridade. Tanto na primeira quanto na segunda via, o que se percebe é que as afetividades se manifestam sob a perspectiva do olhar do outro (predominantemente jovem e masculino), reforçando uma aversão ao envelhecimento que rejeita as marcações do tempo nos corpos. Recusa-se a decadência física (sobretudo a do corpo feminino, capital econômico e simbólico para o masculino), recusa-se a improdutividade (entendida aqui como

oposição às condições de mobilidade, rapidez e raciocínio relacionadas ao corpo jovem) e recusa-se a solidão transgressora (uma vez que — e por mais que se tente adiar — a velhice seja alcançada, é preciso legitimá-la por meio de arranjos afetivos tradicionais: na companhia — e sob o olhar — dos filhos, dos netos e/ou do cônjuge). Há, então, nas duas abordagens aqui apresentadas, uma negação do envelhecer, seja por meio da vitimização/inferiorização da velhice, seja na perspectiva de supervalorização da juventude encarnada nos corpos envelhecidos.

É, portanto, em contraposição a essas construções cinematográficas predominantes que vêm ganhando visibilidade nos cinemas narrativas que transitam das apresentações do envelhecimento como fim (fim da autonomia, fim do corpo jovem, fim do viver) — e na entrega passiva ou na resistência ativa a esses fins dentro de espaços construídos pelo outro —, para a abordagem das temporalidades na perspectiva do fluxo, da impermanência e do *devir*. Aqui, as fronteiras entre o lugar do velho e o lugar do jovem dialogam e às restrições corporais/mentais advindas do envelhecer se conjugam os frutos da maturidade, o valor da presença e a abertura para outras possibilidades do agir, do viver e do sentir. Nesse sentido, o cinema, como entretenimento e como arte, pode apontar para perspectivas imaginárias mais diversificadas, reconfigurando exercícios das afetividades.

É essa reconfiguração/ressignificação/realocação do afeto, aqui tratada na perspectiva do envelhecer que coloca em jogo, tal como sublinhado por Edgar Morin[3], o entendimento do cinema como uma zona ativa de participações afetivas, zona essa que compreende um espaço de projeções-identificações ambivalentes capazes de agregar à imagem objetiva as estruturas da subjetividade. Esse espaço constitui um ambiente de fluxos e trocas que faz interagir vida vivida e realidade ficcional, evidenciando o cinema não só como um instrumento de poder normatizador de comportamentos, mas também como zona de potências transgressoras.

Nessa perspectiva, é possível compreender a construção/percepção cinematográfica de outras formas de envelhecer como uma possibilidade de emancipação do olhar a respeito das maneiras de sentir, ser e estar no mundo. Chama-se, assim, a atenção para cinemas que procuram dar conta de um olhar alternativo sobre o envelhecimento, olhar esse que se situa entre polaridades e que está intrinsecamente relacionado aos trânsitos afetivos, tanto na dimensão ficcional do filme, quanto na relação mesma entre filme/espectador.

Aproxima-se aqui dos estudos de gênero, mas procurando ultrapassar o que Joan Scott[4] denomina de usos descritivos do gênero, em outras palavras, ultrapassar a perspectiva que restringe os estudos de gênero aos estudos das mulheres. Gênero passa a ser assim compreendido como uma categoria de análise relacional que permite pensar os trânsitos da racionalidade à sensibilidade. Permite desenhar um trajeto que aponta para um resgate do feminino/afetivo como força transformadora, deslocando-o do lugar da passividade para o da afirmação.

Portanto, dentro dessa perspectiva teórica e especificamente neste artigo, apontamos para a circulação transgressora de corpos-afetos femininos envelhecidos a partir do estudo de um dos eixos imagéticos (categorias de análise) trabalhados em nossa pesquisa mais ampla, eixo esse que denominamos de "Corporalidades". Selecionamos, para tal, quatro longas-metragens de ficção

3 . MORIN, Edgar, "A alma do cinema", in *A experiência do cinema*, Ismail Xavier (dir.), Rio de Janeiro, Edições Graal, 1983, p. 145-172.

4 . SCOTT, Joan, "Gênero: uma categoria útil de análise histórica", *Educação &Realidade*, 20(2), 1995, p. 71-99.

e analisamos, nestes filmes, os modos de (in)visibilidade dos corpos envelhecidos a partir do traçado de oposições presença/ausência.

Sobre os critérios de seleção, optou-se por obras produzidas e coproduzidas pelos países da América Latina que mais produzem e/ou exportam filmes — Brasil, Argentina e México — e pela cinematografia chilena que, desde 2011, tem apresentado um grande crescimento no que se refere à produção e distribuição de filmes. Além disso, foram selecionadas obras audiovisuais que tivessem como protagonistas personagens velhas ou em processo de envelhecimento a partir de pontos de vistas diversos, tais como as relações intergeracionais, afetivo-sexuais, inter-raciais e intrageracionais. Assim, o argentino *Dois irmãos* (2010), de Daniel Burman, o chileno *Gloria* (2014), de Sebastián Lelio, *Dólares de Areia* (2015), dirigido por Israel Cárdenas e Laura Amélia Guzmán (coprodução República Dominicana, Argentina e México) e o brasileiro *Que horas ela volta?* (2015), de Anna Muylaert — foram escolhidos para compor o *corpus* desta pesquisa, objetivando identificar um traçado transgressor de presença/ausência de corpos envelhecidos nas obras, tendo em vista o cruzamento entre análise fílmica e pesquisa de recepção cinematográfica realizada com o filme *Gloria*.

Os procedimentos metodológicos utilizados neste trabalho perfazem, assim, um caminho que vai da análise de produção de imagens às audiências, aqui entendidas como comunidades de sentidos reunidas em um espaço/tempo determinado em função da experiência cinematográfica. Neste percurso, foi possível mapear rupturas (linhas de fuga) ou, como preferimos denominar, devires em relação a um modelo de envelhecimento institucionalizado, assim como linhas duras (de resistência a mudanças) e linhas flexíveis (que oscilam entre o antigo e o novo).

Pensa-se, assim, a partir das análises fílmicas dessas obras e do diálogo com os espectadores, no fortalecimento de potências cinematográficas que permitam o diálogo com as diferenças, entendendo aqui essas diferenças como encarnadas no "outro" que é velha/o. É esse "outro" que reflete no "eu" a imagem virtual da impermanência, imagem esta intolerável, mas inescapável, e que de uma forma ou de outra, em um contexto sociocultural ou outro, segue-se tentando encobrir.

2 - O corpo-afeto cinematográfico

A abordagem dos corpos como potências de produção de afetos, que adquire relevância, sobretudo, a partir filosofia de Spinoza[5] e que permeia até as mais recentes pesquisas sociológicas em estudos de gênero, apresenta-se também como importante direcionamento para o campo da comunicação e das artes, especificamente no que se refere às produções audiovisuais.

Compreendendo os corpos cinematográficos como conjunções de elementos visuais que se constroem dentro, mas para além das narrativas fílmicas, e que constituem imagens em si portadoras de significados, é possível identificar um interesse pouco recente pelo estudo da função afetiva no cinema, já percebido nos trabalhos de filósofos e cineastas, tais como Piere Paolo Pasolini[6]

5 . SPINOZA, Benedictus de, *Ética*, 3ª ed., tradução e notas de Tomaz Tadeu, Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2010.

6 . PASOLINI, Piere Paolo, *Empirismo Herege*, Lisboa, Assirio e Alvim, 1982.

e Gilles Deleuze[7]. O primeiro chamava a atenção para um "cinema de poesia" onde o tratamento dos corpos se daria por meio de uma "câmera sensível" que absorve o estado de alma das personagens. A câmera, aqui, se colocaria como corporalidade afetiva na medida em que mesclaria o espaço ocupado pelo autor, pelo espectador e pelas personagens, dotando-o de determinados sentidos.

O segundo aborda a questão em dois momentos distintos: primeiramente, em seu estudo sobre a imagem-movimento, sublinha a constituição de imagens-afecções que fariam emergir, na relação com o espectador e por meio do plano detalhe e do *close* de rosto, uma potência autônoma capaz de comunicar emoções e afetos que extrapolariam os limites da narrativa. Em seguida, no seu trabalho sobre a imagem-tempo, essa potência afetiva é intensificada pelo que o autor denomina de imagens óticas e sonoras puras, ou seja, por imagens que, desligadas da própria ação nos filmes, fariam surgir por si mesmas sensações e afetos. Nessas narrativas fílmicas, os corpos seriam destituídos da relação de causalidade homem/mundo (ruptura sensório-motora) e a imagem permitiria um mergulho em corporalidades (formas, gestos, atitudes, posturas) para atingir o impensado, o afetivo.

Em uma perspectiva ou outra, o que se destaca nessas diferentes abordagens é um olhar sobre o corpóreo que extrapola os limites do corpo do personagem constituído pelo ator (o corpo orgânico), e coloca em jogo outros elementos audiovisuais responsáveis por dar forma a um determinado olhar sobre a realidade. Enquadramentos, movimentos e ângulos de câmera, iluminação, ritmos e encadeamentos narrativos, o que é mostrado pela imagem e o que se ausenta, ajudam, assim, a edificar corporalidades e dotá-las de sentidos capazes de estimular diferentes percepções e sensações no espectador.

Pode-se dizer, ainda, que esses sentidos emanados das obras audiovisuais e que se relacionam às formas de tratamento das corporalidades, podem evidenciar tanto um reforço de estereótipos e clichês, quanto, por outro lado, e recorrendo à filosofia de Spinoza[8], uma "potência de agir" relacionada à autonomia dos corpos e às transgressões. Neste último caso, a materialização dos afetos no cinema poderia ser entendida como uma potência de ação que envolve imagens e espectador e que conduziria à expressão e percepção do interdito.

Nesses dois entendimentos — o de reforço e o de subversão — os corpos cinematográficos estariam submetidos às mesmas capacidades de afetar e de serem afetados que Spinoza[9] denomina de afetos. Para o filósofo, os afetos são "afecções do corpo pelas quais a potência de agir do próprio corpo é aumentada ou diminuída, favorecida ou coibida[10]". Diante dessa capacidade corpórea de afetar e ser afetado, encontram-se as ações (aquelas que aumentam a potência de agir humana) e as paixões (aquelas que diminuem essa potência). As ações são vistas como desejos que se relacionam à consciência de si e à autonomia dos sujeitos e contrapõem-se às paixões que seguem da potência das coisas exteriores, levando os indivíduos a serem determinados a fazer aquilo que o arranjo ordinário (externo, social e cultural) das coisas exige.

Nesse sentido, o desenho dos corpos no cinema poderia apontar em duas direções distintas. A primeira indica mecanismos audiovisuais que reforçam a expressão de corporalidades subjugadas e submetidas aos sentidos discursivos dominantes, interditando outras possibilidades

7. DELEUZE, Gilles, *Cinema 1 - A imagem-movimento*, tradução de Stella Senra, São Paulo, Brasiliense, 1985.
8. SPINOZA, Benedictus de, *Ética*, *op. cit.*
9. *Ibid.*
10. *Ibid.*, p. 170.

de leituras afetivas e limitando o exercício de afetos ativos (autônomos). Aqui, personagens e espectadores estariam envolvidos em uma atmosfera passional e passiva que limitaria um olhar para além do institucionalizado. Já a segunda direção estaria relacionada, por outro lado, à formação de potências de ação em narrativas, imagens e linguagens cinematográficas capazes de estabelecer outras modulações para os corpos. Aqui se pode falar, então, na produção audiovisual de afetos transgressores, afetos esses que, ao permitir a expressão de subjetividades interditadas, podem instigar também, no espectador, outros olhares sobre as singularidades.

Ao recuperarem a perspectiva espinosiana, Deleuze e Guattari[11] também estabelecem, nos estudos que fazem da obra de arte, uma diferenciação entre as formas de manifestações das afetividades. Para os autores, sentimentos e afecções se distinguiriam dos afetos[12] já que estes últimos ultrapassariam os limites das emoções individuais, ou seja, estariam relacionados a uma sensibilidade coletiva que colocaria seres/corpos em contato com o todo, ou com o "outro". Nessa perspectiva, a obra de arte, de qualquer natureza que seja, deveria ser capaz de colocar em circulação esses afetos, não se limitando à expressão de afecções restritas a um universo fechado e excludente de sentimentos e emoções.

Relacionando essa abordagem e o pensamento espinosiano ao campo audiovisual, pode-se dizer que há na conjugação dessas duas visões (nas "ações" de Spinoza e nos "afetos" de Deleuze e Guattari) a possibilidade de entender os corpos cinematográficos como capazes de produzir um fluxo de *devir*[13]. Na leitura de Denilson Lopes[14], também amparada pelo pensamento de Deleuze e Guattari[15], isso significa dizer que outras corporalidades e afetos podem ganhar autonomia no cinema, entendido em seu viés artístico. "Se o artista é um criador de mundos, ele será grande na medida em que seja inventor de afetos não conhecidos ou desconhecidos[16]".

Essa invenção afetiva pode ser compreendida como uma maneira transgressora de articular corpos e outros elementos audiovisuais de forma a gerar "blocos de sensações"[17] alternativos, inusitados. Lopes[18] aponta para alguns elementos que ajudam a encenar os afetos: a atmosfera de uma pessoa, os objetos, as luzes, os espaços. Na conjugação desses elementos, o afeto emerge não só na relação entre corpos/personagens, mas também entre personagens e espaços, entre corpos e câmera, corpos e objetos, corpos e espectador.

Portanto, a partir dessa perspectiva, o corpo-afeto cinematográfico é aqui entendido em todas as suas dimensões (narrativa, imagética e perceptiva) e é investigado na medida em que se relaciona (ou não) à expressão das diferenças, amparada por sua vez em um aumento da "potência

11. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix, *O que é a Filosofia?*, 2ª ed., São Paulo, Editora34, 1993.
12. Optou-se aqui por manter a grafia da palavra utilizada pelos autores.
13. A partir das reflexões desenvolvidas por Deleuze e Guattari, entende-se o *devir* como um movimento que caminha para além dos rótulos e categorizações e dá lugar à observação de uma zona de vizinhança ou de co-presença entre diferentes corpos. As singularidades aqui são preservadas na medida em que entram em contato com as diferenças e não são apagadas, homogeneizadas, mas sim entendidas em um fluxo autônomo, impermanente e mutável.
14. LOPES, Denilson, "Sensações, afetos e gestos", in *Narrativas sensoriais: ensaios sobre cinema e arte contemporânea*, Osmar Gonçalvez (dir.), Rio de Janeiro, Editora Circuito, 2014, p. 61-82.
15. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix, *O que é a Filosofia?*, *op. cit.*
16. *Id.*, 1993 *apud* LOPES, Denilson, "Sensações, afetos e gestos", in *Narrativas sensoriais: ensaios sobre cinema e arte contemporânea*, Osmar Gonçalvez (dir.), Rio de Janeiro, Editora Circuito, 2014, p. 60.
17. *Id.*, *O que é a Filosofia?*, *op. cit.*, p. 108.
18. LOPES, Denilson, "Sensações, afetos e gestos", *op. cit.*

de agir" dos corpos. Trata-se de analisar como a construção e percepção afetiva de corporalidades podem se colocar em função de transgressões aos padrões institucionalizados de visibilidade do "outro" e, em especial ao que aqui nos interessa, de visibilidade do "outro/a" envelhecido/a.

A partir do século XXI, quando o crescimento da população velha mundial se intensifica, é que se percebe uma tendência dos cinemas contemporâneos, em especial dos cinemas da América Latina, em explorar em suas narrativas vivências do envelhecer para além das polaridades trabalhadas nos cinemas convencionais. Nessas narrativas, a construção de corporalidades fixadas em identidades pré-estabelecidas é substituída pela circulação de subjetividades que tentam se colocar no entremeio de oposições.

Pode-se dizer que aqui os corpos não são mais entendidos em seu sentido estritamente orgânico, ou seja, reduzidos a uma ordem sociocultural de funcionamento pré-determinada. Em oposição à construção de organismos (estruturados em função de significados fixos), tem-se nesses outros cinemas a possibilidade de expressão de "corpos sem órgãos" — CsO — , ou seja, de corporalidades que se manifestam de forma desarticulada (porque se ligam a pontos distintos e contraditórios), experimental (porque a partir dessas distintas articulações produzem diferentes significados) e nômade (porque estão sempre em trânsito, em movimento)[19].

Há, nessa articulação subversiva dos elementos audiovisuais que dá forma a "corpos sem órgãos", uma afirmação do corpo envelhecido (não há mais a busca por um padrão estético relacionado à juventude), sem, no entanto, restringir a experiência do envelhecer às perdas e limitações do corpo material. Figurino, cenário, iluminação, enquadramentos e ângulos de câmera trabalham no intuito de produzir corporalidades "desarticuladas", no cruzamento de polaridades.

Resta, então, a partir da análise do *corpus* desta pesquisa, investigar como e em que medida filmes que propõem um olhar dialógico sobre o envelhecer dão conta da produção de corpos-afetos, ou seja, de imagens cinematográficas que, na "desarticulação" entre o mostrar (presença) e o não mostrar (ausência) dos traços do envelhecimento, permitam o emergir do desviante, do abjeto.

3 - Corporalidades, envelhecimento e entrelugares: o corpo presente/ausente

Analisar a constituição de afetos cinematográficos no entremeio de categorias identitárias fixas pressupõe entender a narrativa fílmica como um campo complexo que se forma não só no encontro entre linguagem cinematográfica e texto, mas também entre filme e espectador/a. Faz-se necessário, assim, ampliar o olhar para o estudo do "sistema fílmico"[20], tendo em vista que o procedimento de análise fílmica, se tomado por si só, pode passar ao largo das possíveis contradições entre o olhar do pesquisador e o olhar do público.

Nesse sentido, o estudo aqui desenvolvido leva em conta a instância narrativa/enunciadora das obras audiovisuais sem deixar de considerar que a complexidade de sentidos que emanam des-

19. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix, "Como criar para si um corpo sem órgãos", *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*, vol. 3, São Paulo, 34, 1996, p. 24.
20. AUMONT, Jacques, *A estética do filme*, Campinas-SP, Papirus, 2012, p. 54.

tas obras só pode ser percebida se amparada pela pesquisa de recepção cinematográfica. Chama-se, assim, a atenção para as múltiplas articulações que podem ser estabelecidas entre a construção audiovisual dos personagens e a leitura dessas construções pelos públicos, identificando em que medida corporalidades cinematográficas conseguem ou não transitar entre a presença e a ausência, ou seja, entre a revelação e o ocultamento cinematográficos de traços singulares ao envelhecer. Busca-se uma possível constituição de devires onde a presença do corpo envelhecido se daria também na própria ausência deste corpo como imagem estigmatizada, ou seja, fixada em visões normativas sobre o envelhecimento.

A esse respeito, e adentrando o *corpus* de pesquisa, pode-se observar no longa-metragem *Dólares de Areia* (2015), de Israel Cárdenas e Laura Amélia Guzmán, uma articulação entre o que é narrado e o que é mostrado pela câmera que (re)arranja e ressignifica o corpo velho. O que se percebe nas construções imagéticas dos corpos das personagens Anne (Geraldine Chaplin) e Noeli (Yanet Mojica), que protagonizam uma relação amorosa lésbica, é um deslocamento das posições e espaços comumente destinados à velhice (submissão, dependência, morte) que se dá na relação entre o mostrar das marcas corporais do envelhecer combinado a outras escolhas fílmicas (iluminação, espaços e relação com outros corpos).

É possível observar no filme a repetição de um arranjo imagético que faz dialogar, em um mesmo plano, o velho e o novo. Observa-se, nas cenas íntimas e sexuais entre as protagonistas (que possuem uma diferença de idade de 50 anos), o conjugar entre diferentes corporalidades no enquadramento do contraste entre braços, pernas e rostos das personagens. Nesse diálogo, o corpo velho emerge, se afirma e ganha autonomia na medida em que o foco do olhar recai para o próprio encontro das diferenças: a juventude de Noeli, sua pele firme, negra e lisa serve para chamar a atenção e acentuar as marcas do envelhecer em Anne, suas rugas, manchas e flacidez.

Figura 1. — Sequência que apresenta o encontro afetivo-sexual entre Anne e Noeli e que retrata a intimidade das protagonistas na heterogeneidade dos corpos.

Aqui, as delimitações de fronteiras entre o espaço do velho e o espaço do jovem são subvertidas na colocação em fluxo de posições antagônicas dentro de uma mesma imagem, apresentando um entrelaçar de corpos nas telas. Não há, nesse sentido, uma identificação de termos opostos onde um deles é engolido pelo outro (como se pode perceber em produções cinematográficas onde

o corpo velho é apagado pela ideia de juventude). Há, sim, e em sentido diverso, uma equivalência de relações capaz de trazer à tona um movimento de *devir* que sinaliza para uma zona de vizinhança e de co-presença entre o vigor da juventude e a experiência do envelhecer.

Trazendo para as telas o protagonismo entre personagens mais velhos, o longa-metragem chileno *Gloria* (2014), de Sebastián Lelio também apresenta esse trânsito entre as atmosferas do velho e do novo. Durante a trajetória narrativa da protagonista Glória (Paulina García), mulher em torno dos 58 anos, divorciada e independente que se envolve amorosamente com Rodolfo (Sergio Hernandez), iluminação e cenários se combinam na formação de ambientes que contrariam clichês cinematográficos nas apresentações do universo dos mais velhos: em vez de envolver o corpo envelhecido em atmosferas frias, escuras e densas que remetem à ideia de morte, o filme trabalha no sentido de criar ambientações festivas, coloridas e quentes por onde a protagonista dança e desliza com familiaridade e sensualidade.

Na tentativa de fugir do institucionalizado, o longa *Gloria* procura arquitetar um olhar sobre o corpo envelhecido que não só faz dialogar corpos e atmosferas cinematográficas tradicionalmente opostos, como também chama a atenção para uma prática estética de fazer e desfazer rostos que Deleuze e Guattari[21] relacionam à (des)construção de subjetividades categorizadas. O rosto em *close* na tela pode ser aqui compreendido como um muro de significantes em constante (des)integração a partir do qual "traços de rostidades" divergentes se colocam dentro de uma mesma imagem.

Figura 2. — Primeiríssimo plano que evidencia a composição de traços antagônicos no rosto da protagonista.

Asim, a obra de Sebastián Lelio utiliza-se dos aparatos cinematográficos para enquadrar em primeiríssimo plano o rosto de Glória, realçando as "imperfeições" corporais relacionadas ao envelhecer e acrescentando ao mesmo tempo na composição desses quadros traços de um rosto feminino institucionalizado. O sentido de beleza e sedução que emanam da protagonista está relacionado à maneira com que o filme trabalha o cruzamento entre a vaidade e a naturalidade de Glória: entre suas roupas sensuais e suas rugas, entre um batom vermelho em sua face e seus óculos de

21 . DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix, "Como criar para si um corpo sem órgãos", *op. cit.*

grau, responsáveis por lembrar constantemente o espectador de sua dificuldade em enxergar e de sua recusa em adotar maneiras normativamente consideradas mais adequadas de circular pelos espaços festivos.

Neste transitar de rostidades, percebe-se uma complexidade de sentidos na percepção do belo identificada também na pesquisa de recepção, que foi realizada na cidade de Brasília com dois grupos de discussão distintos: o grupo A, formado por 5 integrantes de 55 a 70 anos, e o grupo B, com 8 participantes de 23 a 60 anos. No entanto, se na análise fílmica se observa uma desterritorialização do corpo feminino onde a fuga do esteticamente padronizado se dá no próprio encontro entre o normativo e o fora da norma, na pesquisa de recepção realizada com o grupo B, que denominamos de grupo etário misto, essa articulação entre as diferenças desenha linhas de forças contraditórias que oscilam entre valores convencionais e tentativas de resistência.

Assim, quando questionados sobre a beleza da protagonista, os participantes mais jovens mantiveram um direcionamento de olhar que privilegia a juventude. Diante de imagens que revelam o corpo envelhecido de Glória desnudo, pouco glamourizado e retocado, o que rivaliza com as tentativas cinematográficas normativas de esconder o corpo envelhecido, esses integrantes relataram um certo estranhamento, mesmo que este estranhamento tenha sido relacionado à recorrente ausência dessas imagens no cinema e uma consequente falta de familiaridade com elas, e não a uma recusa pessoal desses corpos nas telas.

Figura 3. — Enquadramento em plano médio do corpo nu de Gloria sobre a cama apresentado ao final do filme.

Identificou-se a partir da leitura dessas cenas pelos mais jovens, a exigência de um "cuidado de si[22]" que produz um peso maior sobre as mulheres envelhecidas. Assim, uma das participantes, mulher de 40 anos, afirma: "mas ela (Glória) tá muito bem! Ele (Rodolfo) tá realmente um pouquinho acabado, mas agora ela". A participante segue estabelecendo uma diferenciação entre corporalidades masculinas e femininas, evidenciando as dificuldades destas últimas em transitar por diferentes atividades e funções.

22. FOUCAULT, Michel, *A Hermenêutica do sujeito, Curso dado no Collège de France (1981-1982)*, tradução Andréa Daher, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1997.

> **Participante 1**: A *mulher é altamente perecível*, né, *se não se cuida, se a gente não se cuidar* a gente vai emagrecer mal, vai envelhecer mal, porque a gente tem filhos, a gente tem marido, a gente tem preocupações com os familiares, então assim de um modo geral eu acho que a carga é muito pesada, sabe. O homem é, mas é muito diferente. Então eu falo que *a gente tem que cuidar da gente*, do corpo, da mente [...].

Ao ser instigada pela moderadora a relacionar esta percepção sobre o envelhecer feminino à personagem Glória, a participante coloca:

> **Moderadora**: E a personagem Gloria você acha que é uma mulher que se cuida?
>
> **Participante 1**: (a participante suspira e faz uma pausa de três segundos antes de começar a responder) eu acho que, eu acho o máximo a Glória ali *ela não tinha vergonha* de mostrar o corpo dela, são poucos filmes que fazem isso, a gente vê sempre o corpo jovem, muito bonito, né, só top ali, então eles abordaram isso, né, no filme [...] então eu acho que de certa forma ela estava se cuidando, né, *ela não tinha vergonha dela.* A gente *não tem que sentir vergonha, eu não tenho vergonha do meu corpo.* Eu tenho 40 e vou fazer 41, claro que a gente não tem mais aquele corpinho, mas *eu não tenho vergonha.* Então eu achei interessante isso, isso eu achei bacana no filme da parte dela.

Complementando essa visão, outra integrante mulher, de 39 anos, coloca:

> **Participante 2**: [...] eu acho que o objetivo era realmente mostrar, né, esse despir. Acho que *ela não era uma pessoa que se cuidava muito*, né, enfim, fumava, bebia bastante, mas era uma pessoa que estava ciente do corpo que tem [...] o tempo vai passando e *não que a gente deixa de se cuidar, eu gosto de me cuidar bastante*, mas a gente deixa de levar em consideração muitos detalhes que a gente leva em consideração na juventude, né, *não é mais uma marquinha aqui, uma cicatriz aqui, né, que é o principal* [...].

Observa-se, aqui, na relação simbólica entre as ideias de cuidado e de vergonha (materializada diversas vezes pelas participantes, como evidenciado em grifos nossos nas transcrições) uma produção de sentidos na qual o "cuidado de si" está relacionado a um adiamento do "perecer inadequado" dos corpos, sobretudo dos corpos femininos. De uma forma ou de outra, o que se percebe é que, embora a protagonista seja vista pelas pesquisadas como uma mulher determinada que expõe seu corpo sem receios, as ideias de cuidado com sua saúde e aparência ainda são relativizadas tendo em vista a manutenção de certos padrões estéticos e de comportamentos ditos adequados. A percepção das marcas do envelhecer como vergonhosas e a normalização do cuidado estético e higiênico com o corpo são ideias que se destacam, portanto, na fala destas participantes.

Ainda no que tange a essas articulações entre presença do corpo envelhecido e traços de vaidade nas protagonistas dos filmes estudados, nota-se tanto em *Dois irmãos* (2010), de Daniel Burman, quanto em *Que horas ela volta?*, de Anna Muylaert, uma ausência de imagens que destaquem os corpos envelhecidos. Diferentemente do que ocorre com a protagonista de Sebastián Lelio, na qual a transgressão se dá, como já colocado, a partir da junção de traços e atmosferas relativos

a distintas corporalidades, percebe-se no longa brasileiro, e na protagonista Val (Regina Casé), um apagamento no qual tanto a exposição quanto o esconder vaidoso das marcas do envelhecer deixam de ser abordadas. O corpo envelhecido é aqui apresentado, em um duplo sentido, como um corpo invisível, um corpo achatado porque não abre espaço, tal como colocado por Deleuze e Guattari[23], para um fazer e desfazer de rostidades.

Essa invisibilidade, entretanto, em vez de reforçar estereótipos, pode sublinhar uma visão crítica a respeito da invisibilização do trabalho doméstico encarnado no corpo envelhecido da personagem Val, que deixa sua cidade natal e sua filha para trabalhar/morar durante anos na casa de seus patrões. A ausência imagética de marcas corporais do envelhecer no corpo da personagem se relaciona criticamente a uma redução do corpo doméstico envelhecido às formas de produtividade relativas à juventude (ao corpo doméstico não é dado o direito de envelhecer).

É possível identificar também, no jogo imagético entre distanciamentos e aproximações (enquadramentos que ora se aproximam, ora se distanciam da personagem), o delinear crítico deste corpo invisível que se materializa no filme de Anna Muylaert. Privilegiando uma alternância entre planos gerais e primeiros planos, a narrativa de *Que horas ela volta?* constrói uma presença corporal capaz de evocar uma ausência (analogicamente relacionada ao próprio sentido de ausência do corpo doméstico envelhecido).

Um dos planos que se destacam a partir dessa perspectiva é aquele que enquadra o rosto de Fabinho enquanto este está deitado nas pernas de Val, que por sua vez acaricia seu rosto. Durante a demonstração de carinho, parte do corpo da protagonista é evidenciado (colo e mãos), mas o seu rosto permanece fora daquilo que Gaudreault[24] denomina de espaço pró-fílmico, ou seja, daquele espaço que se encontra diante da câmera, aos olhos do espectador. Essa escolha transmite a ideia de falta, de subserviência e de apagamento da singularidade de Val. As relações possíveis de serem estabelecidas entre campo/fora de campo apontam para uma imagem potencial: embora o rosto de Val não seja enquadrado pela câmera, ele significa na medida em que pode ser inferido, remetendo criticamente a uma ausência calcada em mecanismos de poder diversos (gênero, classe, etário).

No longa-metragem *Dois irmãos*, é possível observar em poucos momentos do filme uma articulação entre presença/ausência de marcas do envelhecer e a vaidade do corpo feminino, o que se aproxima de certa forma do que ocorre no filme de Sabastián Lelio. Assim como a protagonista Glória, a personagem do filme de Daniel Burman, Susana, é uma mulher ativa, jovial e vaidosa, mas a câmera ousa também enquadrá-la em primeiros e primeiríssimos planos que salientam as marcas do envelhecer. Percebe-se, no entanto, que enquanto no filme chileno os traços do envelhecer estão sempre em evidência (mesmo nos momentos em que a protagonista se enfeita), há em *Dois irmãos* uma oposição entre os primeiros planos de Susana maquiada (em alguns momentos dando até mesmo a sensação de uma textura de pele plastificada) e aqueles em que a personagem se apresenta de forma "natural". Percebe-se aqui uma exposição do corpo feminino envelhecido que se situa entre as apresentações normativas (que invisibilizam os traços do envelhecer) e aquelas mais transgressoras (como as constantes dos filmes *Dólares de Areia* e *Gloria*).

23 . DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix, "Como criar para si um corpo sem órgãos", *op. cit.*, p. 28.

24 . GAUDREAULT, André; JOST, François, *A narrativa cinematográfica*, Brasília, Editora Universidade de Brasília, 2009.

Figura 4. — Primeiro plano de Fabinho no qual o rosto de Val se localiza fora de campo.

4 - Considerações finais

A partir das breves reflexões aqui apresentadas, pode-se dizer que, ao observar a construção imagética de corporalidades femininas envelhecidas nos quatro filmes do *corpus* de pesquisa, percebe-se um foco na elaboração de presenças corporais que se dão, em maior ou menor grau, na ausência do corpo envelhecido como imagem estereotipada (a do corpo velho decadente ou, em um sentido oposto, do corpo plastificado e medicalizado). Se em *Dólares de Areia* e em *Gloria* os traços físicos relativos ao envelhecer são explicitados de forma transgressora (corpo velho ativo, inclusive sexualmente), em *Que horas ela volta?* e *Dois Irmãos* há uma presença que se insinua entre o mostrar e não-mostrar: nas imagens de Susana "ao natural" que emergem em alguns momentos do filme (contrapostas ao visual produzido da protagonista que predomina no filme), e na criação de um corpo-afeto recortado, fragmentado, que permite a construção de uma atmosfera crítica sobre a trajetória da protagonista Val e seu envelhecimento.

Assim, a transgressão às corporalidades normativas pôde ser aqui observada da seguinte forma: 1) dentro de um processo ressignificador transversal em *Dólares de Areia*, no qual o novo emerge de um "corpo sem órgãos", ou seja, no encontro afetivo entre diferentes corporalidades; 2) de maneira ainda limitada nos filmes de Daniel Burman e de Anna Muylaert (embora o primeiro permita um vislumbre das marcas do envelhecer feminino em alguns momentos do filme e o segundo possibilite uma visão crítica sobre a ausência do corpo envelhecido doméstico).

No que se refere ao longa chileno *Gloria*, este mostrou-se mais complexo quando remetido à leitura do público na pesquisa de recepção, já que a articulação entre diferentes rostidades em uma mesma imagem (vaidade de Gloria que não esconde os traços do envelhecer) e a explicitação do corpo feminino envelhecido desnudo manteve-se, na leitura das mais jovens, dentro de um tensionamento entre a aceitação do "novo" (revelação cinematográfica do feminino envelhecido e sexualizado) e um certo enraizamento no institucionalizado (estranhamento dessas imagens). Este

tensionamento indica fronteiras afetivas ainda demarcadas entre os espaços e comportamentos relacionados ao eu (jovem) e ao outro (envelhecido).

Portanto, o mapeamento do traçado de oposições presença/ausência trabalhado neste recorte de pesquisa apontou, com certas limitações, para linhas de fuga ao institucionalizado (imagens dos corpos femininos e seus traços do envelhecer foram reveladas e ressignificadas em duas das obras, ultrapassando as visões estigmatizantes relacionadas às corporalidades envelhecidas). Confirma-se, em parte, não só a produção de imagens audiovisuais transgressoras sobre a temática, como também um fluxo dialógico entre essas imagens e os afetos, experiências e imaginários dos espectadores de cinema.

No que se refere especificamente à pesquisa de recepção, a oscilação/tensionamento observada entre as novas formas de perceber os corpos envelhecidos e o enraizamento em valores tradicionais, identificada entre as espectadoras mais jovens, aponta, talvez, para um momento de transição de comportamentos e valores no qual entram em choque o antigo e o novo, o hábito de enraizamento em identidades e uma consciência de fluxo e de instabilidade. Infere-se, assim, que embora a produção e recepção de imagens transgressoras sobre o envelhecer gere um certo deslocamento de posições binárias e excludentes, o envelhecimento, quando "experenciado" cinematograficamente pelas mais jovens, ainda é visto, em última instância, como um espaço do outro, da outra, ou seja, percebe-se ainda, na recepção cinematográfica de corpos-afetos envelhecidos, a manutenção de algumas fronteiras entre juventude e velhice.

De uma forma ou de outra, destaca-se aqui a emergência de um fluxo entre imagens audiovisuais contestadoras e práticas e imaginários contemporâneos do envelhecer no qual é possível pensar o próprio cinema, em suas narrativas, imagens e linguagens, como potência afetiva. Pensar o cinema como potência afetiva implica falar de imagens exteriores que, ao nos colocarem em contato com o outro, podem nos reconectar a nós mesmos, já que ao olharmos para dentro é muitas vezes ao outro que encontramos. É na intensidade das vivências e experiências advindas da passagem do tempo que redescobrimos a juventude, e é a própria ideia de juventude que carrega em si a sombra dos velhos/as que seremos.

Ainda, falar de cinema como potência afetiva significa pensar imagens e linguagens que percebam a existência como um projeto indefinido, perpetuamente inacabado, significa pensar o ser como um *ser-aí*: um ser no mundo, um ser com os outros e um ser para a morte[25]. A ideia de uma potência afetiva do cinema, enfim, nos levaria a falar de comunicação e arte como abertura do ser, como possibilidades de fluxos e trocas que nos deslocam de lugares dicotômicos e nos lançam para a vida tal como ela é, repleta de diferenças, complexidades, mobilidades e contradições.

25. HEIDEGGER, Martin, *Arte y Poesía: El origen de la obra de arte*, traducción de Samuel Ramos, Fondo de cultura economica, México, 1978.

Plaza de la Soledad (Maya Goded, Mexique, 2015[1]) : au-delà des tabous de genre ?

Véronique Pugibet
Sorbonne Université — CRIMIC EA 2561

Résumé : Le documentaire de la photographe Maya Goded sur les prostituées du quartier de La Merced à Mexico interroge deux aspects de la représentation traditionnelle de ces travailleuses du sexe. Deux aspects qui mettent en lumière les rapports genrés vécus par ces femmes, d'où émerge leur identité singulière. Goded pose la problématique de la domination masculine, symbolique et réelle sur le corps féminin traditionnellement représenté pour la jouissance masculine. Nous verrons comment la réalisatrice, pour soutenir son propos, dévoile l'intimité et la vie professionnelle de ces femmes stigmatisées. Finalement, cet article considèrera leur environnement socio-urbain.

Mots-clés : Maya Goded, prostitution, La Merced, Mexico, rapports genrés.

Resumen: El documental de la fotógrafa Maya Goded sobre las prostitutas del barrio de la Merced en Ciudad de México cuestiona dos aspectos de la representación de estas trabajadoras del sexo. Evidencian las relaciones de género sufridas por estas mujeres, de las que emerge su identidad singular. Goded plantea la problemática de la dominación masculina, simbólica y real sobre el cuerpo femenino tradicionalmente representado para el goce masculino. Para defender su punto de vista, veremos de qué manera la directora revela la intimidad y la vida

1. GODED, Maya, *Plaza de La Soledad*, prod. Martha Sosa, Eamon O´Farrill, Mónica Lozano, Carlos Hagerman, Iris Lammertsma, México, 2015.

profesional cotidianas, de estas mujeres estigmatizadas. Finalmente, el artículo contemplará su entorno socio urbano.

Palabras clave: Maya Goded, prostitución, La Merced, CDMX, relaciones de género.

La photographe Maya Goded s'est intéressée très tôt aux femmes dans son travail personnel[2]. Pendant près de 20 ans, elle a côtoyé les prostituées aux tarifs « low-cost » de La Merced, quartier populaire du centre historique de Mexico. Elle a exposé au Reina Sofía une série de leurs portraits, dont elle dira : « Cuando hice la exposición en el Reina Sofía era importante que no sólo se viera como una exposición sobre prostitución, sino que el espectador se acercara desde lo familiar, que son mujeres que sí tienen amores, que las atraviesa la violencia. Sí, es un acercamiento como mujer[3] ».

Elle a publié par la suite un ouvrage photographique sur celles-ci, *Plaza de la Soledad*[4]. Son documentaire éponyme complète ce cycle et répond à son désir de donner la parole à ces femmes invisibles et méprisées. Goded y filme cinq prostituées qui ont entre 50 et 80 ans et dont les témoignages s'entrecroisent tout au long du film. Elle les laisse commencer par des déclarations très intimes en off tout en dévoilant un espace caractéristique de La Merced, l'église de La Soledad sur la Place de La Soledad, tandis que dans un second temps, la caméra intègre les témoins dans le champ. La caméra filme également en plan fixe frontal et voix off le personnage témoignant, qui est à son tour incorporé en voix in, construisant une sorte de dialogue visuel et sonore.

Les *gender studies* distinguent trois aspects caractérisant la spécificité féminine, le genre (une construction sociale et culturelle — dont celle de la prostituée —), la sexualité (le désir et le plaisir) et enfin le sexe biologique dont la fonction sexuelle génératrice (nous naissons homme ou femme avec une différence dans notre capacité à engendrer[5]).

Quoi de mieux donc pour interroger la question du genre que la travailleuse du sexe qui entretient avec ses clients (à défaut d'un autre terme approprié) un échange basé sur un service sexuel rémunéré ?

Un certain nombre d'interrogations surgissent. En effet, selon Conde :

> Si por género se entiende el conjunto de prácticas, ideas, discursos y representaciones sociales que se conforman a partir de la diferencia sexual, entonces esta categoría nos permite entender la constitución de lo masculino y lo femenino como dos órdenes simbólicos a partir de los cuales se estructura el deber ser tanto de hombres como de mujeres[6].

2. GODED, Maya, *Tierra Negra*, Luzbel, México, 1994 ; Expositions : *Tierra de Brujas*, 2008, *La última cenicienta* (1997-2014) etc.
3. GODED, Maya, « Entrevista a Maya Goded en el *14º FICM* », interview par Anne Lee Wakefield, 17 novembre 2016. [30 juillet 2019] moreliafilmfest.com/entrevista-a-maya-goded-en-el-140-ficm.
4. GODED, Maya, *Plaza de la soledad*, Barcelona, Lunwerg, 2006.
5. BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre, le féminisme et la subversion de l'identité*, trad. Par Cythia Kraus, Paris, La Découverte, 2006.
6. CONDE RODRÍGUEZ, Elsa, «La desigualdad de género», in *Comercio sexual en La Merced: una perspectiva constructivista sobre el sexoservicio*, Angélica Bautista López; Elsa Conde Rodríguez (coord.), México, D.F, UAM, Porrúa, 2006, p. 147.

On peut alors par exemple opposer des attributs bipolaires féminins / masculins : le manque d'autorité / l'autorité ; l'honneur (lié à la virginité) / l'honneur (lié à la virilité) ; la faiblesse / la force ; etc. Pour l'autrice, il semblerait que « en el fenómeno de la prostitución se radicalizan los atributos y valores asignados a cada sexo[7] ». Selon elle, dans l'imaginaire collectif, la prostituée est une femme publique à qui l'on supprime socialement le droit à la privacité et à laquelle on attribue une sexualité sans reproduction, une « sexualité stérile ». Ainsi, « ella no tiene nombre, es "una cualquiera"[8] ». La société considère, voire tolère la prostitution comme « un mal necesario[9] ». On peut alors se demander comme Conde pour qui est-ce un « mal » ? En effet, « la prostitución es " mala " pero se necesita de ahí la permisibilidad social que va más allá de la permisibilidad jurídica[10] ». Mais cela implique alors que « al considerársele como " un mal necesario " se justifica la desigualdad social y genérica que se establece entre hombres y mujeres y entre las mujeres mismas[11] ». En effet, la prostitution génère l'existence de catégories de femmes « à part », qui garantit la production et reproduction d'un ordre réel et symbolique où se recrée l'idéal de l'érotisme masculin. Avec les prostituées, l'homme peut vivre les rituels d'initiation sexuelle, tandis qu'avec l'épouse, « el matrimonio no es un permiso para vivir libremente su sexualidad, es un compromiso con la reproducción de su prole[12] ».

Par ailleurs, la figure de la prostituée a été fondamentale dans le cinéma mexicain[13]. En effet, mythifiée comme une créature innocente tombée en disgrâce et déshonorée, devenue chanteuse et danseuse de cabaret, vulgarisée comme *fichera* dans les sexy comédies, la prostituée au cinéma est un élément clé pour comprendre le principe de la sexualité monnayée dans l'idiosyncrasie mexicaine. À sa manière, ce personnage a participé de la construction des représentations, des genres et de l'identité sexuelle en distinguant deux catégories : la mère, (pure, chaste) et la putain (souillée, débauchée). La virginité élevée au rang de sacré par les normes sociales est ainsi relayée par le statut de la mère vertueuse « naturellement » épanouie dans la maternité et le culte à la Vierge, conçue sans péché. On respecte l'épouse (mère des enfants). L'homme « fait l'amour » avec elle, tandis qu'il a des « rapports sexuels » sans engagement avec la prostituée dont il peut attendre, moyennant de l'argent, des services supplémentaires impensables avec sa femme par pudeur ou « respect[14] ». En effet, « el pago daría derecho a servirse del cuerpo de la prostituta como de un objeto[15] ».

Ainsi le vice, l'immoralité et la misère caractérisent la fille de joie dans l'imaginaire mexicain. Comme le signalait déjà Simone de Beauvoir en 1949, « l'existence d'une caste de " filles perdues " permet de traiter " l'honnête femme " avec le respect le plus chevaleresque. La prostituée

7. *Ibid.*, p. 149.
8. *Ibid.*, p. 150.
9. *Ibid.*, p. 151.
10. *Ibid.*, p. 152.
11. *Ibid.*, p. 152.
12. *Ibid.*, p. 153.
13. On peut citer des classiques du genre : *La mujer del puerto* de BOYTLER, Arcady (1934), *Trotacalles* de LANDETA, Matilde (1951), jusqu'à de plus récents : *La Calle de la amargura* de RIPSTEIN, Arturo (2015), le documentaire *No es por gusto* de TAMÉS MEJÍA María Eugenia et de LARA María del Carmen (1979).
14. Voir CHANQUÍA FRENCH, Diana, « Discursividad masculina sobre la prostitución » in *Comercio sexual en la Merced…*, *op. cit.*, p. 182-184.
15. *Ibid.*, p. 184.

est un bouc émissaire ; l'homme se délivre sur elle de sa turpitude et il la renie […]. Elle est en tout cas traitée en paria[16] ».

Comme nous le verrons, le documentaire de Goded est « la versión más descarnada y a la vez entrañable de esa mitología[17] ».

Nous questionnerons cette représentation traditionnelle dans le documentaire, qui met en lumière les rapports genrés vécus par ces femmes, d'où émerge leur identité singulière. Nous distinguerons pour cela leur intimité dévoilée par la réalisatrice et par ailleurs, leur vie de travailleuse du sexe. Finalement, nous analyserons également dans quelle mesure, par le biais de ce prisme, ce film est aussi un documentaire sur Mexico.

1 - Intimité

Goded a choisi de filmer des prostituées de plus de 50 ans[18]. La réalisatrice a photographié ces mêmes femmes pendant près de 20 ans et a donc pu pénétrer leur intimité et tisser une complicité dont est témoin le spectateur. La caméra dévoile des corps flétris, usés par la vie et les années, des corps entiers, lors de l'attente d'un client, ou morcelés (cuisses, seins, pieds), des corps tatoués et, enfin, ce que l'on peut considérer comme leur seconde peau, le maquillage.

Le plaisir féminin est évoqué dans deux conversations en écho. Dans un bar — lieu de convivialité masculin par excellence —, coincés entre deux murs sans échappatoire possible pour mieux avouer, où les bières et les propos machistes s'accumulent, deux hommes échangent leurs points de vue « hay mujeres inorgásmicas, mucho orgásmicas a las cuales les tienes que hacer una chamba, el baile / Sí cada mujer es diferente […] ». À leur tour, en plan fixe et face à face, Raquel (80 ans) et Carmen décrivent une sorte de mécanique du corps. Les mots sont simples, crus : « desahogar lo que una trae, descargarse, dejar que la persona accione ». Pour Raquel, l'essentiel est de préserver son corps pour les clients suivants. Mais Carmen insiste […] « Entonces ¿nunca tienes orgasmos ? » / « El orgasmo sí lo he sentido, pero es cuando tengo un amor que sí lo quiero mucho con ese sí, me echo…Ahí sí me gana. Ahí me da la matanza, ahí me mata, caigo muerta ». Conformément à ce qu'affirme Conde, les travailleuses du sexe connaissent le plaisir et il n'y a pas d'âge pour cela.

Plus tard, un homme d'âge mûr, regardant la caméra d'un air guilleret, déclarera à Ángeles et sa compagne « A mí me gustan las muchachas / ¿Te gustan las pollitas ? ¿Y todavía sientes así el gusto y el placer de ir a las mujeres a tu edad ? / No hombre, ¿qué te pasa ? Para mí la vida es el sexo, comer, vivir. Lo que el cuerpo pida, hay que dárselo. Nada de que porque ya estoy viejito y por eso uno se empieza a apachurrar ». Le documentaire aborde ainsi un sujet tabou, celui de la sexualité masculine des seniors, en parallèle de celle des femmes.

Quant à Carlos, il explique avec fierté qu'il n'a jamais essuyé de refus de la part de Carmen : « […] Mi mujer siempre estaba dispuesta […] y eso es una cosa que yo creo que es muy

16. DE BEAUVOIR, Simone, *Le Deuxième sexe*, Paris, Gallimard, Tome 2,1949, p. 247.
17. GARCÍA TSAO, Leonardo, « Corazón de oro », *La Jornada*, 6 de mayo 2017, [12 mai 2019]. www.jornada.com.mx/2017/05/06/opinion/a08a1esp.
18. Carmen, Lety, Raquel, Esther, Ángeles principalement.

rara [...] — regardant la caméra comme s'il cherchait une approbation voire des félicitations — / ¿Y no sería más raro que tu esposa te dijera yo tengo ganas ¡ven!? » Il serait donc étrange à leurs yeux que la femme soit elle aussi demandeuse de plaisir. Dans cet échange, c'est un homme qui parle de son désir physique, de son attente de l'autre qui ne saurait lui « refuser » sa participation, selon les schémas traditionnels.

Carlos mentionne la menstruation : « Con los 13 años de matrimonio con mi esposa, jamás me dijo estoy menstruando, no tengo ganas. [...] Nunca me ha dicho, tengo bandera roja, antes se decía eso así ; tengo bandera roja y no se puede o eso o lo otro ». Le sujet tabou du sang menstruel, en revanche, n'est pas évoqué par les femmes. C'est le point de vue de l'homme qui émerge à nouveau en fonction de son désir personnel, lequel aurait pu être entravé par le sang féminin, prétexte à un refus de rapports sexuels.

2 - L'homosexualité (féminine)

Au début du documentaire, cadrée par un long plan moyen fixe, propice à la confession, Lupe une jeune femme, d'aspect androgyne, enceinte, parle de son premier amour : « La primera, fue en la primaria. / ¿Desde ahí sabías que tenías preferencia por las mujeres ? / Sí y me imagino que desde que abusaron de mí cuando estaba chiquita. Abusaron de mí y de mi hermana / ¿Son cosas que guardas dentro de ti ? ¿Te duele recordarlo ? ». Son aveu sera un catalyseur d'émotions et les larmes enfouies pourront enfin couler. Beaucoup de retenue et de pudeur caractérisent cette scène sans pathos exagéré, ce qui permet une empathie réelle.

Si Lupe reste évasive sur ses rapports actuels avec ses amantes, Esther et Ángeles, en revanche, racontent volontiers en off (renforçant ainsi son caractère clandestin) leur amour caché depuis plus de 14 ans à cause des normes sociales : « Aunque nadie sabe la manera en que nos queremos ». En effet, exercer la prostitution est déjà une « atteinte aux bonnes mœurs », cumuler les deux pourrait les mettre en danger. Beauvoir observait que de nombreuses prostituées avaient une amante car elles trouvaient dans celle-ci le réconfort que les hommes ne pouvaient leur apporter.

> La copine remplit à peu près le rôle que joue l'ami de cœur pour la femme honnête confinée parmi les femmes : c'est elle qui est une camarade de plaisir, c'est avec elle que les rapports sont libres, gratuits, qu'ils peuvent donc être voulus ; fatiguée des hommes, dégoutée d'eux ou souhaitant une diversion, c'est dans les bras d'une autre femme que souvent la prostituée cherchera détente et plaisir[19].

Tout d'abord grâce à un champ et contre-champ des deux femmes en alternance, puis dans une mise en scène plus esthétique en plongée, où les deux amies sont couchées sur un lit, main dans la main, le regard tourné l'une vers l'autre, les explications se poursuivent : « nos encontramos dos seres solitarios y cuando estamos solos (sic), nos amamos intensamente [...] Es una de las cosas más fuertes que me ha pasado en la vida. [...] Es mi mejor amiga ». L'amour qu'elles n'avaient pas connu enfants, leur a permis de se construire, d'être actrices de leur vie.

19 . DE BEAUVOIR, Simone, *Le Deuxième sexe*, *op. cit.*, p. 258.

Fig. 1. — Ángeles et Esther

3 - La perte de la virginité

Les femmes qui en parlent l'associent à la violence qui a accompagné ce moment. Comme en témoigne Esther, d'origine indigène.

> Cuando yo pierdo mi virginidad en este pueblo, pierdo valores entre mis costumbres. Se pierde el respeto del pueblo y yo perdí ese respeto y lo perdió mi familia. Así que abusan de mí a los ocho años. Me empecé a sentir sucia, culpable por no poder poner el nombre de mi familia en algo.

Le poids de la morale et de la culpabilité envahit la jeune victime, tandis que les traditions claniques semblent défendre le violeur. Carlos avait quant à lui 13 ans lors de son premier rapport sexuel avec une prostituée de la *vecindad*. Étant donné que pour l'homme, l'honneur est lié à la virilité, il doit s'affranchir rapidement de sa virginité. Tandis que la femme, ici Esther, en perdant sa virginité hors mariage, perd son honneur et celui de sa famille qui la répudie.

4 - Leur vie sentimentale

Le documentaire montre que l'amour est au cœur de la vie des prostituées de tout âge. Raquel espère vivre l'amour, voire le grand amour avec un homme beaucoup plus jeune qu'elle. Ce sera une constante parmi les divers témoignages. En effet, elles distinguent l'amour romantique auquel elles aspirent ou qu'elles vivent déjà, de leur travail, comme l'affirme clairement Esther « yo no vivo de la gente, […] ni del machismo, yo vivo de mis nalgas ».

Carmen évoque sa rencontre avec Carlos en tant que simple client puis, lorsqu'il devint assidu, comme dans les contes de fées, elle avoue : « me enamoré sin darme cuenta ». Les diverses photos[20] qui défilent témoignent de leur passé commun pendant plus de 13 ans. Carlos déclare d'ailleurs : « Es el gran amor de mi vida… yo tenía mucha seguridad de que era su hombre, de

20. Prises par Goded pour certaines d'entre elles.

que no me iba a engañar ». On ne manquera pas de souligner le rapport de possession et le pouvoir machiste évoqué par ces quelques mots. Autre fait important, Carmen n'a pas besoin de lui mentir à propos de son travail car lui-même, fils de prostituée, a toujours vécu dans cet environnement. Mais leur séparation, qui surviendra pendant le tournage, a été vécue douloureusement par Carmen. Et comme dans une *ranchera*, Carlos confesse sa propre infidélité « no pude reprimir mis impulsos […] mi sangre me traicionó y caí ».

Fermín le cireur de chaussures fait la cour à Lety : « qué bonita sonrisa tienes…no me había dado cuenta, […] una rubia despampanante ». Il lui fera une déclaration d'amour en bonne et due forme, conviant le spectateur à partager leurs rires et bonheur.

L'amour peut donc être passionnel, se terminer mais aussi traverser des crises. Le couple Esther /Ángeles n'est pas à l'abri des crises de jalousie. Ainsi, Ángeles avoue :

> Ella tiene una forma de desempeñarse dentro del cuarto con ellos y yo tengo otra forma muy diferente. Ella trabaja de una forma que la verdad sí me ha dado coraje y no solo celos y en ese momento sin que la otra persona se dé cuenta le doy un jalón de pelo para que corrija sus errores y como que ya se pone medio huraña.

Ces divers aveux, face caméra, sont des déclarations d'amour qui remettent en doute l'inaptitude supposée des prostituées à aimer et être aimées.

5 - Maternité et amour maternel

Les pères sont les grands absents des divers témoignages et leur abandon du foyer familial est signalé. Or, « orfandad, ausencia, abandono, alcoholismo, no reconocimiento, son sentimientos y vivencias que marcan el recuerdo del padre. La ausencia en sí misma del padre es ya una forma de violencia, simbólica si se quiere, pero violencia al fin[21] ». Ainsi, peu après l'accouchement, Lupe est de retour avec son bébé né de père inconnu, et les hommes sur la Place se moquent en se désignant à tour de rôle : « Ese es el papá ». La paternité ne s'accorde pas avec la prostitution. C'est à l'épouse légitime que revient cette exclusivité comme nous l'avons vu.

On se souvient combien la mère est importante dans la société mexicaine, qui, chaque année le 10 mai, la célèbre. Octavio Paz a montré son rôle fondamental dans son essai *El Laberinto de la soledad* qu'il consacre à « Los hijos de la Malinche ». Il l'associe à un passé douloureux et violent. Il consacre ainsi une partie de son ouvrage aux multiples significations du terme « chingar ». Les ambigüités sont nombreuses, retenons l'une d'entre elles avec ce qu'il considère être un cri de guerre, « ¡Viva México, hijos de la Chingada![22] », souvent traduit par « Vive le Mexique, enfants de putain ! ». Paz s'interroge : « ¿Quién es la Chingada ? Ante todo, es la Madre. No es la madre de carne y hueso, sino una figura mítica. La Chingada es una de las representaciones mexicanas de la Maternidad, como la Llorona o la "sufrida madre mexicana" que festejamos el diez de mayo[23] ».

21 . BAUTISTA LÓPEZ, Angélica y CONDE RODRÍGUEZ, Elsa, *op. cit.*, p. 83.
22 . PAZ, Octavio, *El laberinto de la Soledad*, México, Cuadernos americanos, 1950, ed FCE, 1973, p. 68.
23 . *Ibid.*

Et d'ajouter : « La Chingada es la Madre abierta, violada o burlada por la fuerza. El "hijo de la Chingada" es el engendro de la violación, del rapto o de la burla[24] ».

Raquel fleurit respectueusement la tombe de sa mère, en évoquant néanmoins sa violence. Elle a cependant amorcé sa résilience : « […] he dejado ese amor de madre, lo he olvidado hacia atrás, he vivido para vivir yo misma, me doy valor ». Puis à côté d'un petit autel où sont disposés la Vierge de Guadalupe et les objets nécessaires à une *limpia*, Esther va la guérir de ce mal qui la ronge : le désamour maternel.

En passant de l'autre côté du miroir, la caméra de Goded nous conduit aussi chez la mère d'Esther : « Mi madre se arrepintió de tenerme. Me decía que todas las mujeres son putas » — sa mère a ainsi intégré le regard genré des hommes sur les femmes. Elle aussi souffre de désamour maternel. On assiste à une sorte de monologue en mixtèque sous-titré, où Esther, ne pouvant intervenir, ne fera qu'essuyer ses larmes face au dénigrement maternel. Le cadrage serré semble rendre impossible toute explication face à ses accusations. Elle ne regarde presque pas sa fille, la condamne, n'éprouve aucune empathie pour elle. La cinéaste filme le milieu social humble et rural, montrant implicitement que beaucoup de ces prostituées viennent des zones déshéritées de la République.

Lety confesse à une cartomancienne la raison de sa présence : elle veut savoir si sa fille très malade va guérir. Certes en même temps, elle répond posément à un client qui souhaite un rendez-vous (le téléphone portable fait partie des outils de travail), lui rappelle tarifs et prestations, ce qui ôte de la tension à la scène. D'ailleurs, l'explication de la cartomancienne est sans appel et peut aussi prêter à sourire en dépit de l'angoisse de cette mère : « A los que les da cáncer sobre todo en los órganos femeninos, siempre es rencor a alguna mujer ». Ultérieurement, à nouveau dans un espace confiné, celui de la cuisine, elle avoue son amour maternel à sa fille en lui demandant pardon.

Lupe n'avait pas pu s'occuper de son premier enfant ; Martín, son nouveau-né SDF, dormira avec elle dans la rue au milieu des poubelles, sorte de Sainte famille des temps modernes. Cependant, Goded filme cette jeune mère en train de lui donner le biberon, un geste maternel inscrit dans un modèle attendu de la maternité.

Carlos explique que même si on se moquait de lui à l'école, il ressentait de la fierté pour sa mère qui s'en était sortie avec ses cinq enfants. Son père, quant à lui, était un souteneur. Difficile d'échapper au déterminisme social… Lors d'une veillée funèbre sur la Place, au milieu de nombreuses prostituées, un homme évoque avec orgueil sa défunte mère : « yo me siento muy orgulloso de todo lo que mi madre fue, […], todo lo que soy es gracias a ella ». Aucun ne renie sa mère, « porque madre sólo hay una ». Effectivement, l'imaginaire social accepte comme justification naturelle qu'une femme se prostitue pour élever ses enfants. En revanche, celle qui le fait sans aucun motif est plus « pute » que celles qui ont une bonne raison de le faire. Cela sous-entend alors qu'elle aime cette vie ; or, pour la prostituée, il n'y a pas de place pour le désir ou le plaisir, pas plus que pour n'importe quelle femme[25].

24 . *Ibid.*, p. 72.
25 . CONDE RODRÍGUEZ, Elsa, *op. cit.*, p. 156.

6 - Le travail quotidien des prostituées

Le documentaire révèle la routine du travail des personnages. Il s'agit de forger une image attendue d'une féminité stéréotypée qui implique un maquillage chargé. Ainsi, une scène à la composition visuelle très élaborée dévoile un institut de beauté improvisé dans la rue où Lety et Carmen se font poser de faux ongles très longs et décorés : « son para acariciar, no para rasguñar ».

Fig. 2. — Institut de beauté

On y épile aussi les sourcils à la cire, à la lame de rasoir, on les lisse. Cette séquence fait suite au boléro *Amor de cabaret* chanté au tout début du film par les femmes, plongeant le spectateur dans la problématique du documentaire.

Il faut embellir les corps, leur outil de travail. Ainsi, un plan en plongée de Lety allongée signalant son abandon et sa proximité avec Goded, la montre avec un masque à base de concombres sur le visage, tandis qu'à la radio, Paquita la del Barrio chante *Invítame a pecar*, sorte de mise en abyme de sa vie au regard des conventions sociales. D'autres se badigeonnent le corps de crème. Leurs pieds, véritable métonymie de leur travail (*talonear*), sont usés à force de faire les cent pas, comme le suggèrent des premiers plans des pieds abîmés de Lety, Ángeles ou Esther.

Esther se transforme en ôtant ses vêtements blancs (symbole de son processus spirituel grâce auquel elle soigne en se soignant) au profit d'une minijupe noire, se maquille face à un petit miroir en gros plan de profil dans l'angle de la chambre à cause, à nouveau, de l'exiguïté des lieux ; au loin, le bruit d'une sirène retentit (sorte de mise en garde du danger qui guette ces femmes la nuit). Esther et Ángeles revêtent les attributs stéréotypés et suggestifs des travailleuses du sexe (minijupes, robes moulantes, décolletés plongeants, paillettes, très hauts talons, maquillage chargé). Ángeles révèle une réalité crue au travers de son sac : préservatifs, argent, papier toilette. En revanche, les plus âgées gardent la même apparence. Plus besoin d'attirer par leur aspect extérieur, il leur faudra déployer d'autres stratégies.

Elles exposent les attentes des clients avec une certaine déférence. Raquel parle de leurs désirs : « quiere motivación, hay que motivarlo ». Elle met alors en scène un simili strip-tease en chantonnant, « no le duele pagar si lo que pide, se lo das ». Il s'agit d'une esquisse de jeu de séduction. Raquel est âgée et forte mais la caméra filme ce corps sans le juger. Dans le lien qui unit

la prostituée au client, la caméra met ici en évidence leur quotidien en évinçant le client mais en la laissant souveraine de ce qu'elle veut bien montrer.

Les prostituées attendent sur la Place, dans la rue, dangereuse, car elles y sont vulnérables. La nuit où les bruits inquiétants de la ville vont crescendo — sirènes, klaxons… —, elles se saluent et leurs corps aux formes explosives s'exposent. On perçoit les « Mírame, quiéreme » qui se substituent aux boniments des commerçants, les ramenant à être un simple bien marchand. Elles patientent assises, debout, appuyées contre un mur et l'abandon de leurs corps témoigne d'une grande lassitude, d'une infinie tristesse. Mais certaines travaillent aussi le jour car les rentrées d'argent du « talón » sont aléatoires.

7 - Violence et traumatisme

Beaucoup d'entre elles ont été victimes de violence de genre dans leur enfance, voire de viols et elles en gardent des séquelles psychologiques. En effet, « la violencia sexual, específicamente la violación, el abuso y el hostigamiento sexual por parte de desconocidos o por varones cercanos, como el padre o el padrastro, es una constante en los relatos de vida de las mujeres[26] ». Et Conde de conclure :

> Esta agresión es un primer impacto en la identidad de la persona y antecede a la transformación del cuerpo de la mujer en una mercancía para el intercambio sexual, además de transformar violentamente la personalidad de la mujer y destruir en ella el sentido de su valor. Este fenómeno tiene su origen en la estructura social que lo ha ocultado y disfrazado y a causa de varios factores asociados: pobreza extrema, maltrato físico y psicológico por parte de familiares; trafico de mujeres, de niñas y niños; corrupción y colusión de las autoridades con redes delictivas[27].

Mais les violences continuent à l'heure actuelle. Raquel révèle être victime de violences permanentes de la part des hommes. Ángeles dénonce, de son côté, la compagnie des clients : « Es un ambiente tan hostil y tan duro. Es que los clientes han matado a mis compañeras. He visto cómo sufren con ellos y para mí, un cliente es un psicópata que desea satisfacer sus bajas cualidades, sus bajos instintos ». On comprend la peur d'Esther, victime d'incidents divers. Elles n'ont pas de moyens pour se défendre.

Le Colectivo TDP rappelle à cet égard que, même si les prostituées peuvent légalement exercer indépendamment leur activité, cette dernière n'est pas sans risques.

> Dejando de lado formalismos e hipocresías, […] las trabajadoras y trabajadores sexuales no pueden ejercer su actividad de forma libre y autónoma. El esquema jurídico las orilla a la clandestinidad, la exclusión y la dependencia.

26 . BAUTISTA LÓPEZ, Angélica y CONDE RODRÍGUEZ, Elsa, *op. cit.*, p. 82.
27 . CONDE RODRÍGUEZ, Elsa, *op. cit.*, p. 157.

> Al no ser la "prostitución" reconocida como una forma legítima de trabajo, presumir que es una actividad que mujeres y hombres pueden y deben hacer de manera aislada e independiente es ingenuo y engañoso. Sobre todo, manifiesta un enorme desinterés hacia estos/as ciudadanos/as así como un desconocimiento de su actividad, no sólo en cuanto a sus derechos de autonomía, seguridad y salud, sino a su propia participación en la sociedad.
>
> Asumir su trabajo de forma independiente, implica no reconocer que en muchos casos estas personas se asocian para estar y sentirse más seguras frente a situaciones de violencia, que las hay, por parte de clientes, empleadores y proxenetas; pero también por parte de las autoridades públicas y cuerpos policiales[28].

Raquel évoque avec amertume la solitude ressentie après le passage fugace des clients. Suite à un long silence, elle témoigne en plan américain, tout d'abord en off puis en plan rapproché poitrine en in, « nos acostamos, nos damos amor por un momento que estamos. […] terminado el momento, […] se va y quedo sola. […] y con quién vivo ? Con ninguno de ellos ».

Carlos affirme à propos de Carmen : « Ella maneja mucho su mente. Cuando trabaja se fuga. […] o sea ella se bloquea al grado que no siente nada ». Elle est ainsi capable d'opérer une séparation entre son corps et son travail, bien qu'elle ait évoqué éprouver du plaisir avec certains clients. C'est pourquoi elle peut laisser Carlos alors qu'ils déjeunaient sur la place pour rejoindre un client, « ahorita vengo ». Mais pour que le corps résiste, il faut l'aider, ainsi Ángeles prend de la cocaïne avant de partir au travail.

8 - La ville de Mexico au prisme de la prostitution

Il s'agit d'un documentaire sur les travailleuses du sexe, mais il révèle à travers une perspective anthropologique tout un pan de la ville de Mexico. La composition visuelle ainsi que le soin méticuleux apportés à la bande son, contribuent à dévoiler un portrait précis de La Merced au cœur de la grande mégalopole, de sorte que la réalité et la routine quotidiennes du quartier considéré comme « chaud » participent de la non lecture d'une représentation stéréotypée sur ces femmes. Il n'y a pas de place pour les « non lieux[29] », ici tout a une âme et renvoie à l'Histoire de la ville, au tissu social tant public que privé et à ses habitants.

On peut identifier un certain nombre de bâtiments comme la tour latino-américaine, des édifices ou espaces dont la fonction est essentielle : *las casas de vecindad* — lieux de convivialité populaire par excellence —, *les hôtels de passe* — zones d'exercice de la prostitution mais aussi lieux où vivent certaines prostitués — , l'église de La Soledad symbole du pouvoir religieux derrière le *Palacio nacional* — symbole du pouvoir politique —, la Place, lieu de sociabilité par excellence, quelques rues, la proximité du métro, le marché de La Merced connu pour ses herbes et remèdes

28 . Colectivo TDP, *Consecuencias invisibles del rescate. El caso del Table Dance*, México, 2015, p. 77.

29 . Voir AUGÉ, Marc, *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.

traditionnels permettant de se soigner à bas coût et selon une médecine rituelle, l'abondance de *tianguis*, les bars et les *taquerías* dont la décoration est parfaitement représentative de ce quartier populaire animé. Par ailleurs, le documentaire montre également des micro espaces constitués par les intérieurs de leurs « foyers » (emplis souvent de peluches, reflet d'une enfance qu'elles n'ont pas vécue, voire d'un caniche), preuve de la proximité entre la réalisatrice et ses sujets, qui l'ont laissée pénétrer dans leur intimité sans opposer de limite physique ni psychologique.

Les prostituées sont profondément attachées à leur quartier ainsi qu'à ses habitants. C'est le sens du témoignage de Carmen : « De esta Plaza yo no me voy a ir nunca. Ni cuando yo me muera […]. El día que yo me muera, mis cenizas quiero que las tiren aquí, que queden aquí ». La solidarité tissée entre elles ainsi qu'avec de nombreux commerçants et habitants leur a donné un foyer, une raison de vivre. « Aquí es donde soy yo misma, donde no tengo que fingir nada, no tengo que sonreírle a nadie que no quiero, o sea para mí, ésta es mi casa y las mujeres son mi familia. Siento la necesidad de estar con ellas ».

En effet au travers de différentes séquences, en dépit d'un milieu ambiant plutôt hostile, le film montre leur entraide et solidarité constantes. Elles ont de bons rapports avec le voisinage qui les accepte comme elles sont. C'est par contre avec les clients que les rapports peuvent être difficiles.

L'amitié est ainsi une autre facette de leur quotidien. Raquel et Esther expliquent : « nosotras nos encariñamos, nos damos cariño sincero, un cariño humilde ». Elles ont ainsi reconstitué ce à quoi, enfants, elles n'avaient pas eu droit.

Fig. 3. — Esther et Raquel

À de nombreuses reprises, les bruits caractéristiques de la grande ville font irruption dans le documentaire et dominent les scènes : le bruit des balais nettoyant le sol, sorte de valse récurrente marquant le passage du temps entre la nuit et le jour. La nuit, des brigades d'éboueurs ramassent les déchets de la rue où étaient installés les marchands ambulants dans la journée. Celle-ci devient alors un terrain de foot improvisé et l'on entend jusqu'au rebondissement du ballon des enfants, leurs cris et leurs rires, des sirènes en hors champ. Le jour, on perçoit toujours les sirènes mais aussi les commerçants conviant les piétons, le passage des camionnettes avec des haut-parleurs « Se compra… se vende… », les sonorités ambiantes du marché jusqu'au crissement des feuilles au milieu des bruits de la ville lorsque Carmen balaie. Et de nuit comme de jour, les bruits des moteurs et des klaxons sont omniprésents sauf sur la Place piétonne, mais ils demeurent néanmoins perceptibles au loin. Dans les quelques scènes hors du centre-ville, les bruits naturels

ambiants sont parfaitement identifiables (eau, oiseaux, animaux divers, à nouveau cris de vendeurs ambulants, transports divers, radios hors champ…). La bande son reflète avec justesse la ville, ce quartier populaire animé sans interruption. Enfin, les chansons (mémoire populaire) du documentaire sont en parfaite synchronie avec ce que l'on voit et leurs témoignages, comme la symbolique « Amor de cabaret » chantée en chœur, sorte de mise en abyme de leur vie.

9 - Conclusion

Le documentaire n'offre pas une narration linéaire, les témoignages et portraits s'enchevêtrent, ils sont souvent reliés par le même personnage dans une situation, un cadre différent, ou sont mis en relation par leurs thématiques communes.

À travers leurs récits, le spectateur découvre combien ces femmes ont réussi à se construire avec force et courage, en dépit de l'adversité et des stéréotypes qui les marginalisent. Ainsi, Raquel, malgré un passé douloureux, s'en est sortie seule, à l'image de son apprentissage de la natation : « me enseñé a nadar, […] uno mismo se enseña ». Malgré leurs passés difficiles, Goded montre à quel point ce sont des guerrières et des survivantes. Ces femmes n'y apparaissent pas comme des victimes, c'est leur résilience qu'elle privilégie, leur sens de l'humour étonnant. S'opposant au cliché qui associe ce quartier au danger et à la violence, le documentaire privilégie la vitalité de ces femmes en dépit de ce qu'elles endurent. Elles participent à l'animation de La Merced. Carmen (leader des prostituées du Parque Loreto) et Ángeles ont participé à des ateliers, à la différence de Lupe, qui n'a pu s'affranchir de son passé pour prendre en main sa vie. Elles se considèrent comme des citoyennes à part entière, rejetant la représentation sociale de la prostituée réprouvée.

La réalisatrice n'établit pas d'enquête exhaustive sur d'éventuels proxénètes ou trafics ni sur les tarifications. Elle ne cherche pas à s'informer sur les clients et leurs motivations pour établir des portraits croisés, elle a cependant laissé s'exprimer ceux qui le lui ont demandé. Jamais n'est exposé directement ce qui a amené ces femmes à exercer la prostitution. En revanche, les origines sociales modestes et la violence de genre subie dans leur enfance semblent être un élément déterminant. Goded donne la parole à ces femmes invisibles, sur lesquelles sont généralement portés des jugements moraux et qui n'ont pas voix au chapitre dans la vie sociale. Ces femmes vivent des histoires d'amour, elles sont mères, filles, amantes. Plutôt que d'être réduites à n'être que de simples filles des rues (« una cualquiera »), elles sont au contraire essentiellement filmées comme n'importe quelle femme avec leurs problèmes, joies, espoirs, déceptions…

Elles ont appris à faire confiance non seulement à Goded mais aussi à sa caméra, en leur livrant toutes sortes de confidences très intimes. La caméra les ausculte à travers de nombreux gros plans, transmettant ainsi leur force et leur faiblesse.

Goded n'émet pas de jugement moral, elle ne fait preuve d'aucune condescendance ou curiosité malsaine à l'égard de ces femmes. Elle préfère l'observation silencieuse et bienveillante à caractère intimiste. Aux spectateurs d'apprécier à juste titre ce remarquable travail sur une intimité ouvertement consentie et partagée autour d'une parole libérée. Les intéressées, à travers des

anecdotes parfois comiques ou des témoignages bouleversants, se racontent et se livrent. Son documentaire est engagé car il donne la parole à des femmes marginalisées et stigmatisées socialement en raison de leur âge, leur origine indigène et leur activité.

Espaço e gênero no filme *Bacurau*

Diogo Cavalcanti Velasco & Alberto da Silva

Universidade Federal de Sergipe
Sorbonne Université — CRIMIC EA 2561

Resumo: O presente artigo busca analisar o filme *Bacurau* (2019), de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, a partir de uma perspectiva que entrecruza as categorias espaço e gênero. Tendo como referência a metodologia da geógrafa Doreen Massey, evidenciamos as espacializações do gênero na obra e suas cartografias, que posicionam seus personagens e contribuem para a criação de diferentes Bacurais, evidenciando as relações de poder ali constituídas. Logo, problematizamos tais lugares do feminino, do masculino e do intersexo, partindo da relação com o dentro, o fora, a margem, o outro, que constituem não só a comunidade de Bacurau, mas que transbordam para uma ressignificação de sertão nordestino, propondo uma alegoria distópica de um Brasil contemporâneo.

Palavras-chave: espaço, gênero, *Bacurau*, cinema brasileiro.

Résumé : Cet article a pour but d'analyser le film *Bacurau* (2019), de Kleber Mendonça Filho et Juliano Dornelles, à partir d'une perspective croisant espace et genre. En nous appuyant sur la méthodologie de la géographe Doreen Massey, nous cherchons à mettre en évidence les « spatialisations » du genre dans ce film et dans ses cartographies, au sein desquelles sont positionnés les personnages et qui créent plusieurs Bacurau en y révélant les relations de pouvoir en jeu. Ainsi, nous problématisons les lieux du féminin, du masculin et de l'intersexe, en tenant compte de la relation de chaque personnage avec le village, l'extérieur et les marges. Non seulement ces lieux constituent la communauté de Bacurau, mais aussi la dépassent en resignifiant le *sertão* nordestin et en proposant une allégorie dystopique du Brésil contemporain.

Mots-clés : espace, genre, *Bacurau*, cinéma brésilien.

Bacurau, de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, movimentou o cenário cinematográfico brasileiro desde seu lançamento no segundo semestre de 2019. O filme, que já havia obtido o reconhecimento da crítica a partir de sua premiação do prêmio do júri do 72º Festival de Cannes, no mesmo ano, levou também mais de meio milhão de espectadores brasileiros às salas de cinema, tornando-se sucesso de público para os patamares de medição nacional[1]. Crítica e espectadores fizeram com que não só o seu potencial estético fosse reconhecido, mas também repercutisse continuamente seu conjunto de temáticas durante semanas a fio. Debates se tornaram calorosos sobre questões levantadas acerca da política, da história, da raça, do gênero e do espaço do filme. Entremeados nessa alegoria distópica do Brasil contemporâneo, esses dois últimos aspectos, que tangenciam os demais, serão os abordados em presente artigo.

Bacurau não foi escolhido como título da obra por acaso. A identificação do nome com o lugar narrativo é uma constatação importante, pois a cidade em questão se torna personagem relevante do filme. Sua espacialização criada pelas interações dos agentes sociais (personagens) e pelo discurso fílmico suscitaram várias possibilidades de análises relativas à categoria espacial. Sendo assim, ele compreende, em seu primeiro polo, mudanças de configuração, de posição, que colocam os elementos estéticos e narrativos em relação, possibilitando os encontros do filme que criam espaços. Tais posições vão sendo reconfiguradas continuamente ao longo do filme, por meio da montagem e da *mise-en-scène*, possibilitando os encontros entre americanos e brasileiros, *sul-destinos* e nordestinos, o dentro e o fora da comunidade, homens e mulheres trans, cisgênero e não-binários, resultando em conjuntos de trajetórias que coexistem e que produzem distintos Bacuraus.

No contexto contemporâneo, a sobreposição dos espaços se dá pelas relações sociais e culturais, que se estabelecem nesses espaços fragmentados: a periferia vem para o centro, e vice-versa. Tensões sociais, históricas e políticas se configuram reorganizando a cidade e hibridizando as vivências, que aí se desdobram. A paisagem torna-se, então, espaço, por seu conteúdo cultural e social, como propõe Milton Santos:

> Uma casa vazia ou um terreno baldio, um lago, uma floresta, uma montanha não participam do processo dialético senão porque lhes são atribuídos determinados valores, isto é, quando são transformados em espaço. O simples fato de existirem como formas, isto é, como paisagem, não basta. A forma já utilizada é coisa diferente, pois seu conteúdo é social. Ela se torna espaço, porque forma conteúdo[2].

Assim, o espaço vivido e ocupado cria forma e conteúdo que servem como instrumento de resistência à imposição do espaço meramente físico e dissociado de seu aspecto humano.

Para Edward Soja, não existe mais sentido sem se pensar sobre o espaço de maneira despolitizada[3]. Tal abordagem ligava-se a uma tradição modernista que privilegiava a questão temporal em detrimento da espacial, sempre imóvel. O que o autor argumenta, quando traz o aporte

1. PITANGA, Filippo, "Porque Bacurau foi o melhor filme de 2019", *Carta Capital*, 8 janeiro de 2020. 10 de janeiro de 2021 www.cartacapital.com.br/opiniao/porque-bacurau-foi-o-melhor-filme-de-2019.
2. SANTOS, Milton, *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção / Milton Santo*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2006, p. 71.
3. SOJA, Edward W, *Geografias Pós-Modernas. A reafirmação do espaço na teoria social crítica*, Rio de Janeiro, Jorge Zaar Editor LTDA, 1993, p. 8.

teórico da geocrítica ao debate, é que, no contexto pós-moderno, deve-se assumir o espaço fragmentado e pensá-lo por simultaneidades; abordá-lo a partir de múltiplos pontos de observação: o histórico, mas também o geográfico, o social, o estético, entre outros.

Compreendendo tais perspectivas, tomamos o livro *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade*[4], da geografa Dorren Massey, para propor o que entendemos como espaço: 1. Espaço como heterogeneidade. A Posição, localização, não significa distância, mas a ordem mínima da diferenciação dos elementos na multiplicidade que é conformada com o espaço. É, portanto, também a condição de uma heterogeneidade mais radical; 2. O espaço como esfera de relações, negociações, etc. É sua condição social-política; 3. O espaço como esfera da coetaneidade, da contemporaneidade radical. Isso mais do que medi-lo, cria-o. As distâncias que as coetaneidades engendram podem ser aquelas da força física, do (des)alinhamento político, da imaginação… e, nesse sentido, em cada uma delas, elas provavelmente deverão ser assimétricas e; 4. Espaço sempre incompleto e aberto, inapreensível. A trama ilimitada de uma multiplicidade de trajetórias. Elas mesmas, desse modo, em contínua transformação.

Então, o espaço é, como defende a autora, um conjunto de trajetórias coetâneas, uma espacialização de um fenômeno, que pode ser "uma coisa viva, uma atitude científica, uma convenção social, uma formação geológica[5]", sempre aberto e dinâmico.

Reforçamos aqui o conceito espacial, justamente por implicar a sua correlação temporal, bem como por desfazer uma representação do senso comum que o relaciona com fenômenos apenas físicos. Pensemos, então, tal categoria a partir de nosso objeto. Ao posicionar a pequena cidade Bacurau no sertão nordestino, o filme remete a várias problemáticas associadas ao imaginário brasileiro acerca deste espaço. No curso da história brasileira, o Sertão se constitui como um espaço privilegiado e uma categoria-chave no imaginário do Brasil. "Sertão" tornou-se assim uma categoria simbólica para "falar, definir e delimitar" a ideia de nação brasileira[6]. Tomando como ponto de partida o conceito de nação proposto por Benedict Anderson, como uma "comunidade simbólica", ou uma "invenção" ou "criação" resultante de diferentes narrativas[7], o Sertão, concebido como um espaço privilegiado da construção da "brasilidade", foi moldado por discursos médicos, econômicos, políticos, geográficos, históricos, e igualmente, por meio da pintura, da televisão, do cinema, da cultura oral e da literatura.

Pensando as representações do espaço sempre aberto e dinâmico, como propõe Massey, o sertão em *Bacurau* não apenas problematiza antigas temáticas associadas à ideia de "identidade nacional", mas remete a outras questões, como as relações entre espaço e gênero.

Em uma coletiva de artigos organizados em *Space, Place and Gender*[8], de 1994, Massey prioriza a *generalização* do espaço em toda a terceira parte do livro. Num primeiro momento, estabelece-se uma crítica em relação a autores, como Soja, considerado pela autora como teorias ainda patriarcais, que não representam vozes diversas femininas. Seu objetivo é, primeiramente,

4. MASSEY, Doreen, *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade*, Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2009.
5. *Ibid.*, p. 33.
6. GOMES PEREIRA, Pedro Paulo "Sertão e narração: Guimarães Rosa, Glauber Rocha e seus desenredos", *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 23, nº 1, p. 51-87, jan./abr. 2008; LIMA, Nísia Trindade, *Um Sertão chamado Brasil*, São Paulo, Hucitec, 2013.
7. HALL, Stuart, *Identités et cultures: politiques des Cultural Studies*, Paris, Éditions Amsterdam, 2008, p. 11-12; 38.
8. MASSEY, Doreen, *Space, Place and Gender*, Cambridge, Polity Press, 1994.

demonstrar como a estrutura patriarcal se dava em algumas regiões da Inglaterra, mostrando que os espaços da casa, do trabalho e do lazer, eram distribuídos em cada região. A partir da acentuação do desemprego entre os homens provocado pela extinção de minas de carvão, percebeu-se que algumas regiões modificaram as relações de gênero, introduzindo as mulheres no espaço das fábricas, intensificando sua atividade social e sindical. Como consequência, foi criado o movimento das sufragistas e, em algumas regiões, os espaços onde se concentravam o homem e a mulher foram invertidos, a última no trabalho e o primeiro em casa. Posteriormente, ela mostra como essas relações foram mantidas nos anos 80 e 90 e foram se consolidando, mostrando que cada vez mais o campo era isolado e mantinha uma estrutura parecida de relações de gênero, enquanto os lugares em que as fábricas foram tomando conta, as relações entre o masculino e o feminino tiveram que ser reconfigurados. Por fim, o seu objetivo é concluir o seguinte:

> Os exemplos podem ser múltiplos, mas o que querem salientar é que espaço e lugar, espaços e lugares, e os nossos sentidos deles são generalizados (no sentido de gênero). E são assim de diferentes maneiras, dependendo da época e da cultura. E essa "generalização" do espaço e lugar reflete e é refletido nas maneiras pelas quais o gênero é construído e entendido nas sociedades na qual vivemos[9].

No caso do sertão nordestino, segundo o historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior, a masculinidade define a identidade nordestina, que teria se construído no início do século XX[10]. Tendo em vista a decadência econômica da região, seria necessário a emergência de uma representação masculina capaz de recuperar a potência e o poderio através da figura de um homem sertanejo rude, viril; um "macho", representante legítimo dos valores patriarcais. Em contraposição, o Sul e o Sudeste, em contato com valores modernos e burgueses, se tornaria "afeminado". Nessa construção de uma identidade regional nordestina/sertaneja, não há espaço para o feminino. Sendo assim, até as mulheres seriam masculinizadas, como demostra a canção "Paraíba masculina, mulher macho sim senhor", composta em 1946 por Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga, figura importante que vai fixar a imagem do homem nordestino no contexto nacional.

Este artigo tem, então, como objetivo analisar as relações de espaço e gênero que são construídas em *Bacurau*, pois acreditamos que o filme propõe representações de gênero em constantes tensões entre o arcaico e o moderno. Nessa perspectiva, pensamos o gênero como uma categoria, instável e histórica, construída por relações de poder e que, como afirma Teresa de Lauretis, "é o produto e o processo tanto da representação quanto da auto-representação[11]". Assim, acreditamos que as abordagens de gênero no cinema consideram um filme como uma construção cultural e não como o reflexo da sociedade, mas que participa na construção de normas sexuais particulares a cada sociedade e período[12].

Em um primeiro momento, baseados na metodologia proposta por Massey, estabeleceremos uma cartografia das relações espaço/personagens no filme. Em seguida, analisaremos de

9. *Ibid.*, p. 196, tradução dos autores.
10. ALBUQUERQUE MUNIZ JÚNIOR, Durval, *Nordestino: Uma invenção do falo. Uma história do gênero masculino (Nordeste — 1920/1940)*, Maceió, Edições Catavento, 2003, p. 25.
11. DE LAURETIS, Teresa, "A Tecnologia do Gênero", in Heloísa Buarque de Hollada (org.), *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da Cultura*, Rio de Janeiro, Rocco, 1994, p. 216.
12. BURCH, Noël; SELLIER, Geneviève, *Le cinéma au prisme des rapports de sexe*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 2009, p. 9-10.

que maneira estas espacializações são determinadas e incidem sobre os corpos d@s personagens de *Bacurau*.

1 - Marias Bonitas e/ou Lampiões: espacializando a cidade de Bacurau

Espacializar nesta análise de *Bacurau* é, inicialmente, apontar de que maneira o filme apresenta seus personagens discursivamente, cada um com sua trajetória, pois todos são partes ou multiplicidades simultâneas dinâmicas do filme, a modo de estabelecerem os espaços de gênero construídos processualmente nele. Isto feito para então apontar que a formação dessa comunidade, que estabelece relacionalmente tal aspecto entre seus próprios agentes, materializa tais espaços de forma coetânea, aberta e processual. Ou seja, o espaço fílmico, pensando em gênero, vai sendo formado pelas convicções e ações que cada personagem estabelece no encontro com outros e com os próprios objetos. Assim, a materialização de uma cenografia da comunidade de *Bacurau* (*figure 1*), de um local narrativo, vai se formando, de modo a nos mostrar uma cartografia móvel do filme a partir de suas conexões sempre por serem realizadas, nunca esgotadas.

Figura 1. — *Bacurau*

Para isso, é importante apontar dois momentos do filme que vão espacializar de modo diferente *Bacurau*, e isso tem uma ligação direta com as relações de gênero e do próprio gênero cinematográfico fílmico. O primeiro momento é justamente a apresentação do lugar, tendo em vista suas múltiplas conexões simultâneas entre os personagens a partir da chegada de Teresa (Bárbara Colen) na cidade para o enterro de Carmelita (Lia de Itamaracá) e finaliza com a entrada dos motoqueiros. Nesse período, criam-se distintas Bacuraus, partes que se reúnem no todo e que vai modificando a cartografia fílmica para o espectador. A duração da primeira parte é de quarenta minutos e estende o que, geralmente, seria construído em menos tempo num cinema clássico narrativo, caracterizado por uma espacialização determinada dos personagens frente a um conflito que se apresenta. Ou seja, nos encontramos mais atentos a uma percepção aberta de *Bacurau*, voltada para uma contemplação do seu conjunto de relações. Fazendo disso uma tapeçaria, um repente improvisado. No sentido biológico, Bacurau é pássaro/classe, ou seja, grupo com características distintas que, diversamente, constituem uma origem.

A segunda parte, de maneira bastante distinta, acontece a partir da manada de cavalos que invade a cidade e da invasão do casal de motoqueiros estrangeiros (Karine Telles e Antonio Saboia) (*figure 2*).

Figura 2. — Casal de motoqueiros

A partir daí, existe um devir-Bacurau que se pretende organismo. Assim, o objetivo da vida prática passa a ser a adaptação ao meio, impulsionado pela ação eficaz. Ou seja, é a necessidade da sobrevivência. Então, a partir da percepção do conflito, existe uma criação de uma comunidade unificada em busca de uma ação possível dentre várias, o que parece distanciar suas diferenças de gênero evidenciadas na primeira parte, com o objetivo de se defender da ameaça dos americanos. Aqui, *Bacurau* é pássaro no sentido biológico de espécie, corpo orgânico e organizado, animal constituído.

Retornemos, então, à primeira parte. Constatamos na abertura do filme as diferentes escalas espaciais a partir da primeira imagem, que vai do universo ao mapa do Brasil, evidenciando a região nordestina. A relação do dentro com o fora já nos é lançada nesse primeiro plano do filme, do universal ao local. Até que, por uma fusão, a imagem do mapa se justapõe ao *close-up* de Teresa (Bárbara Colen) (*figure 3*), que aparece por poucos instantes, confundindo-se novamente com o plano geral da estrada e da caatinga, a partir de um *plongée*, apresentando o local narrativo como pertencente a região Oeste de Pernambuco. Pela fusão, podemos nos questionar: teria sido um devaneio de Teresa?[13]

Figura 3. — *Close-up* de Teresa

13 . Este dispositivo do sonho, no qual @s personagens oscilam entre sonho e realidade, é utilizado nos dois primeiros longa-metragens de Kleber Medonça Filho. Se, por um lado, este dispositivo remete a um universo de filme de terror, um dos gêneros cinematográficos que influenciou o diretor, por outro, ele remete ao surrealismo, dando uma possibilidade através do imaginário de compreender o funcionamento do pensamento d@s personagens, mas também, uma oportunidade de rejeitar o mundo tal qual ele se apresenta e abrir outras possibilidades de "realidade".

Não temos resposta para tal questão, mas é seguramente um indicativo de que o filme se desenvolverá pelo ponto de vista da personagem. Principalmente, tendo em vista que o filme, levando em conta a fusão inicial, começa e termina com um plano sob a personagem. Mas o que nos interessa aqui é que, como escala espacial, Teresa é a fusão dessa câmera que vem de fora, da retirante ao inverso, de volta para a comunidade de Bacurau. Ela é a mescla do mar e do sertão em seu cruzamento, emissária da cidade para um interior desassistido, pois volta trazendo medicamento para Bacurau[14].

Teresa e Erivaldo (Rubens Santos), que conduz o caminhão-pipa também destinado a Bacurau, estabelecem nessa primeira sequência duas geometrias de poder de gênero, cartografias da comunidade que permeará durante o filme. A primeira é o provimento e a regulação da saúde pelas mulheres da cidade. Nesse sentido, o encontro com Domingas, logo quando Teresa chega à cidade, é representativo. Teresa é, ao mesmo tempo, pupila e rival de Domingas (Sônia Braga), que fecha a janela bruscamente ao vê-la. A segunda geometria apresentada é o provimento e regulação da água pelos homens. Não só por quem a toma à força, os capangas que vemos obstruindo o canal construído para o desvio das águas de São Francisco, por quem legitima tal obstrução, no caso do político Tony Garcia (Thardelly Lima), mas também pelo próprio Erivaldo, membro da comunidade que a fornece. Por conseguinte, temos dois espaços já constituídos das relações de gênero em *Bacurau*, o espaço da saúde (*figure 4*), do cuidado feminino (maternal?), e o espaço do meio essencial à vida, aquidade, masculino (paternal?). Ambas, cartografias que apresentam conflitos intragrupos, mas se mostram complementares.

Figura 4. — Domingas e o espaço de saúde

Mas esse princípio do filme nos apresenta também um outro membro da cartografia de gênero, não mais conectado ao binarismo masculino/feminino. É o intergênero, que dissocia a comunhão entre sexo biológico e construção social conformada. A imagem de Lunga (Silvero Pereira) é apresentada entre o condutor Erivaldo e Teresa, demarcada enfaticamente por um fenótipo vinculado ao sexo masculino. No entanto, a fala do motorista "E a recompensa que estão pagando pela cabeça **dela** é boa", desloca o gênero, estabelece sua fluidez, materializa um corpo: questões importantes que analisaremos em seguida. O que nos interessa, por enquanto, é a sua junção com o próximo personagem apresentado no filme, Darlene (Danny Barbosa). Diferentemente de Lunga, não é no discurso verbal que reconhecemos o seu gênero, mas na própria imagem. Não é necessária

14. Diferentemente dos filmes dos anos anteriores nos quais @s personagens estão sempre partindo ou tentando partir do sertão, em alguns filmes dos anos 2000 el@s fazem o caminho inverso, de retorno, mesmo que isso possa significar simplesmente uma passagem momentânea. Como exemplos podemos citar *O céu de Suely* (2006) de Karim Anouïz, *Àrido Mouvie* (2005) e *Acqua Mouvie* (2019) de Lírio Ferreira.

a reafirmação do seu gênero trans, novamente interpelado pelo discurso de Erivaldo, pois a reconhecemos sem a arbitrariedade dos comentários dos tripulantes do caminhão. Tal discurso do filme reforça a legitimação de Darlene. El@s regulam outro poder, outra Bacurau é instituída por el@s, pois ambos, apesar de dentro da comunidade, também estão fora. Lunga em sua fortaleza, sentinela, e Darlene na entrada, portal, regulando quem entra e quem sai. Na comunidade de *Bacurau*, seus espaços não são nem dentro nem fora, mas o entre, a margem, possíveis espaços heterotópicos, como imagina Michel Foucault. Para ele, a heterotopia é uma construção espacial na qual se consegue sobrepor, num só espaço real, vários espaços, vários lugares que por si só seriam aparentemente incompatíveis[15]. A heterotopia pode tanto ser um espaço de ilusão, como um espaço de perfeição. Ess@s dois/duas personagens ocupam tais espaços e são os responsáveis pela segurança vigilante da cidade. Darlene com o seu celular, avisando a todos quem chega à cidade e Lunga protegendo a cidade numa porção mais distante. Afinal, quem mais atento à violência do que el@s?

Segurança, saúde e água são assim distribuídas pelo gênero e espacialmente no começo do filme, ressaltando a cartografia da falta, a ausência, que ressalta a vulnerabilidade de Bacurau. Mas se existe uma separação entre os gêneros, também o faz para que isso pareça uma complementariedade. É assim que as outras lideranças serão assim apresentadas também pela personagem de Teresa. Quando chega à casa da sua avó, a aglomeração reunida para o seu funeral demonstra a importância da matriarca da cidade. Ao fazer um discurso, antes do começo do cortejo, Plínio (Wilson Rabelo), pai de Teresa e filho de Carmelita, diz:

> Carmelita teve filho, teve neto, neta, bisneto, afilhado, teve muito amigo. Na família tem de pedreiro à cientista, tem professor, tem médico, tem arquiteto, michê e puta, mas ladrão ela não gerou nenhum. Tem gente em São Paulo, Europa, Estados Unidos, tem gente na Bahia, Minas Gerais. E muita gente não pôde vir hoje prestar homenagem a ela por causa do problema da região. Mas eles mandaram muita ajuda para Bacurau. E isso é prova de que Carmelita e Bacurau estão em todos eles.

Tal consagração do papel central de Carmelita e sua justaposição com a comunidade, como ressalta essa última frase de Plínio, convoca não só uma sociedade que tem os cuidados de sua mãe, como a eleva como papel de entidade de Bacurau. Um, pelo caráter moral que representa, mãe da diversidade, outro, pela alegoria que fazem dela a progenitora que engendra a sociedade brasileira. Negra, interiorana do sertão nordestino, é ela a responsável pela real configuração miscigenada de uma população brasileira, "verdadeira" criadora das multiplicidades de um povo verdadeiramente nacional; uma reminiscência de um sertão concebido como um espaço privilegiado da construção da "brasilidade".

Se Domingas tinha com ela um passado, e se a denuncia como "Bruxa nojenta, rameira safada" e diz que "você nunca fez o bem, peste" e, posteriormente, afirma que ela era sua amiga, como reforçado mais tarde no filme em uma foto em que as duas estão uma ao lado da outra, é para secularizá-la, torná-la humana, imputada no caráter ambíguo entre o sagrado e o profano. O diretor fará o mesmo com quase todos os personagens. Mas, para Carmelita, é reservado o papel preponderante de guia espiritual de Bacurau, fora da instituição de uma igreja católica. O

15 . FOUCAULT, Michel, *Le corps utopique, les hétérotopies*, Fécamp, Nouvelles Éditions Lignes, 2014, p. 23.

lugar-igreja, inclusive, é mostrado como recipiente dos vestígios, de depósito. A personagem de Carmelita é interpretada por Lia de Itamaracá, cantora popular pernambucana que volta ao final do filme, representada numa figura espectral e, ao final, é ela quem aponta o chefe dos americanos (Michael — Ugo Kier) a um antigo cangaceiro que o captura (*figure 5*).

Figura 5. — Carmelita figura espectral

Sendo assim, é esse caráter de imagem/espírito associada intrinsicamente à cultura popular que a consagra como a alma que preenche os corpos bacuralizados. Logo, de um lado temos a regulação do corpo, com Domingas, do outro, a regulação do espírito, com Carmelita, responsabilidade de uma representação do papel feminino tradicional de proteção e conservação da vida.

Continuemos, sob o ponto de vista dos encontros de Teresa, a evidenciar as posições da espacialização do gênero. Para além do Bacurau materno, que regula a manutenção da vida, material e espiritual, ela nos apresenta uma cartografia das posições masculinas da cidade (Plínio e Damiano), mentes voltadas para o conhecimento das ciências humanas e naturais, o corpo e a matéria vindo do de fora, a partir das coisas. Após o confronto indireto com Domingas, ela abraça Damiano (Carlos Francisco) e toma sua pílula natural, para então encontrar o pai no velório de Carmelita. Plínio é o dono do saber, da ciência dos homens, professor da escola e líder comunitário, que possui a autoridade da especulação da matéria, da organização científica. Já Damiano é o representante da ciência popular, da sua cultura, da sabedoria botânica empírica, pajé místico de Bacurau. Ambos são colocados no olimpo junto com Domingas, mas estão dentro de um panteísmo que se desdobra a partir de Carmelita, deusa maior. No entanto, se a geometria feminina mostra a disputa de poder interna, a masculina não apresenta conflito, é complementar. No entanto, é Damiano quem vai ganhar com sua organicidade e dar a arma natural à população por meio de sua droga natural. A escola, regida por Plínio, se configura como lugar de proteção, da segurança. No entanto, torna-se claro que nenhum desses personagens são apresentados com ambiguidade, diferentemente de Domingas e Carmelita. Para um caráter mais ambíguo do gênero masculino, *Bacurau* aponta Pacote.

Acácio/Pacote (Thomas Aquino) é um matador mediatizado. A partir do momento que aparece no filme em seu encontro à mesa da família de Teresa, a sua auto-denominação é questionada, em seu pedido para ser nomeado por Acácio. Seria ele o *cowboy*, no qual reside as características do gênero clássico americano (*Western*) e reproduzida pelo *Nordestern*, ou seja, o caráter de pertença comunitária em Acácio e a autonomia do fora-da-lei em Pacote, ou seria ele o *sheriff*, quem apenas media e organiza a segurança da cidade, incapaz de encarná-la por completo? Ele não só atualiza a geometria do poder masculina da cidade apresentada por Teresa, como a partir de

sua introdução no filme, é ele quem terá a percepção da ameaça e agirá. O ponto de vista, então, passa a ser emprestada a ele, ação masculina que determina o que é melhor para a preservação corpórea da comunidade. Humanizado pela sua ambiguidade de justiceiro e integrante de Bacurau, ele não é cangaceiro. É ele quem manda e organiza, e quem apela às outras forças, sabe onde é o esconderijo de Lunga. Ao ser o único que estabelece a ponte com o real Lampião/Maria Bonita, Lunga, teria ele já participado do bando? Entretanto, diferentemente dos clássicos do *Nordestern*, nem Pacote/Acácio, nem Lunga, necessitam explicar tal passado, pois a importância está na reconfiguração histórica de seus papéis. O próprio filme os coloca dentro de uma trajetória indefinida, mas violenta. A trajetória do bem/mal não interessa mais do que a possibilidade de que possam unir suas forças em benefício da cidade e recompensar aos cangaceiros o seu lugar de integridade ao espaço, desintegrada pelo caráter memorialista e folclórico desse símbolo. Analisaremos a figura de Lunga mais adiante, mas é importante ressaltar que ambos se aliam contra a dimensão dos de fora, também representações de poder masculinos. O primeiro na figura do chefe dos americanos, Michael, e o segundo o prefeito do município que compreende Bacurau, o contemporâneo coronel representado pela figura do político, Tony Júnior (*figure 6*).

Figura 6. — Micke, líder dos americanos

Ambos estão unidos num mesmo sistema de dominação. O político é o representante do carreirismo, do voto de cabresto, da falta de preocupação do Estado com a população, da causa de todos os males estruturais, da estrada esburacada, do provimento dos donativos vencidos e da obstrução do canal de água. Ele é a regulação do poder institucionalizado, que oferece remédios para a população para os deixarem "lesados", metáfora da obediência dócil. Em sua volta, uma equipe robotizada, quase não humana. Tanto o motorista que o acompanha, quanto sua assessora, parecem biônicos, robôs de Tony Júnior. Michael, entretanto, está acima dele, é quem encarna a força e violência da guerra colonial e neoliberal entre os Estados Unidos e o Brasil. Vinculado ao poder armamentício americano, mas também ao passado nazista, ele é o líder de um grupo que busca satisfazer o desejo de caça, de *paintball* de entretenimento colonial. Também configura uma rede de posições que compreende uma maioria masculina, pois no total de oito "jogadores", apenas duas são mulheres. Além do grupo da casa grande, do engenho abandonado, estão presentes também a empregada que os serve e os dois "motoqueiros" brasileiros que prepararam o matadouro, buscando o cativeiro certo e bloqueando todas as possibilidades de comunicação da cidade. Os motoqueiros, um casal *suldestino*, representa um outro "fora", tão coniventes e vendidos como o político. Mas sua conexão, equiparados em um representante de cada gênero *cis*, alegorizam um outro acima, da contradição entre o Sul e o Norte, do creditado progresso e arcaísmo, do embranquecimento ilusório. Se são mortos, é porque são o meio, figuras da ignorância em acreditar em um outro

Brasil, tão capazes de dominar quanto os Estados Unidos. Matam os de dentro, são mortos pelo de fora.

Enfim, nessa cartografia móvel que vai sendo montada no filme, colocando todas essas trajetórias dos personagens em contato entre si, percebemos que o conjunto de relações heterogêneas é centrífugo, mostrado em camadas. Cada vez mais, as porções localizadas, as multiplicidades de Bacurau, vão tendo conexões com o "fora", mostrando que existem partes sempre além para se conectar; Bacurau com suas margens; Bacurau com o município de Serra Verde; Bacurau com as relações neocoloniais neoliberais; Bacurau com o resto do Brasil do "progresso" suldestino, branco e corrompido. No geral, se posicionarmos essas porções do fora e suas oposições, as relações criadas com *Bacurau* são majoritariamente masculinizadas. As de dentro, são majoritariamente femininas, não só com Carmelita e Domingas, mas também pelo lugar que ocupa a dona da venda, a cafetina e a guardiã da memória, responsável pelo museu de Bacurau. Lunga e Darlene são a margem da própria comunidade. São o entre, mas não se voltam para o fora, são forças centrípetas, marginais de guerrilha da fronteira. São todos eles, em suas agências sociais, que vão promovendo as reconfigurações de gênero que espacializam *Bacurau*: Bacurau e Pacote, a volta para o bando de Lampião/Maria Bonita; Bacurau e Plínio, o homem do conhecimento e da ciência instituída; Bacurau e Damiano, o homem da relação cultural perante a natureza; Bacurau e Carmelita, a matriarca messiânica desencarnada; Bacurau e Domingas, a cuidadora da integridade do útero baculralizado; Bacurau e Teresa, a extensão retirante estrangeira reenraizada. A relação intramulheres, com seus conflitos e reencaixes da geometria do poder, saúdam a saúde da comunidade. Carmelita e Domingas são deusas do Olimpo, matéria e espírito de Bacurau. Seus braços alcançam a venda da cidade, a preservação da memória, a prostituição. Até o que vem de fora se voltam para dentro, no caso de Teresa, com a sua reintrodução à cidade. Se possuem uma relação entre o local e o global, é pela alegoria da comunidade brasileira, de geração concebida, de mistura que indefine sua raça, sua diversidade, mas sempre colocando a presença da mãe como figura principal. São com essas mães que o representante masculino do grupo genocida, Michael, se defronta para encarar sua derrota: Domingas e a cena do banquete antropofágico e Carmelita, batalha metafísica condenada pela memória brasileira-cubana-vietnamita (*figure 7*).

Figura 7. —

Os homens são as máquinas de organização da guerra, ordenadores dos soldados, repositórios do saber. Mas é a figura de Darlene, que desaparece infelizmente no filme, mas que tem importância definitiva, que cede espaço para a margem de Lunga, corpo conflitivo e do conflito, representação não-binária do conjunto da resistência do corpo marginal. É nele e no corpo

organizado para a batalha, segunda parte do filme, onde iremos centralizar o último tópico desse artigo.

2 - Corpos mutilados e organizados: Reespacializando corpos

Como vimos na primeira parte deste artigo, *Bacurau* estabelece uma diversidade de personagens e posicionamentos espaciais de gênero. E é na suposta fragilidade desses corpos que os compõem, dessas multiplicidades, que é creditada a derrota de cidade, mas é também por isso que ela triunfa. Pois, é na vulnerabilidade do corpo, que se reúnem para resistir. No sentido de número, como consentido pelos americanos, é corpo esvaziado, é um corpo que some. Para Bacurau, é um corpo que se perde, é um organismo que se abala, é uma peça que se desloca, como perdendo seus leucócitos. No encontro de corpos, ao final, são fantasmas reunidos, o encontro entre navegadores e astecas, colonizadores e colonizados, presas e predadores. Ambos não existem, alegoria distópica atemporal, nem o grupo americano está lá ("Eu tenho documentos para provar que não estamos aqui" — Michael), nem a comunidade está no mapa. São simulacros, corpos alegóricos de um devaneio de Teresa? Corpos especulares da realidade brasileira contemporânea? Ou conjunto de corpos históricos revisitados, peças de museu?

A cidade de Bacurau forma um corpo social que graças à reunião de corpos múltiplos forma uma corporeidade capaz de vencer os ataques do inimigo estrangeiro que consideram a população de pequena cidade inferior, aquém do poderio bélico e tecnológico. Aqui, mais uma vez, o filme nos remete aos fantasmas da história brasileira, à Guerra de Canudos e à visão determinista-racial sertaneja.

Seguindo a cartografia que propusemos no início deste artigo, entendemos que, se existe uma oposição entre os corpos dos habitantes e os corpos do invasor estrangeiro, no corpo social de Bacurau estabelece-se igualmente relações diretamente associadas a uma corporeidade, ou seja, um conjunto de traços concretos do corpo como interface entre o indivíduo e o social, estando sempre sujeito aos regimes normativos[16].

Por um lado, o filme consegue constituir esse corpo comunitário que, ao apontar interesses individuais, como o casal que é morto ao tentar fugir da cidade, ou a família da fazenda Tarairu, estratificados como classe social acima do resto da população de Bacurau, são liquidados. Por outro lado, Bacurau é formado por uma população mestiça, com brancos, negros e pardos, mesclados racialmente. A relação de forças da cidade é ditada por grupos de negros (Damiano, Plínio e Carmelita) ou mulatos (Teresa, Domingas, Lunga e Pacote). Os brancos são os corpos que ameaçam a comunidade de perder a sua materialidade (Tony, o grupo de americanos e o casal suldestino), esse jogo de forças do corpo bacuralizado. Logo, o grupo combatente é de uma população mestiça

16 . FERNANDES, Luís; BARBOSA, Raquel, "A construção dos corpos periféricos", *Saúde Social*, São Paulo, v. 25, nº 1, 2016, p. 70-82.

liderado por negros e pardos, pobres e de diversidade de gênero. No entanto, a problemática que se demonstra com relação a classe e raça é de dentro para fora, enquanto a de gênero e seus cavalos de batalha está no contexto do de dentro/fora, relacionado a suas margens, às suas fronteiras. Um devir-Bacurau vai se formando, tomando corpo para mutilar os inimigos, em sua maioria brancos, homens e de classe alta.

O caráter da mutilação dos corpos para o jogo de *paintball* dos americanos é a pontuação, *score*. Para Bacurau, é reparação histórica, encontro com sua própria memória. As cabeças enfileiradas da "peixeira" de Lunga é o inverso do Lampião e seu bando, é a catarse do colonizado que amputa o corpo inteiro do colonizador. Agora, são os cangaceiros reencarnados e que exibem as cabeças enfileiradas para reestabelecerem o corpo de Bacurau e com ele todo o sertão nordestino (*figure 8*).

Figura 8. — Cabeças cortadas

Figura 9. — Pacote/Acácio e Lunga

Se antes eram totem para o controle, esfinge do medo, agora é monumento da não resiliência. O corpo de Bacurau conhecia sua própria natureza, como em Vietnã ou em Cuba, não se espeta em cactos da caatinga, desvia. É nesse conhecimento do seu corpo e do seu espaço que materializa suas armas. E é Lunga o corpo principal dessa revolução: "A gente fica aqui que nem a bicha do Che Guevara".

Segundo Michel Foucault, a sexualidade não existe originalmente nos seres humanos, mas constitui um conjunto de efeitos produzidos sobre os corpos, estabelecendo o que ele chama de "tecnologia política complexa[17]". Nesta mesma perspectiva, Judith Butler percebe o corpo como um simples veículo sobre o qual se inscrevem os significados culturais, ou então como um instrumento pelo qual uma vontade de apropriação e interpretação escolhe um significado[18]. Essas questões

17. FOUCAULT, Michel, *L'histoire de la sexualité. vol.1. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, p. 119.
18. BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre: le féminisme et la subversion de l'identité*, Tradução de Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, 2006, p. 71.

ecoam nas representações do corpo sertanejo, que toma a masculinidade como uma marca identitária, reforçada inclusive por todo um imaginário associado aos cangaceiros.

Diferente disso, em Bacurau, o corpo de Lunga é o dividual, não-binário, é o misto de Maria Bonita e Lampião. Não se sabe onde termina um e começa o outro. El@ é a fluidez do gênero que se materializa no corpo por atos discursivos e performativos, representa uma comunidade que @ aceita, mesmo que fora exilado. Não sabemos o motivo do exílio, a não ser pela frase de que el@ fugiu do lugar, o que deixa uma fenda para uma questão não resolvida. Neste sentido, Lunga remete a uma figura *queer*, termo cunhado dos escritos de Judith Butler, que dá uma possibilidade para as comunidades de subalternos sexuais de recusar um determinismo imposto pelas normas heteronormativas.

Para Butler, as práticas queer podem ser uma maneira especifica de trabalhar a abjeção, transformando-a em potência de agir politicamente. Segunda a autora, a afirmação pública do queer coloca em cena uma perfomatividade como uma "citação", afim de resignificar a abjeção da homossexualidade em desafio e uma legitimidade[19].

Em Bacurau, as incertezas relativas à identidade de gênero de Lunga complexifica as representações de gênero e transforma em herói/heroína que estava às margens, mantendo sempre uma ambiguidade. Às vezes ainda julgad@ por sua performatividade: "Que roupa é essa minino?", pois se monta para a luta, faz dela não só um gesto de relembrar a vaidade de Lampião, mas a extrapola, bota aplique, pinta suas unhas, se adorna, acrescenta Maria Bonita na Guerra, ou será o contrário? Mas, ao final, é nesse corpo que encarna a violência, que grita por movimento, "eu tô com fome", e que funde em si toda Bacurau. É el@ quem expressa o devir-Bacurau mais violento, entocad@ como pássaro, que para se defender se transforma em predador. Da zombaria marcada pela coroa de espinhos de Cristo, el@ a usa como colar, como adorno, orgânico, representando suas chagas, transformado em tanque de guerra e não dando a face para bater e ser pendurado na cruz. Não quer ser um corpo de mártir, mas o da revolução.

O filme nos apresenta uma comunidade que parece aceitar os desejos do corpo, tanto na aceitação de composições abertas de relacionamento, ao mostrar Darlene e seus dois amantes ou Domingas assistindo, sem julgamento, o michê com sua companheira, quanto no exercício da mulher em satisfazer seu desejo, pois é Teresa quem chama Pacote para o sexo. No entanto, os pontos problemáticos que mostra, já vistos na primeira parte desse artigo, ainda demonstra uma configuração em movimento, pois o corpo feminino ainda se constrói na exploração de Sandra, mulher negra e prostituta, claramente abusada pelo prefeito branco. Além disso, a espacialização de gênero é ainda a que coloca a mãe, a mulher, no lugar do cuidado. Mas esses corpos estão na venda da cidade, na prostituição, no hospital, no enterro. São peças do ataque, mas não são elas quem coordenam as ações, interpeladas pelo gênero masculino. Bacurau triunfa na nova posição que dá a Lunga, figura queer, misto Maria Bonita/Lampião, como salvador@ que atravessa essa espacialização ainda torpe, segmentada e complementar, que ainda @ coloca à margem, e vem impor o seu fora para dentro de novo, bagunçar o estabelecido. Sua catarse violenta demonstra toda a pulsão que vibra o gênero em fluidez, que o pinta de sangue no rosto. *Bacurau* se resolve

19. BUTLER, Judith, *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du "sexe"*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009, p. 36.

como presa, mas ainda predadora de si mesmo, resolve o misto falso espacializado dos gêneros complementares com o que rasga com a peixeira de Lunga.

3 - Conclusão

A cartografia do filme *Bacurau*, aqui apresentada, permiti-nos compreender quão complexas são as representações de gênero, seus posicionamentos ao longo do filme e suas relações de poder. Elas ajudam, mais uma vez, a ressignificar o sertão nordestino, região transbordante de imagens que permeiam o imaginário e a formação da identidade nacional do Brasil. Evidenciamos de que forma isso acontece na construção do lugar do masculino, do feminino e do intersexo, criando relações espaciais do fora, dentro, margem e problematizando essas mesmas relações. Através da alegoria, o filme dialoga com inúmeros filmes sobre o sertão e o cangaço: gênero cinematográfico nacional, que vai de *O Cangaceiro* (1953), de Lima Barreto, passando por *A hora e a vez de Augusto Matraga* (1965), de Roberto Santos, e sobretudo nos filmes de Glauber Rocha. E é esse cangaceiro queer, na figura de Lunga, que o filme inova colocando-@ em destaque. Posicionando o filme dentro de um processo histórico do cinema nacional, e tendo em conta uma abordagem de representações de gênero, damo-nos conta de como estas produções culturais são, por definição, polissêmicas e ambivalentes, além de participar na construção ou desconstrução de normas sexuais, numa verdadeira "fábrica de gênero" especifica a cada sociedade e época[20]. Assim, oscilando entre as contradições do arcaico, moderno e, porque não dizer do pós-moderno, associado à figura de Lunga, sem perder de vista suas contradições, *Bacurau* traz imagens sobreviventes do passado, problematizando o presente para repensar o futuro.

20 . Ver BURCH, Noël; SELLIER, Geneviève, *Le cinéma au prisme des rapports de sexe*, *op. cit.*, p. 9-10.

3. Le corps genré : représentation, mise en scène, performance artistique

Subvertir les canons : genre et performance chez María Gimeno

Martine Heredia

CPGE Reims, Sorbonne Université — CRIMIC EA 2561

Résumé : En tant qu'historienne de l'art, Griselda Pollock a souligné qu'en oubliant volontairement les créations des femmes artistes, l'histoire de l'art participe de la production du genre, même si elle se présente comme objective. Apprendre l'art à travers le discours canonique, c'est reconnaître la masculinité comme un pouvoir et un signifiant fort, équivalant à la Vérité et à la Beauté. Étudier, donc, l'histoire de l'art de manière traditionnelle, c'est se soumettre à une méthodologie phallocratique, que l'on soit homme ou femme. En tant qu'artiste, et partant de cette analyse, María Gimeno propose une relecture de l'histoire de l'art. Ainsi, elle entreprend de subvertir les canons pour réparer l'absence des femmes, en engageant son corps à travers la performance. Il sera question d'analyser comment le travail de María Gimeno bouscule la représentation par un phénomène de destruction, visant la transmission et proposant, de ce fait, une perspective féministe.

Mots-clés : Performance, corps, genre, féminin, María Gimeno.

Resumen: Como historiadora del arte, Griselda Pollock señaló que al olvidar voluntariamente las creaciones de las mujeres artistas, la historia del arte es parte de la producción del género, por muy objetiva que se presente. Aprender arte a través del discurso canónico es reconocer la masculinidad como un poder y significante fuerte, equivalente a la Verdad y a la Belleza.

Estudiar pues la historia del arte de modo tradicional es someterse a una metodología falócrata, sea uno hombre o mujer. Como artista, y partiendo de este análisis, María Gimeno ofrece una relectura de esta historia. Así se propone subvertir los cánones de la belleza para reparar la ausencia de las mujeres, mediante la participación de su cuerpo a través de la performance. Se tratará de analizar cómo el trabajo de María Gimeno sacude la representación, con un fenómeno de destrucción, que apunta a la transmisión y propone, por tanto, una perspectiva feminista.

Palabras clave: Performance, cuerpo, género, femenino, María Gimeno.

Dans son essai intitulé *En busca de la mujer artista. En Historias de mujeres, historias del arte*, (notons : *Historias de mujeres* avec un H majuscule ; *historias del arte* avec un H minuscule), Patricia Mayayo rappelle qu'en 1989, les militantes féministes du groupe *Guerrilla Girls* inondèrent les murs de la ville de New-York avec des affiches sur lesquelles on pouvait lire : « Moins de 5% des artistes de l'art moderne sont des femmes, mais 85% des nus sont féminins[1] », ce qui mettait en évidence un paradoxe de la culture occidentale : l'hyper visibilité de la femme comme objet de la représentation et son invisibilité comme sujet créateur[2].

Dans l'imaginaire collectif, l'image de l'artiste est celle d'un homme visionnaire, doué d'une créativité unique et d'un talent extraordinaire, qui est au-dessus du reste des mortels. Dans l'histoire de l'art, la femme apparaît le plus souvent sous les traits de Vénus, de Marie, figure de désir ou d'amour ; toujours objet, jamais sujet. Par conséquent, le mythe du génie artiste, construit par le discours canonique de l'histoire de l'art, rend naturelle l'absence des femmes artistes dans les musées ou les livres d'art. L'historienne espagnole, Estrella de Diego[3], rappelle qu'auparavant, d'autres raisons expliquent ce défaut de représentation, liées en particulier au manque de formation artistique et à l'impossibilité pour les femmes d'accéder aux ateliers, si ce n'est en tant que modèles. De ce fait, elles étaient souvent réduites à ne peindre que des natures mortes, thème considéré comme mineur. Aujourd'hui encore, il reste beaucoup à faire pour la reconnaissance des femmes artistes, mais l'enseignement et les théories féministes contribuent à les faire réagir et à revendiquer la place qu'elles méritent. C'est le cas de María Gimeno (Zamora, 1970) qui utilise la performance, comme un outil de création permettant de récupérer la mémoire historique des femmes artistes, tout en offrant une vision critique sur les stéréotypes de genre, tant masculin que féminin.

Il sera question ici de montrer comment María Gimeno affirme son double statut d'artiste et de femme, dans une attitude transgressive qui vise à briser les catégories des évidences sensibles dans lesquelles s'enracine la normalité du discours de l'art, discours centré généralement sur la création au masculin, avec pour principal objet le corps au féminin. En vérité, l'enjeu pour l'artiste consiste à « déconstruire » le discours et les normes, en vue de proposer une relecture de l'histoire de l'art et de déclencher une prise de conscience chez le spectateur.

1. MAYANO, Patricia, *En busca de la mujer artista. En Historias de mujeres, historias del arte*, Madrid, Cátedra, 2003, p. 21.
2. *Ibid.*
3. DE DIEGO, Estrella, *La mujer y la pintura del siglo XIX español*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2009.

1 - L'histoire de l'art, partie prenante de la production du genre

Tout a commencé dans les années 1970, quand les chercheuses et historiennes de l'art — nord-américaines pour la plupart — se sont demandé pourquoi il n'y avait pas eu, dans l'histoire de l'art, de grandes artistes femmes. Cette question que s'est posée, en particulier, Linda Nochlin (1931-2017)[4], est née de l'observation des manuels et livres sur le sujet qui, non seulement, font référence, mais surtout servent d'outils pour l'enseignement de l'histoire de l'art. Il n'y a, en effet, pas d'équivalent féminin à Léonard de Vinci ou Rembrandt, à Picasso ou Matisse, à De Kooning ou Warhol. Les raisons ne sont pas à chercher, comme on a pu l'entendre, dans les hormones ou dans une absence naturelle de talent artistique, mais tiennent, plutôt, à un ensemble de facteurs institutionnels et sociaux qui ont empêché ce talent de se développer. Quand il y avait des femmes artistes, elles étaient perçues comme une menace. De la Renaissance au XX^e^ siècle, on considérait la créatrice soit, comme une exception au sein même de son genre, et l'on s'étonnait même qu'une œuvre d'art de qualité pût être créée par une femme ; soit, on cherchait, dans sa production, les traces d'une « sensibilité » dite féminine, dans la délicatesse des traits ou la douceur des couleurs ; soit, enfin, on vantait ses qualités personnelles de femme, telles que la beauté physique ou la distinction, par-dessus ses qualités d'artiste.

Dans les années 1980, Rozsika Parker et Griselda Pollock[5] portent leur réflexion sur le discours même de l'histoire de l'art. Dans un livre intitulé « *Old Mistresses* », elles s'aperçoivent qu'il n'existe pas d'expression pour signifier le même respect pour les artistes femmes que celui dont jouissent les « Vieux Maîtres » ; d'où l'ironie du titre de leur ouvrage, construit à partir de l'expression qui sert à désigner les grands peintres. De même, ces chercheuses remarquent qu'on ne parle jamais d'hommes artistes ou de l'art des hommes ; on parle simplement de l'art ou des artistes. C'est que la place de l'art est toujours déjà occupée par le masculin qui se pose comme étant universel et, donc, neutre. Comme l'analyse Sarah Kofman à partir de la pensée esthétique de Freud dans son livre *L'enfance de l'art*[6], cela s'expliquerait par le fait qu'au cœur de l'histoire de l'art moderne, existe une structure psychique, à la fois narcissique et théologique, dans l'idéalisation des artistes[7]. Il s'agit d'une idéalisation perpétuelle du masculin dans la figure du héros ou du père, auxquels l'artiste est identifié, au lieu d'une attention désintéressée et impartiale pour toutes les productions culturelles. Tout cela maintient un canon exclusivement masculin, présenté comme un fait naturel, qui exclut, de ce fait, les femmes de l'histoire. Par conséquent, à partir de l'oubli volontaire de ce qu'ont créé les femmes artistes, on peut dire que l'histoire de l'art participe de la production du genre, même si elle se présente comme objective, les historiens étant à l'origine

4. NOCHLIN, Linda, *Femmes, art et pouvoir et autres essais*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1993, traduit de l'anglais (U.S.) par Oristelle Boris.
5. PARKER, Rozsika, et POLLOCK, Griselda, *Les vieilles maîtresses : les femmes, l'art et l'idéologie*, Londres, Pandora, 1981.
6. KOFMAN, Sarah, *L'enfance de l'art*, Paris, Éditions Galilée, 1970.
7. POLLOCK, Griselda, « Des canons et des guerres culturelles », *Cahiers du Genre*, 2007/2 (n° 43), p. 45-69. www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2007-2-page-45.htm (DOI : 10.3917/cdge.043.0045), consulté le 27 octobre 2018.

de la construction du discours. Dans un entretien avec Jacqueline Lichtenstein[8], Griselda Pollock explique que l'histoire de l'art est partie prenante de la production par laquelle la hiérarchie des pouvoirs, des valeurs et des identités sont produites et sans cesse renouvelées. C'est pourquoi étudier l'histoire de l'art de manière traditionnelle, à travers le discours canonique, c'est reconnaître la masculinité comme un pouvoir et un signifiant fort et considérer tout cela comme équivalent à la Vérité et à la Beauté ; c'est se soumettre à une méthodologie phallocratique, que l'on soit homme ou femme.

2 - María Gimeno ou comment raconter l'Histoire différemment

En tant qu'artiste et partant de cette analyse, María Gimeno s'est mise à réfléchir sur son art, afin de proposer des méthodes nouvelles qui permettent un questionnement. C'est par la performance, dans laquelle elle engage son corps, qu'elle va proposer une problématique féministe et entreprendre de subvertir les canons pour raconter l'histoire différemment et rétablir la vérité. María Gimeno s'inscrit dans le courant de l'art contemporain qui a abandonné les pratiques traditionnelles — comme la peinture, par exemple — pour s'intéresser à l'image en prise avec la réalité et la culture, mais surtout aux effets produits entre l'artiste et l'œuvre en train de se faire. La performance est ce moment privilégié qui a une temporalité et un lien direct avec un corps qui travaille, celui d'une personne en chair et en os, donc d'une subjectivité, qui, grâce à l'action en public, va créer un événement intersubjectif.

En 2014, María Gimeno décide alors de revoir, sous un autre angle, l'*Histoire de l'art* de Ernst Gombrich, livre édité en 1950, puis réédité et complété de 1966 à 1995. Ouvrage reconnu internationalement, il est le manuel de référence en la matière, qui a formé des générations d'artistes et d'étudiants en histoire de l'art et qui, malgré ses 600 pages, n'inclut aucune femme. Dans une performance-conférence, intitulée *Queridas Viejas* (2014-2017) — à partir d'un jeu de mots avec *Old Mistresses* —, María Gimeno entreprend de réparer l'erreur de Gombrich — et ses oublis — par une action physique, et surtout visuelle. Remarquant que l'histoire de l'art, telle que nous l'enseignent les manuels, est une histoire très linéaire, il lui sembla opportun de couper ce fil imaginaire, afin de rétablir la vérité. C'est pourquoi elle s'attaque alors — au sens littéral du mot — à l'objet livresque, en utilisant un grand couteau de cuisine, manière à elle de transgresser les codes, vêtue d'une veste d'homme et d'une cravate, tenue vestimentaire qui, socialement, fait œuvre d'autorité. Tout en se débarrassant, au fil de la performance, des attributs masculins, jusqu'à terminer en bras de chemise, elle fait s'affronter symboliquement deux espaces : la culture — la sphère sociale —, domaine traditionnellement réservé aux hommes, et la cuisine — la sphère domestique — celui habituellement réservé aux femmes. Elle découpe alors des pages de l'ouvrage de Gombrich, pour faire place à

8. LICHTENSTEIN, Jacqueline et POLLOCK, Griselda, « Griselda Pollock : Féminisme et histoire de l'art », *Perspective* [En ligne], 4 | 2007. journals.openedition.org/perspective/3564 (DOI : 10.4000/perspective.3564), mis en ligne le 31 mars 2018, consulté le 27 octobre 2018.

de nouvelles pages qu'elle-même a confectionnées et qui incluent, cette fois, la biographie et les illustrations des œuvres de femmes artistes omises. Tout cela, en essayant d'endommager le moins possible le livre original ; elle utilise en l'occurrence, son propre exemplaire d'abord, puis d'autres qu'elle emprunte, à chaque nouvelle performance. Elle n'arrache aucune page ni ne retire aucun artiste, son objectif n'étant pas de tronquer, mais d'amplifier la connaissance. Dans ce travail de longue haleine mené depuis 2014, María Gimeno a commencé par inclure des artistes à partir du x^e^ siècle et a, jusqu'à présent, ajouté cinquante artistes au livre de Gombrich. Autant par la recherche que par l'action, elle ne se contente pas de réparer l'oubli, mais voyage dans l'art du passé comme une archéologue, en quête des traces du féminin.

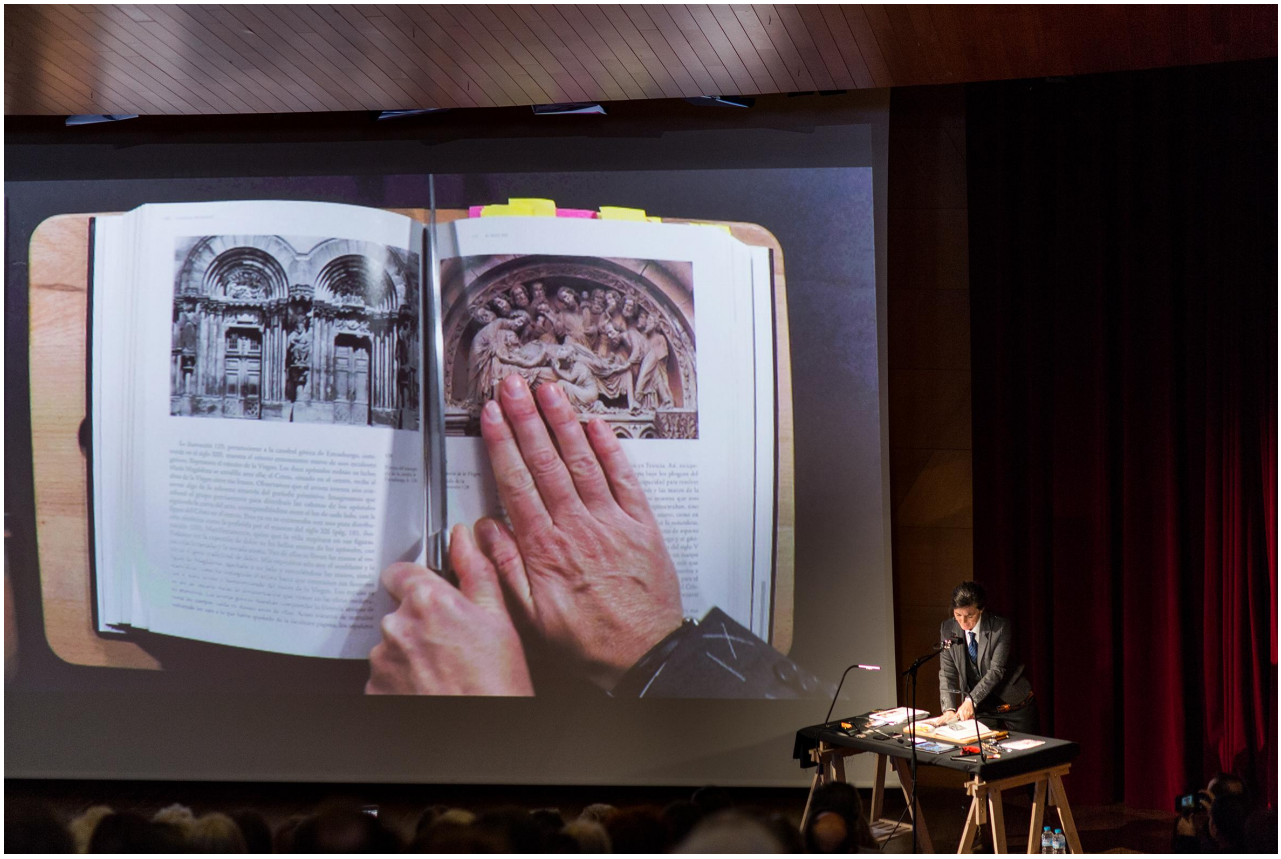


Fig. 1. — *Queridas Viejas*. Museo Nacional del Prado, Madrid 2019. © Pedro Martínez de Albornoz.

Le résultat est un livre plus important dont l'action de l'artiste vient combler les lacunes qui, de la part de Gombrich, n'étaient sans doute pas volontaires, mais révélatrices d'une habitude à considérer le travail des femmes comme insignifiant. Et comme tout ce qui est habituel semble naturel, ne pas citer les femmes artistes, c'est non seulement ne pas les reconnaître, mais c'est nier tout simplement leur existence. Du point de vue des femmes, ne pas être présentes dans la conscience historique collective, mais aussi dans leur propre conscience, a eu pour conséquence de les faire douter de leur propre capacité. Découper le livre représente, donc, pour María Gimeno, une action choc qui restera dans la rétine du spectateur, un geste radical pour rendre visible une absence, en même temps qu'il ouvre la possibilité du questionnement sur nos présupposés et qu'il instruit la problématique de l'universalité des normes. Si María Gimeno « corrige » le manuel de

référence de l'histoire de l'art, elle ne prétend pas pour autant être une historienne d'art ; elle intervient bien en tant qu'artiste et fait bien de l'art. Il ne s'agit pas, pour elle, d'ajouter une histoire de l'art féministe aux histoires de l'art qui existent déjà, mais de déconstruire les grands discours des histoires de l'art, par une intervention et un point de vue féministe, de montrer qu'il existe d'autres versions possibles à l'histoire officielle. Cependant, si elle reconnaît elle-même qu'elle reproduit un des travers de Gombrich en se concentrant exclusivement sur des femmes artistes blanches et occidentales, oubliant ainsi l'Amérique latine et l'Afrique, les femmes indigènes et les femmes noires, elle mesure par là-même l'étendue de l'« amnésie » à l'égard des artistes femmes. À l'instar des diverses éditions que Gombrich réalisa pour plusieurs pays, María Gimeno rêverait d'en faire autant, en dehors de la péninsule ibérique, pour pouvoir inclure de nouvelles artistes en fonction du pays concerné.

Consciente de l'importance de l'image et de sa circulation, elle choisit de donner une autre dimension à la performance en fixant les images sur le support vidéo, moyen plus efficace de transmettre un message, le plus largement possible, et d'établir une communication par sa distribution dans les musées ou les galeries. L'empreinte vidéo devient alors une stratégie de visibilité et de diffusion, une forme de transmission artistique et politique. Cependant, la performance reste l'action ayant le plus d'impact sur le public ; les actes de l'artiste sont réels, ils existent en soi et, par conséquent, interpellent directement le spectateur, l'atteignent en le choquant et continuent à vivre dans sa tête. Selon Paul Ardenne, le geste de l'artiste performeur est un geste d'implication, engageant une présence physique, un *être-là* au cœur du monde des hommes[9] et un *être-ensemble* combinés, qui invite à la possibilité d'une catharsis immédiatement vécue[10]. Autrement dit, il y aurait interaction entre la personne qui agit et celle qui regarde, le « *Je* », devient « *nous* » et la performance, un espace de liberté. Ce qui détermine le geste de la performance chez María Gimeno, c'est de pouvoir atteindre l'excès, comme manifestation de désobéissance aux codes, afin de donner à réfléchir sur la manière dont elle-même s'implique. L'artiste se nourrit du réel ; l'enjeu consiste à défaire le discours et les normes. À partir d'une sorte de mise en abîme d'une production, issue de la réalité — le livre de Gombrich — et d'une production artistique — la performance — issue de cette production, elle se réapproprie cette dernière, pour en déconstruire le code, l'idéologie, et offrir au regard un nouveau « Gombrich », transgressé. Et s'il y a transgression, c'est bien, comme le dit Néstor García Canclini, parce qu'il existe des structures qui oppriment et des discours qui les justifient[11]. Ainsi, María Gimeno a davantage de chances de conduire le spectateur à reconsidérer ses conceptions de l'art et son rapport à la culture.

3 - Rompre avec la représentation du corps féminin

La performance est, pour elle, le moyen de donner accès à la visibilité des femmes artistes où, tout en mobilisant un savoir, elle peut être à la fois actrice, créatrice et sujet. Dans cet espace particulier entre l'art et la vie, María Gimeno questionne l'invisibilité et la visibilité de

9. ARDENNE, Paul, *L'image corps*, Paris, Éditions du Regard, 2011, p. 332.
10. *Ibid.* p. 201.
11. GARCÍA CANCLINI, Néstor, *La sociedad sin relato : antropología y estética de la inminencia*, México, Katz editores, 2011, p. 17.

la création des femmes artistes, en passant par un activisme du corps. *Nu à la palette* (2014) est une vidéo de vingt et une minutes où l'artiste apparaît nue, de dos, devant une toile blanche, une palette à la main, réalisant son autoportrait. La scène est, en fait, le double d'un dessin de 1927, réalisé par l'artiste française Suzanne Valadon (1865-1938), plus connue comme modèle (de Renoir et de Toulouse-Lautrec) et comme mère de peintre (de Maurice Utrillo) que comme artiste, et à laquelle María Gimeno veut rendre hommage. Dans la société patriarcale, le nu féminin était une image conçue pour le regard des hommes ; les yeux et le corps de la femme perçu comme objet de désir étaient tournés vers le spectateur, comme offerts à lui. Dans ce simple dessin fait d'un trait de fusain, Suzanne Valadon affirmait déjà la présence féminine de façon brutale et audacieuse pour l'époque. En effet, elle a su d'abord rompre avec la représentation du corps féminin, en humanisant, par exemple, celui des femmes prolétaires, exposé jusque-là au regard voyeur, qu'elle rend moins misérabiliste. Elle a ensuite bravé les interdits en s'attaquant aux nus masculins ; en inversant les rôles traditionnels — et genrés — attribués au peintre et au modèle, elle rétablissait ainsi le traitement égalitaire au sein de l'art. Oubliée dans l'histoire de l'art du XX^e^ siècle, Suzanne Valadon fit pourtant preuve d'un courage particulier dans un monde essentiellement dominé par les artistes masculins. Consciente de la révolution picturale entamée par cette pionnière, c'est avec la vidéo que María Gimeno veut poursuivre l'entreprise. Pour cela, elle réinterprète le dessin de Suzanne Valadon, pour remettre en question le rôle de la femme, en rejetant sa qualité de simple objet de contemplation, afin de mieux affirmer sa position de créatrice. En tournant le dos au spectateur, elle s'affranchit de la tradition, dans une remise en cause du nu académique et du concept de créateur/auteur, en vue de proposer une relecture de l'histoire de l'art. Si María Gimeno définit sa création comme féministe, c'est pour revendiquer la liberté et l'égalité pour tous, quel que soit le genre. La performance est, pour elle, une manière de se concevoir en tant qu'artiste qui peut agir dans le monde ; pour cette raison, seule compte l'action dans son immédiateté, en dehors des conventions académiques de la représentation qu'il s'agit d'agresser pour les transgresser. La stratégie étant d'ébranler les codes qui conditionnent la perception du public, mais aussi de l'artiste, celle-ci prend les risques nécessaires pour créer les conditions de perturbation des cadres et rendre l'action percutante. De cette façon, elle réussit à nouer l'intime et le politique.

4 - Une remise en cause de l'oppression

Le livre de Gombrich est, de toute évidence, le reflet d'un phénomène plus global, au cœur duquel, le masculin étant posé comme norme universelle, le féminin ne peut jouer un rôle que comme miroir négatif, comme signe d'infériorité. Soucieuse de mettre en jeu des situations faisant état du maintien de statut en minorité, d'oppression ou de déni de reconnaissance à l'égard des femmes, c'est naturellement que María Gimeno, après avoir voyagé dans le Moyen Orient, s'est intéressée à l'image de la femme dans le monde islamique. Le point de départ de la performance, intitulée *Cage Acction*, est une sorte de sculpture en laine, réalisée au crochet — dont les connotations au féminin sont évidentes — qui couvre intégralement le corps d'une femme, à l'exception de ses yeux, comme sous une *burqa*. L'effet produit est celui d'une cage contenant une femme. L'action consiste, pour María Gimeno, à défaire la sculpture en tirant sur le fil, tout en reconstituant les pe-

lotes de laine. Peu à peu, la sculpture disparaît, pour laisser apparaître la femme dans toute sa nudité. Lentement, celle-ci devient l'objet du regard du public, découvrant son intimité, en commençant par les pieds. Le visage et les yeux, que les spectateurs ont pu croiser au cours de l'action, seront révélés en dernière instance. María Gimeno explique que le but recherché est de provoquer l'inquiétude, le désir et de créer une attente. Ainsi, la frontière entre le privé et le public disparaît, pour laisser la place à la contemplation de l'interdit. Défaire la cage revient à défaire la prison dans laquelle les femmes sont enfermées ; la notion de pouvoir et d'exploitation à combattre place le corps au centre de la représentation. Mais, en même temps, la situation finale de la performance révèle une femme, prisonnière cette fois-ci de sa propre nudité, c'est-à-dire contrôlée selon des paramètres que la société lui a imposés. En effet, si la *burqa* est le symbole de la prison des femmes du Moyen Orient, celui des femmes occidentales est, selon María Gimeno, le stéréotype esthétique de la beauté, de la mode et des tailles. Ce qui se joue ici est une remise en cause de la tyrannie des contraintes et des normes, en même temps qu'une critique de la représentation du corps. La présence — et, donc, la rencontre — avec le public constitue le pivot de l'expérience, à travers laquelle l'artiste pose la question de la représentation du féminin, comme moyen pour subvertir les codes. La performance devient un geste de soutien pour l'égalité des sexes, un geste contre la chosification de la femme, un geste contre les attitudes machistes.

Fig. 2. — María Gimeno, *Cage Acction*, performance, collection de l'artiste.

Sakineh est une autre performance qui s'est construite, en 2009, à partir de l'image reproduite dans tous les journaux du monde de cette femme iranienne, Sakineh Mohammadi Ash-

tiani, qui fut condamnée à être lapidée pour adultère posthume. Pour cela, María Gimeno réalisa un portrait de la jeune femme, brodé sur une petite pièce de lin (6,5 x 5 cm) ; le choix de la broderie est, encore ici, un geste de positionnement contre les stéréotypes concernant les activités traditionnellement attribuées aux femmes. La pièce est posée sur une table noire, le portrait caché sous une pierre. La participation du public est ici essentielle, pour que l'expérience soit complète. Le spectateur doit lever la pierre, pour voir l'image, puis la reposer au même endroit, acte qui ne peut que provoquer un sentiment de malaise, destiné à faire prendre conscience que le portrait n'est pas qu'une image de l'actualité, mais bien une réalité vécue par une femme, comme par tant d'autres. Si le modèle de départ est iranien, il n'en a pas moins un impact important en Espagne, où les manifestations du 8 mars 2018 et 2019 ont montré à quel point les Espagnol(e)s sont sensibilisé(e)s à la question des violences machistes. C'est sans doute pour cette raison qu'il existe deux autres versions de cette pièce : celle de 2010, intitulée *Es una mujer, podría ser yo*, où María Gimeno remplace le portrait de l'Iranienne par son autoportrait ; et celle de 2012, où la broderie ressemble à une vieille photo de journal, dont les couleurs délavées renvoient à l'oubli de la société, auquel est condamnée cette femme en attendant son jugement. Ainsi, la performance met en jeu une nouvelle conception de la subjectivité, moyen de connaissance du monde et de soi-même et, en tous les cas, tentative de poser la question des relations entre vivre et créer, entre l'art et la vie.

Pour conclure, si, comme l'énonce Judith Butler, les normes et les discours nous constituent au travers de ce qu'ils nous disent ou nous empêchent de dire, ils nous donnent également une puissance d'agir[12] et nous autorisent à nous adresser à d'autres. C'est pourquoi les créations de María Gimeno cherchent à bousculer la représentation dite du courant de « pensée majoritaire ». La performance est alors un moyen de proposer un discours véhiculé par le corps et, en même temps, de produire un débat ; l'important étant de laisser la trace d'une expérience. Ce que nous disent ses créations, c'est que nous sommes formés par des représentations, mais c'est grâce à l'art que ces normes peuvent changer et que créer c'est résister. María Gimeno fait ainsi évoluer son statut de femme artiste, qui n'est plus cette figure de second plan, transmise par le discours dominant de l'histoire de l'art et des institutions. Il est ce corps qui s'engage au service de l'autre, avec qui elle souhaite partager et transmettre sa conception du monde, pour remettre en cause les valeurs établies, pour rendre le spectateur conscient de sa soumission aux normes et changer sa perception. Ses créations se placent, dans ce cas, à la fois sur le plan idéologique et sur le plan transgressif, ce qui fait de l'expérience sensible un moteur politique.

12. BUTLER, Judith, *Ces corps qui comptent*, [1996], Paris, Éditions Amsterdam, traduction française 2004, p. 50-51.

Cuerpos a contracorriente y pensamiento feminista en el escenario de la calle: *Mujeres creando*, feminismo anarquista boliviano

Rocío Zavala Virreira
Universidad Católica de Lille

Resumen: La ocupación del espacio público por parte del colectivo anarcofeminista boliviano *Mujeres creando*, fundamentalmente en las calles de La Paz, tiene una firma reconocible y reconocida desde 1992: el grafiti. Considerando el grafiti a través de la historia y de características técnicas, intentaremos interrogar este arte visual como lenguaje principal de una voz feminista de repercusiones nacionales e internacionales. A partir de una genealogía del colectivo, su división en 2002 y su actualidad, abordaremos aspectos centrales de su feminismo. Los lugares compartidos entre *Mujeres creando* y el grafiti comprenden la negación anarquista de toda autoridad y, a su vez, la ilegalidad propia del grafiti, como cuestionamiento de las artes oficiales. El proyecto político, de denuncia de opresiones plurales e interseccionales, opera desde un afuera que es del anarquismo, del gra-

fiti, de las mujeres desplazadas por el escenario normativo.

Palabras clave: *Mujeres creando*, María Galindo, Julieta Paredes, feminismo boliviano, anarcofeminismo, grafiti feminista, performances callejeras, interseccionalidad.

Résumé : L'occupation de l'espace public par le collectif anarcho-féministe bolivien, *Mujeres creando*, notamment dans les rues de La Paz, porte une signature reconnaissable et reconnue depuis 1992 : le graffiti. Au travers de l'histoire et des caractéristiques techniques du graffiti cette étude essaiera d'interroger cet art visuel en tant que langage principal d'une voix féministe aux répercussions nationales et internationales. Les contenus de ce féminisme seront abordés à partir d'une généalogie du collectif, de sa division en 2002 et de son actualité. Les lieux que partagent *Mujeres creando* et le graffiti concernent, à la fois la négation anarchiste de toute autorité et l'illégalité propre du graffiti, comme interpellation des arts officiels. Le projet politique de dénonciation d'oppressions plurielles et intersectionnelles opère depuis un dehors qui appartient à l'anarchisme, au graffiti, aux femmes déplacées par la scène normative.

Mots-clés : *Mujeres creando*, Julieta Paredes, María Galindo, féminisme bolivien, anarcho-féminisme, graffiti féministe, performances de rue, intersectionnalité.

El lenguaje predominantemente visual de la modernidad —hoy en interconexiones tecnológicas y mediáticas más y más complejas—, tiene, en la cultura urbana contemporánea, un territorio donde tanto la creación como la destrucción de sentidos operan con lo lúdico, lo precario, lo prohibido. Dentro del área iberoamericana, ¿cuál es el lugar de las mujeres en este territorio? Y, claro, ¿de qué mujeres estamos hablando? La cuestión identitaria, crucial en culturas y artes de la autoafirmación y la reivindicación, será abordada a través de un lenguaje de la imagen que nace, construye y sobre todo destruye sentidos en la calle y sin permiso. Será fundamentalmente en las calles de La Paz, Bolivia, donde consideraremos un hacer de mujeres que es, por su repercusión nacional e internacional, el referente mayor del feminismo boliviano contemporáneo, tanto en el campo artístico como en los campos político y teórico.

Las formas de lucha de *Mujeres creando*, libradas desde siempre en los caminos diversos del lenguaje visual, aparecerán en este artículo a través de una aproximación al grafiti y, en asociación con él, las performances callejeras. Una exploración somera de la genealogía del colectivo, en eco con la obra reciente, pretende abrir interrogaciones sobre el grafiti como lugar de producción y mediación de imágenes dentro de un proyecto político. Considerando la división del colectivo en 2002, el proyecto político en cuestión será el del grupo que conserva hoy el nombre de *Mujeres creando*, por centrarse su obra en las artes visuales. Sin embargo, el enfoque de este estudio es general y explora una genealogía rica en sentidos políticos que siguen resonando en la obra actual. Además, la práctica del grafiti, en alianza con performances callejeras, recorre el hacer estético urbano de *Mujeres creando* antes y después de la división.

Será entonces cuestión de cuerpos, de grafiteras y performers, de puestas en escena de cuerpos, fundamentalmente de mujeres, pero también del cuerpo de las calles y de la ciudad, así como del cuerpo político de este feminismo.

1 - Genealogía

El colectivo anarcofeminista boliviano *Mujeres creando* nace en 1992, en La Paz, con dos protagonistas[1]: María Galindo (La Paz, 1964) y Julieta Paredes (La Paz, 1967). Ambas provienen del movimiento estudiantil de izquierda en oposición a las dictaduras militares en Bolivia (cuyo ciclo finalizó en 1982). Tras un exilio de años en Europa, prolongado por estudios de Sicología y Ciencias de la educación en la Universidad Pontificia Salesiana de Roma, regresan ambas a una Bolivia ya en democracia. Es entonces cuando se funda *Mujeres creando*, en reacción crítica a una izquierda cuya perspectiva dominantemente clasista provocó el olvido o la invisibilización de otras categorías de dominación, relativas primero a las mujeres, pero también a otros sujetos diferentes de la norma sexual y/o étnica. Esta crítica hacia izquierdistas que no por ello dejaban de ser machistas, homófobos y/o racistas, tiene lugar en una época de consolidación del modelo neoliberal, iniciado en Bolivia en 1985 mediante una ley de despido masivo de mineros, como símbolo contundente del desmoronamiento de un horizonte encarnado en la lucha de clases bipolar. Asimismo, este nuevo orden político fue leído por este colectivo feminista como una capitulación por parte de la izquierda, la cual, en muchos casos, no dudó en reciclarse dentro de la nueva lógica económica, aplicada por programas pensados desde los organismos internacionales.

Esta oposición feminista, a una izquierda considerada insuficiente, denuncia otras formas de opresión entre las cuales la de género ocupa un lugar preponderante. Julieta Paredes y María Galindo constituyeron, antes del nacimiento del movimiento, una pareja lésbica pública, como parte de su lucha por evidenciar el carácter político de lo privado.

2 - Crítica de género

La palabra "género" que utilizo pertenece a la perspectiva crítica de las categorías binarias: masculino/femenino, como el resultado de una construcción político-cultural; perspectiva que considera la historicidad de tal construcción de normas e identidades de género.

El feminismo de *Mujeres creando* no se basa en la categoría de "género", más aún, se le opone al considerarlo propio de políticas neoliberales, aplicadas desde estructuras gubernamentales y ONGs. Estas estructuras, calificadas por el colectivo como "tecnocracia de género", son su blanco permanente. Primero, por considerarlas elitarias. Segundo, por el biologismo que denuncian en las políticas de "equidad de género", biologismo determinante de una identidad femenina basada solamente en el parámetro sexual, y que en consecuencia habla de un "nosotras, las mujeres" y reivindica derechos de manera generalizante. Tercero, porque consideran que, al no cuestionar otras categorías de dominación, tal visión es incapaz de ir más allá de una limitada inclusión de la mujer en diferentes instancias del poder:

1. Tres son las fundadoras: Julieta Paredes, María Galindo y Mónica Mendoza. Este trabajo solo se refiere a las dos primeras, por su protagonismo indiscutible y por ser autoras (o promotoras en el caso de la obra colectiva), en lucha conjunta o separada, de una obra escrita o audiovisual que ha marcado y sigue marcando el feminismo boliviano.

> […] No somos un movimiento de reivindicaciones de derechos y espacios dentro del sistema y por eso fuimos tan fieras a la hora de cuestionar las cuotas que las mujeres desde los partidos reclamaban. Nos hemos concentrado en el esfuerzo inconcluso de analizar las formas de opresión y opresión que pesan sobre nuestra sociedad, entendiendo que aquello que determina la subordinación de las mujeres no puede ser visto parcialmente sin tocar los privilegios de raza, edad, opción sexual, como si todas las mujeres tuviéramos intereses comunes basados en la biología de nuestro cuerpo[2].

La mediatización de *Mujeres creando* en los años 1990 estuvo fuertemente marcada por la pareja lésbica, Julieta y María. Ellas se separaron en 1998, pero sus puestas en escena como pareja, dentro de performances o de apariciones televisivas, fueron lo que más interpeló a la sociedad boliviana. La imagen pública de ambas activistas constituía una concentración de transgresiones de normas sociales, no solo de categorización sexual sino también de clase y de raza: María pertenece a la clase media alta "blanca", Julieta es indígena aymara, proveniente de familias emigradas a la ciudad, generalmente para integrarse a una economía de trabajo subalterno. Su aparición como feministas en la plaza pública, y muy tempranamente en la televisión, constituyó un verdadero choque para la opinión pública, un choque que de entrada fue visual. En la diferencia de color de ojos y de piel, entre otros rasgos étnicos, en una gordura reivindicada por ambas, comenzó a manifestarse una imagen transgresiva en la que el cuerpo iba adquiriendo gran protagonismo.

Así, esta pareja puso en la palestra el entrecruzamiento de diferencias que pueden manifestarse en las mujeres, mediante identidades complejas que se sitúan en la intersección de diversas formas de opresión. La interseccionalidad, dentro de los estudios de género, conceptualizada en 1989 por Kimberlé Crenshaw[3], considera al sujeto oprimido en la intersección de normas de sexo, raza y clase, fundamentalmente. En Bolivia, la voz de denuncia de las dominaciones múltiples hacia las mujeres tiene su mayor exponente en Domitila Chungara. Dentro de una posición que nunca se dijo feminista, ella evidenció la inexistencia de un "nosotras, las mujeres" como sujeto histórico, ya en 1975, en el marco de la Tribuna del Año internacional de la mujer, organizada en México por las Naciones Unidas. El pensamiento de estas mujeres, manifestando la pluralidad identitaria del sujeto "mujer", subraya una complejidad étnica en Bolivia, verticalmente categorizada, que no puede ignorar la interseccionalidad de las relaciones de poder. En este mismo sentido, *Mujeres creando*, sin reclamarse de este término, erigió desde sus orígenes un discurso que impugna una norma social cargada de sexismo, clasismo, racismo y también gordofobia.

Para Julieta Paredes la "tecnocracia de género" solo considera la dominación del hombre hacia la mujer y olvida la dominación del hombre hacia el hombre o de la mujer hacia la mujer bajo parámetros relativos a clase y raza. Habla igualmente de la mujer dentro del patriarcado, a la vez

2. GALINDO, María, "No tenemos línea: somos pura curvas (sic)", in *Mujeres grafiteando más* [creación colectiva], La Paz, 2009, pág. 12.
3. Kimberlé Crenshaw, feminista afroamericana, difundió el término a partir de su artículo: CRENSHAW, Kimberle "Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics", Revista University of Chicago Legal Forum, 1989, págs. 139-167. 5 de abril de 2012. chicagounbound.uchicago.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1052&context=uclf.

como oprimida y como opresora[4], contradiciendo así el biologismo de una fuerte corriente feminista no solo en Iberoamérica.

En el mismo sentido, María Galindo dice:

> *Mujeres creando* no habla de la mujer, habla de las mujeres en plural. Nos interesa articular, dentro de nuestro análisis feminista de la sociedad, las diversidades de edad, de clase, de cultura, de opción sexual, y, también, las diversidades existenciales, como ser las mujeres divorciadas, las solteras, las madres solteras [...]. Mientras no desmontemos el conjunto de opresiones que recaen sobre las mujeres estamos encubriendo nuevas hegemonías y nuevos privilegios de un sector y de la élite[5].

En efecto, *Mujeres creando* no es un movimiento lésbico: reúne también a mujeres heterosexuales casadas o solteras, bisexuales, etc. Sin embargo, el protagonismo de la pareja fundadora dejó huella en cierto imaginario social homofóbico que puede manifestarse con miedo y rechazo hacia el conjunto de ellas.

El colectivo anarcofeminista está dividido desde el año 2002 por discrepancias políticas[6]. No será este el lugar de cotejar los caminos divergentes y desde entonces irreconciliables que tomó cada una. A partir de la separación del colectivo, este artículo se refiere exclusivamente a la obra de María Galindo, debido a que su activismo es prácticamente inseparable de las artes visuales. El terreno de Julieta Paredes es, principalmente, la poesía y la música; además de sus publicaciones, su potente lenguaje poético está presente en numerosos grafitis de *Mujeres creando*, hoy recuperados por la memoria fotográfica en diversos medios. Galindo conservó el nombre de *Mujeres creando* y Paredes tomó el de *Comunidad Mujeres creando*. Este artículo habla de *Mujeres creando* y puede referirse a ambas protagonistas y a una obra individual o conjunta anterior al 2002, o a referencias posteriores pero relativas a este periodo. Los conceptos de Julieta Paredes que utilizamos para tratar cuestiones posteriores a 2002 se aplican a la visión anarcofeminista y a la estrategia creativa —particularmente grafitera— que nació con ambas. Finalmente, la redacción de grafitis fue y sigue siendo producto de una reflexión de grupo y puede pertenecer a cualquiera de las miembros del colectivo.

4. PAREDES, Julieta, "Para que el sol vuelva a calentar", in *No pudieron con nosotras: el desafío del feminismo autónomo de Mujeres creando*, Elizabeth Monasterios (ed.), La Paz, University of Pittsburgh/Plural, págs. 80-81.
5. MESA, Carlos, *De cerca: Julieta Paredes y María Galindo*, [en línea], Biblioteca virtual de Carlos D. Mesa, programa televisivo de entrevistas, La Paz, 29 de marzo 1998. 06.07.2020 www.bibliotecavirtualcarlosdmesa.com/videography/video/116
6. *Cf.* PAREDES, Julieta, "Entrevista a Julieta Paredes de Comunidad Mujeres Creando", *Blog Difonent i Combatent*, 20 de enero 2009. 11.07.2020 araniclara.blogspot.com/2009/01/entrevista-julieta-paredes-de-comunidad.html

3 - "Lucha ama a victoria"

Como punto radical, en términos de la raíz del movimiento, encontramos la idea de usurpación o secuestro. Primeramente: usurpación de la voz de las mujeres. Dice Paredes en 1999: "Las mujeres hemos parecido «las muditas» de la sociedad con el debido respeto de las personas con esta discapacidad. Se ha estado hablando por nosotras, cuando nosotras hemos estado expresándonos, en todo y a través de todo lenguaje conocido o creado[7]". Aseveración, no de una ausencia de voz, sino de su negación en la historia.

Dice Galindo en 2016: "Las mujeres no sólo estamos secuestradas de nuestra palabra, sino también estamos secuestradas de la imagen de nosotras mismas. Necesitamos históricamente mirarnos en los ojos de otra mujer[8]". La idea de secuestro se aplicará también a la representación visual de las mujeres como autoras de sí mismas a través de un lenguaje que, para Galindo, supera al lenguaje escrito en potencialidades de activismo por llegar a un público más numeroso. Ello conduce a la idea del arte, considerado también como objeto de secuestro por parte de un poder excluyente, en cuanto al canon, a una autoridad filosófica que jerarquiza a los actores del arte mediante instituciones oficiales[9].

A partir de esta constatación, se plantea recuperar los lenguajes usurpados por la voz falocrática. Tal es la perspectiva de este movimiento social con contornos políticos definidos.

4 - "Ni Dios, ni amo, ni marido, ni partido[10]"

La tendencia anarquista de *Mujeres creando* fue dicha, escrita, grafiteada desde el comienzo: rechazar toda autoridad y toda mediación de la misma, reivindicar la autonomía radical rechazando toda inclusión en espacios de dominación. Ello ha dado lugar a un denso trabajo político y estético sobre el concepto del "afuera". Asimismo, junto a la raíz libertaria, aparece la estrategia de lucha: ante el agotamiento del lenguaje de la izquierda y de los movimientos sociales emergentes en la época neoliberal, surge la alternativa hacia formas de expresión renovadoras, anticonformistas, más libres. Creatividad, manifiesta en la firma del colectivo mediante el grafiti. Este estudio se refiere a grafitis y performances callejeras, subrayando que no son los únicos lenguajes de *Mujeres creando*, sobre todo hablando de una actualidad (posterior a la separación del colectivo) de mediatización creciente y que plantea interrogaciones diferentes sobre sus lugares de expresión.

7. PAREDES, Julieta, "Mirando al signo", in *Piel, pan y sangre*, GALINDO, María y PAREDES, Julieta La Paz, Mujeres creando, 1999, pág. 33.
8. P.A.C.A. Programa de ações culturais autônomas, *13 horas de Rebelión, uma proposição de María Galindo (Mujeres Creando)*, [en línea], Casa de Povo, San Pablo, Brasil, 28 de enero de 2016. 02.11.2018 vimeo.com/160032271
9. *Cf.*, VARGAS, Miguel, "María y la construcción de lenguajes para desear y soñar", La Paz, *La Razón, Tendencias*, 14.04.2019, pág. c6.
10. "#mujeres creando", *Tumgir.* 07.04.2020, www.tumgir.com/tag/mujeres creando.

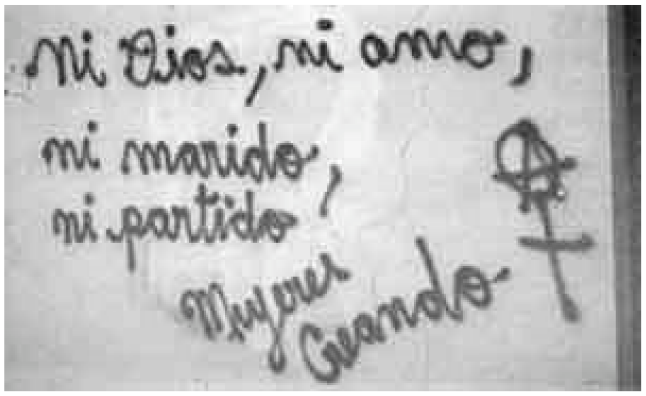


Figura 1. — Grafiti: "Ni Dios, ni amo, ni marido, ni partido".

Podemos leer en "Mujeres creando" una respuesta al internacional y oficial "Hombres trabajando", presencia, escrita en masculino, de los actores de la sociedad, de los constructores de la ciudad.

Paredes explica la opción de los grafitis:

> Hemos visto bastante sordera, bastante cinismo, bastante prepotencia, manipulación, hemos visto la poca participación efectiva por parte del pueblo, de la sociedad civil [...]. Entonces hemos empezado a hacer grafitis bastante provocativos, pero utilizando fundamentalmente la ironía, la poesía, formas estéticas diferentes[11].

Aparece así la huella primera de esa presencia, entendida como contrapresencia; firma al pie de frases inscritas ilícitamente en las paredes de La Paz, principalmente.

5 - Grafiti: ajenidad y transgresión

> *Graver son nom, son amour, une date sur le mur d'un édifice, ce vandalisme ne s'expliquerait pas par le seul besoin de destruction. J'y vois plutôt l'instinct de survie de tous ceux qui ne peuvent dresser pyramides et cathédrales pour laisser leur nom à la postérité.*
>
> Brassaï, *Graffiti*, 1961.

Si bien el grafiti puede ser tan antiguo como la humanidad, su estudio en el presente trabajo —como contracultura que emergió en Estados Unidos en los años 1970— recobra igualmente conceptos de mediados del siglo xx, en torno a la obra fotográfica de Brassaï[13], *Graffiti* (1961). Porque considerar ese grafiti, llamado "vernáculo", a través de la mirada vanguardista del fotógrafo es

11. mesa, Carlos, *De cerca: Julieta Paredes y María Galindo*, [en línea], *op. cit.*
13. La inmensa obra fotográfica de Brassaï (1899-1984) fue objeto de una exposición en el MOMA de Nueva York en 1956. El libro *Graffiti* se publicó en París en 1961.

considerar un interés moderno por esas huellas, entonces anónimas, de la inscripción rápida —un nombre, un símbolo—, del dibujo al vuelo en las paredes de las calles, que nadie veía al pasar. La búsqueda de una belleza "natural" y popular, que animaba las deambulaciones nocturnas de artistas e intelectuales, dice mucho del grafiti contemporáneo. Popular e instintivo, el grafiti conlleva una pulsión de supervivencia, frecuentemente desde lugares estigmatizados por su mala fama. El interés de *Graffiti* por estas inscripciones anónimas urbanas, ignoradas o despreciadas, habla igualmente de la interpelación de un canon que entonces circunscribía la expresión artística a la esfera autorizada. Son consideraciones que enfocan los lugares de la estigmatización y sus potencialidades expresivas. En el contexto que nos ocupa, señalan otro lugar más desautorizado aun: el grafiti de mujeres[14].

Un recorrido por la documentación consultada da lugar al siguiente inventario, nada exhaustivo y en desorden, sobre el universo del grafiti. Muchos de estos lugares o conceptos —sino la mayoría— han sido históricamente prohibidos o restringidos para las mujeres:

> noche, existencia en la ciudad, inscripción en el debate público, barrios suburbanos, errancia callejera, vandalismo, firma, marca personal, presencia en los muros como símbolo de construcción humana, ilegalidad, espontaneidad, arte popular, presencia alternativa, necesidad de reapropiación de lo urbano, soporte libre de expresión cuando no hay otro, inclinación por lo prohibido, placer del riesgo.

El surgimiento del grafiti contemporáneo concierne una forma de expresión autónoma, con características que lo distinguen de toda inscripción ilícita anónima en el espacio público. Es ante todo firma estilizada, generalmente un seudónimo, que se apropia ilegalmente del espacio público callejero; afirmación de un "yo" o de una identidad colectiva que se posiciona en las paredes de la ciudad como nombre de autor/a. Es el fenómeno que apareció en Filadelfia a fines de 1960 y que estalló como subcultura en los años 1970 en Nueva York. En el contexto de la práctica pandillera de demarcación de territorio surgió una iniciativa alternativa de jóvenes no pandilleros que se pusieron a inscribir su huella, pero con fines expresivos. La historiadora de arte Anna Waclawek define los orígenes del grafiti contemporáneo dentro de ese contexto alternativo[15]. Igualmente significativo es su siguiente análisis genealógico:

> Sin embargo, la emergencia de esta subcultura está en relación, ante todo con la omnipresencia de la cultura de consumo. El hecho de introducir ilegalmente los tags[16] en el espacio público sirve para expresar muchas ideas. Primero, implica el deseo de formar parte de la cultura visual de una ciudad, la cual, teóricamente abierta a todos, se revela selectiva en la práctica. Esto perturba inmediatamente la lógica comercial fundada en la promoción del nombre, puesto que los actores del

14. Para Anna Waclawek el grafiti centrado en la firma como autoafirmación es generalmente una práctica de jóvenes de sexo masculino. En cambio, el llamado Street art cuenta con artistas hombres no tan jóvenes y numerosas mujeres. Cf. WACLAWEK, Anna, *Street art et graffiti*, Paris, Thames & Hudson, 2012, pág. 30.
15. WACLAWEK, Anna, *op. cit.*, pág. 43.
16. El tag y el grafiti no son lo mismo. El grafiti llamado contemporáneo, que surge en los años 1970, tiene una diversidad de prácticas sin interés para este estudio. El tag consiste únicamente en una firma estilizada y generalmente codificada: la quintaesencia del grafiti y su origen histórico. El grafiti se centra en la firma estilizada, pero puede contener texto, símbolos o ilustración.

> grafiti introducen en el paisaje urbano nombres desconocidos y no autorizados a figurar en dicho paisaje, utilizando para este acto subversivo un lenguaje ya existente[17].

El anarquismo irriga, en *Mujeres creando*, el cuestionamiento de la propiedad privada a través de la ocupación pictórica de la pared ajena. Igualmente, las prácticas mercantiles que cosifican, sobre todo el cuerpo de la mujer, están siendo transgresivamente despojadas de su espacio autorizado por frases que hablan también de cuerpos libres y a contracorriente.

Retomando la caracterización de Waclawek: el grafiti es un movimiento artístico lanzado ante todo por jóvenes; crece y sigue desarrollándose de forma ilegal; y tiene por sujeto una firma[18]. El grafiti de *Mujeres creando* se compone de una frase y de su firma, generalmente no contiene ilustración. El único símbolo sería el del anarcofeminismo como parte de la firma. El colectivo suele hablar de grafiteadas, es decir de una mezcla de grafiti y pintada, asociación de la firma (colectiva) y el texto político feminista. En este sentido se puede considerar la categoría de grafiti textual o de protesta.

Aquí cabe hacer dos diferencias básicas entre grafiti y Street art (también llamado posgrafiti) relativas al presente objeto de estudio: la primera, ligada a la multiplicidad de técnicas gráficas del Street art —preparadas eventualmente en talleres, como el stencil. La segunda corresponde a una preocupación estética específica del Street art, que no tiene el grafiti, de hacer dialogar la obra con el paisaje urbano. El lugar escogido por el Street artista dará sentido a su obra[19]. El primer aspecto material distingue el trabajo de *Mujeres creando* dentro del grafiti, por ejecutarse mayormente en el lugar, con spray y eventualmente un pincel como únicos materiales. Cuando las grafiteadas forman parte de performances podemos hablar de una migración hacia el Street art por la preparación previa del grafiti en soportes que dialogarán temática y/o estéticamente con la performance. La segunda diferencia, propia de Street art, concierne los grafitis que se ejecutan en paredes elegidas en búsqueda de una relación significativa entre el texto y el símbolo institucional del muro elegido. Particularmente en sus acciones, ilegales claro, sobre paredes de entidades estatales: Vicepresidencia del Estado, tribunales de justicia, edificios municipales, etc. O en la obra pintada en la fachada, legalmente atribuida en ente caso, del Museo Nacional de arte de La Paz en el marco de una Bienal en 2016; o en los grafitis de su propio centro de autogestión[20], adaptando y articulando la obra grafitera a la fotografía o al ambiente, en un diálogo de imágenes que multiplica y potencia los sentidos del texto feminista. Antes de buscar clasificaciones innecesarias, estas caracterizaciones pretenden mostrar la diversidad de esta búsqueda estética a través de su manejo particular del lenguaje visual.

17. Traducción personal del francés de WACLAWEK, Anna, *op. cit.*, pág. 43.
18. *Ibid.* pág. 10.
19. *Ibid.*, pág. 32.
20. Centro La Virgen de los deseos, fundado por el colectivo de María Galindo en La Paz en 2005.

6 - La estratégica política del "afuera"

Ante la multiplicación de opresiones hacia mujeres lesbianas, indígenas o "blancas" no privilegiadas (en el caso de Galindo: privada de sus privilegios de clase o habiéndolos abandonado), la respuesta de *Mujeres creando* es la negación (múltiple también) de todo poder, desde un afuera que se expresa igualmente a niveles simbólicos.

> Ninguna lucha contra la opresión la vamos a ganar tomando el té y charlando. La historia de la humanidad nos muestra que las luchas se las gana con las manos, el corazón y la inteligencia, desde la presión de las calles y eso es lo que las *Mujeres creando* hicimos con las grafiteadas en las paredes de nuestras ciudades, las acciones feministas de denuncia y reflexión planteadas en las aceras y de cara a las y los transeúntes[21].

El muro de la calle, ajeno pero accesible a la mirada general, no tiene mediadores entre el decir feminista y las/los transeúntes. La estrategia del adentro y del afuera en *Mujeres creando*, más allá del anarquismo, visibiliza las exclusiones —en plural— y sus distintos mecanismos.

> Quisimos hacer de nuestra respuesta política al patriarcado una práctica de reciprocidades entre nosotras y una contundente irreverencia con lo establecido por los patriarcas de derecha y de izquierda, indígenas y curas, jueces y caudillos, en suma, su orden social y sus valores, y [nos] constituimos en organismos en permanente conflicto con esta sociedad y orgullosas de ser conflictivas, porque solo quien se ha sometido a la muerte y podredumbre del sistema patriarcal… no es conflictiva[22].

Primeramente, la relación con el conflicto subraya la agresividad que siempre ha caracterizado el activismo de *Mujeres creando*, una agresividad reivindicada por ser la parte anulada en las mujeres desde la infancia[23]. Segundamente, la interseccionalidad que recorre este discurso, antes y después de su división, contesta la opresión no solo de un sujeto masculino, "blanco", heterosexual, pudiente, etc. Cuando Paredes dice: "Nuestros anhelos y creatividades son anulados por esta función opresora bajo un manto de armonía ficticia[24]" habla ya de órdenes patriarcales cuya "normalidad" es solo una puesta en escena dentro de todos los escenarios oficiales de la vida pública y privada. Decirse por fuera de esta oficialidad pasará también por puestas en escena en las que los escenarios y los lenguajes constituyen un afuera trabajado política y estéticamente. El grafiti, al ser un arte no oficial, está cuestionando lo oficial.

Otro objeto de cuestionamiento es el término "cultura", rechazado cuando se emparenta al poder y retomado a partir de la democracia directa de las calles. "No nos interesa colocarnos como artistas, nos vemos y nos comprendemos como agitadoras callejeras y no como artistas", dice Galindo[25].

21 . PAREDES, Julieta, "Para que el sol vuelva a calentar", in MONASTERIOS, Elizabeth, *op. cit.*, págs. 86-87.
22 . *Ibid.*, pág. 87-88.
23 . *Cf.* MESA, Carlos, *De cerca: Julieta Paredes y María Galindo*, [en línea], *op. cit.*
24 . PAREDES, Julieta, "Para que el sol vuelva a calentar", in MONASTERIOS, Elizabeth, *op. cit.*, pág. 82.
25 . GALINDO, María, "No tenemos línea: somos pura curvas (sic)", in *Mujeres grafiteando más*, *op. cit.*, pág. 14.

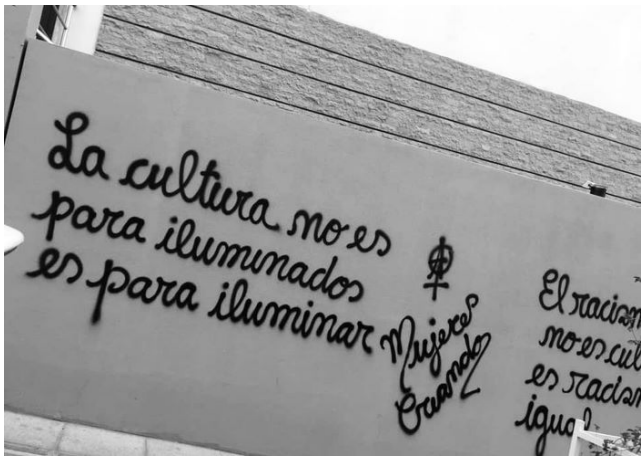


Figura 2. — Grafiti: "La cultura no es para iluminados, es para iluminar[26]".

El acceso del trabajo de *Mujeres creando* al espacio museal del arte contemporáneo ha sido temprano, pero actualmente podemos hablar de una gran repercusión —particularmente en torno a María Galindo— en virtud del prestigio de las instituciones y eventos en cuestión: Bienal de Sao Paolo (2014); Bienal Internacional de Arte SIART, La Paz (2016); Documenta 14, Atenas (2017); entre muchas otras en Latinoamérica y en Europa. Este ingreso a una institución que ellas siempre han criticado, e incluso insultado, genera naturalmente una fuerte crítica en Bolivia, primero por instancias del Estado y segundo por el mismo colectivo de Julieta Paredes[27]. María Galindo explica que su colectivo nunca ha buscado tal acceso y que la aceptación apunta a la autogestión de *Mujeres creando*.

Aquí hay que mencionar, como contraparte de la cuestión de recobro de la palabra usurpada, la creciente mediatización de la voz de Galindo, posibilitada especialmente desde 2007 por la radiodifusora de *Mujeres creando*[28], amplificada por las redes sociales. Estos medios implican actualmente otros lugares que ya no dicen ajenidad o ilegalidad, sino propiedad, oficialidad y potencialidades diferentes de ejercer, a su vez, oposición y desvalorización hacia sus detractoras/es. La crítica permanente de tales detractoras/es hacia la agresividad histórica del colectivo, se aplica particularmente hoy a María Galindo dentro de esta contraparte de diferencias cualitativas.

Sin embargo, *Mujeres creando* continúa edificando un discurso político y estético nutrido de elementos que son del universo ilegal, ajeno, estigmatizado del grafiti.

7 - Los cuerpos en escena del sujeto político

Las acciones callejeras del colectivo incluyen escenificación con pintadas conteniendo los grafitis y también performances temáticas en las que los grafitis hacen de hilo conductor. La

26 . "Grafitis", *Mujeres creando*, 20.05.2019 mujerescreando.org/grafitis

27 . *Cf.* PAREDES, Julieta, "Entrevista a Julieta Paredes de Comunidad Mujeres Creando", *Blog Difonent i Combatent,* op. cit.

28 . Radio Deseo FM, La Paz, asociada a ASBORA, Asociación boliviana de radiodifusoras.

interacción entre grafiti y performances callejeras ha sido una constante de *Mujeres creando* desde los inicios. Así, el grafiti deviene en materia constitutiva de una puesta en escena, en cuerpo del lenguaje visual en movimiento junto a otros cuerpos en movimiento y en correspondencia.

"***Indias, putas y lesbianas juntas, revueltas y hermanadas"***

La cuestión de la prostitución ha sido objeto de estudio y de tratamiento estético en la obra audiovisual y escrita de Galindo, particularmente en un libro en coautoría con Sonia Sánchez (exprostituta argentina): *Ninguna mujer nace para puta* (2007).

El grafiti "Indias, putas y lesbianas juntas, revueltas y hermanadas" (explicitado como metáfora por Galindo) constituye una puesta en escena de estas categorías de análisis en cuanto a sus relaciones con el poder, sobre todo estatal. Tal puesta en escena, primero en el grafiti, actúa en eco con otras imágenes que retoman estas y otras figuras a contracorriente. Su presencia transgresiva opera dentro de lógicas críticas de la identidad normativa. En este sentido, evocaré a Judith Butler quien, mediante sus análisis de las identidades sexuales paródicas, habla de la estructura imitativa del género. El concepto de performatividad propia de la construcción de género, es decir, la puesta en escena del mecanismo cultural patriarcal que fabrica la unidad entre sexo y género, lo que Butler llama la "ficción reguladora de la coherencia heterosexual[29]", nos hace pensar en las estrategias performativas de *Mujeres creando*, pero no en sentidos de regulación sino de desregulación.

Indias, como síntesis de violencia del poder colonial legado al poder republicano; palabra exógena por excelencia, portadora de una historia de explotación, aculturación, que asimila en su figura una serie de identidades socioculturales, mayormente mestizas y que se refiere en la ciudad, fundamentalmente, a la chola[30], como tipo de mujer de sectores populares, socialmente desvalorizada. Putas, como categoría de análisis de control y normativización estatal exacerbados hacia el cuerpo de la mujer. Lesbianas: figura de disfunción social por la ruptura de la "coherencia heterosexual" y la negación o problematización de la maternidad, valor supremo de la familia patriarcal.

Figura 3. — Grafiti: "Ni la tierra ni las mujeres somos territorio de conquista[31]".

29. "La idea de que habría una identidad de género original o primaria es a menudo objeto de parodia en las prácticas drag o en el travestismo [...]. Si el *drag* produce una imagen unificada de la «mujer» [...], él revela también todos los diferentes aspectos de la experiencia de género que son artificialmente naturalizadas en una unidad a través de la ficción reguladora de la coherencia heterosexual. Al imitar el género, el drag revela implícitamente la estructura imitativa del género mismo, así como de su contingencia". Traducción personal de: BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre* (1990), Paris, La Découverte, 2005, pág. 261.
30. Mujer mestiza, de origen indígena aymara o quechua, urbanizada pero en relación con el mundo rural, indígena. Son los códigos lingüísticos (bilingüe o trilingüe) y vestimentarios los que más la distinguen.

La visibilización de identidades estigmatizadas por un orden que las oprime mediante el desprecio o la exclusión, transgrede dicho orden mediante una presencia pública que desafía tal desprecio. La alianza reivindicativa de identidades diferentes y su correspondencia expresiva en el grafiti exhibe violencias múltiples de un orden supuestamente inclusivo.

El grafiti, como presencia que dice su subalternidad desde el afuera de los espacios autorizados para la cultura, se carga de crítica feminista con una materialidad provocativamente visible. Pintar una frase es darle cuerpo a su contenido, materialidad en exposición abierta y vulnerable. La corporeidad pintada de la idea feminista crea un contacto visual que, por efímero, no es menos físico; un contacto distinto del de los lectores de una publicación por haber saltado una serie de mediaciones culturales. Por otra parte, la corporeidad del grafiti aparece en su trazo, portador y revelador del gesto de la grafitera, de su cuerpo en movimiento, de su destreza en el manejo del spray, eventualmente de una interrupción (la policía, vecinos en contra, peligros del mundo nocturno, condiciones meteorológicas adversas, etc.); trazo portador también de prisas, dudas o miedos por los riesgos propios de esta práctica, lo cual —según ellas/os— forma parte del gusto y la excitación por el peligro. El cuerpo gráfico con el que se presenta el grafiti a la exposición pública es esencialmente vulnerable y perecedero, blanco de ataques y desfiguración, está condenado a la desaparición.

Esta materialidad puede migrar, para presentarse en el cuerpo de la voz alzada nuevamente en la plaza pública. Porque las performances callejeras del colectivo, a menudo frente a instituciones del Estado o de la Iglesia, pueden contar con el grafiti, que también se dice y se grita. Galindo, estila abrir y cerrar sus tomas de palabra con uno o varios grafitis dichos o vociferados.

En cuanto a la materialidad de la ciudad, son las paredes —según muchas/os autoras/es— parte misma del grafiti, por las particularidades únicas y prácticamente irrepetibles de su cuerpo, de la textura de su piel y de su contexto urbanístico. No está ausente aquí el parámetro de clase, pues raramente se tratará de paredes de barrios privilegiados, por su mayor vigilancia, protección y alumbrado público. Históricamente son los lugares abandonados, transitorios, estaciones de trenes, a menudo abrigo de marginales y marginadas/os sociales, los lugares de la práctica del grafiti y del Street art, como una prolongación de la expresión desvalorizada. Esta "marca en la piel de la ciudad", como dice Ana Rebeca Prada, participa del debate sociopolítico cotidiano que atañe a las mujeres, generalmente como denuncia de violencias de género diversas:

> […] Más allá de las disidencias que *Mujeres creando* haya podido generar, de los rechazos o incluso condenas que haya podido suscitar, está el impacto simbólico.[…] La marca en la piel de la ciudad no es la pintura que muchas veces vienen y borran los funcionarios municipales o los enemigos del grafiti feminista. La marca en la piel de la ciudad es aquello que queda vivo y hablando después que la acción se ha desvanecido, el grafiti ha sido borrado […]. Lo que queda vivo porque se ha tocado las heridas más profundas, las injusticias más cobardes, las violencias más intolerables[32].

31 . "#mujeres creando", *Tumgir.* 07.04.2020 www.tumgir.com/tag/mujeres creando

32 . PRADA, Ana Rebeca, "Nuestros sueños son sus pesadillas", in MONASTERIOS, Elizabeth, *op. cit.*, pág. 123.

Pero las calles, dentro de la conceptualización de María Galindo, serán algo más que la contraparte urbana de la institucionalidad. En este sentido los rasgos de la ciudad de La Paz, epicentro del colectivo, son significativos, naturalmente como capital política y administrativa de Bolivia que concentra manifestaciones de índole nacional. Pero, particularmente, por una configuración urbanística y sociocultural de potente expresión popular —chola, en términos andinos— cuyo hacer en las calles se sobrepone a menudo a la reglamentación municipal, sobre todo a partir de polos de comercio informal con gran presencia femenina. Socioeconómicamente heterogéneos, no necesariamente periféricos, estos espacios populares —asociados al mundo indígena— se hallan subalternizados por una mirada racista dominante. A partir de estos espacios desvalorizados se teje un discurso que evidencia debilidades, ausencias, contradicciones institucionales del Estado. Así, emparentado con el lenguaje popular e ilegal del grafiti, la ciudad encarnaría, en sus conglomerados populares, "un tejido social paraestatal, antiestatal[33]", "una idea desestructurante del sistema[34]". Mostrar las disfunciones del Estado, mediante los grafitis, los cuerpos despreciados, desde espacios despreciados de la calle, constituye la materia de su sujeto político.

> Yo tengo un sujeto en mente, que prefiero explicarlo en términos de una metáfora: indias, putas y lesbianas juntas, revueltas y hermanadas. Estoy planteando un sujeto donde lo insólito, lo indigesto, lo inquietante, lo subversivo es la conexión entre una y otra y no la identidad, donde lo inquietante son las relaciones que este sujeto implica[35].

Tal sujeto político no implicaría la voz de una identidad colectiva, sino una puesta en escena política que complejiza la relación oprimida/opresor a partir de un tejido de relacionamientos cohesionado en su estigmatización. Porque la normatividad política y social administra, controla, vigila, la puesta en escena cotidiana, la performatividad de la binaridad sexual (Butler), de la masculinidad dominante, de la no indianidad dominante, de la respetabilidad atribuida a la mujer casada y disminuida a la soltera, de la maternidad dominante, de la delgadez dominante. Al mismo tiempo, ocultando su violenta reprobación entre bambalinas o incluso sin ocultarla, esta normatividad usurpa el escenario político, social, cultural a la no binaridad sexual, a la desacralización del cuerpo masculino, a la pobreza que protesta, a la indianidad rebelde, al rechazo asumido de maternidad, a la soltería asumida, a la gordura asumida, a la demanda de despenalización del aborto. La recuperación de muchos de esos espacios en las figuras performativas articuladas de indias, putas y lesbianas constituye, a fin de cuentas, la recuperación de una escena conminatoria.

Heredero a la vez de una práctica inmemorial, popular e intuitiva, y de una cultura urbana juvenil con ánimos de desmantelamiento y reformulación de la expresión artística, el grafiti de *Mujeres creando* continúa recuperando voces e imágenes de mujeres desde la autoafirmación.

33. GALINDO María, "Un horizonte diferente al de la inclusión", *Disidencia sexual*, [en línea], entrevista en video, Centro Experimental Oído Salvaje, Quito, 01.03.2014. 07.06.2020 disidenciasexualcuds.wordpress.com/2014/03/01/un-horizonte-diferente-al-de-la-inclusion-entrevista-en-video-con-la-feminista-boliviana-maria-galindo
34. *Ibid.*
35. *Id.*, "No se puede descolonizar sin despatriarcalizar", [conferencia en línea], Encuentro Descolonizar el museo, MACBA Museo de arte contemporáneo de Barcelona, 27 de noviembre 2014. 02.09.2020 youtu.be/pg8qf9NhcbM

Este trabajo de recobro de lo usurpado se ha traducido en batallas ganadas a través de una presencia, siempre atacada pero indiscutible, en la plaza pública y particularmente en el terreno artístico, tanto en paredes ajenas como en museos. Una presencia en el adentro museal cuyo afuera ideológico se manifiesta en cuerpos diversos y en el cuerpo diverso de la obra. Dentro de una actualidad de mediatización creciente en espacios distintos del grafiti, *Mujeres creando* continúa edificando un discurso político y estético nutrido de elementos que son del universo ilegal, ajeno, estigmatizado del arte urbano. La ciudad y sus paredes —materia constitutiva del grafiti— encarna otro cuerpo más en el que se leen las dominaciones sexuales, clasistas, racistas, entre otras. Es el escenario del sujeto político de *Mujeres creando*, apareciendo en un juego de ecos, de articulación de artes visuales que pone en escena identidades complejas y complejizadas en su articulación. Esta escena performativa de impugnación feminista, con sus identidades indigestas, está evidenciando una muy "digestible" escena oficial, plagada de contradicciones y exclusiones. Las acciones del cuerpo en plural y a contracorriente en el escenario de la calle, son negación del cuerpo rígido, conforme, prisionero, mediante un lenguaje visual, precario y efímero, como otra forma de escapar a la autoridad, gesto grafitero por excelencia.

Les catégories du genre dans l'œuvre théâtrale de Griselda Gambaro : représentation, déconstruction et transgression

Samantha Faubert
Université Le Havre Normandie

Résumé : L'Argentine de la première moitié du xx[e] siècle a connu plusieurs régimes autoritaires et dictatoriaux, revendiquant la construction ou conservation d'une « nation catholique et occidentale », dans laquelle le destin de la femme est lié à la famille et à la domination patriarcale. Dans ce contexte, le théâtre de Griselda Gambaro explore la problématique du pouvoir et ses déclinaisons. Les rapports de genre sont questionnés par la dramaturge à travers les violences répétées perpétrées par des figures masculines de l'autorité. Mais le travail gambarien porte aussi sur les failles du système à travers la mise en scène des déséquilibres de l'ordre social et la figuration de la rébellion féminine. Celle-ci apparaît notamment avec la résistance aux normes grâce à la gestuelle et à la manipulation linguistique. Ainsi, le théâtre gambarien opère une déconstruction des normes y compris langagières qui passe par

une littérature à la « performativité heureuse », selon les termes de Judith Butler.

Mots-clés : Griselda Gambaro, théâtre argentin, genre.

Resumen: La Argentina de la primera mitad del siglo xx conoció varios regímenes autoritarios y dictatoriales, que reivindicaban la construcción o la conservación de una "nación católica y occidental", en la cual el destino de la mujer se veía vinculado a la familia y a la dominación patriarcal. En este contexto, el teatro de Griselda Gambaro explora la problemática del poder y sus declinaciones. La dramaturga cuestiona las relaciones de género a través de la evocación de las violencias repetidas perpetradas por figuras masculinas que representan la autoridad. Pero el trabajo gambariano se interesa también por las grietas del sistema tras la puesta en escena de los desequilibrios del orden social y la figuración de la rebeldía femenina. Ésta aparece particularmente con la resistencia a las normas gracias a la gestualidad y la manipulación lingüística. De esta manera, el teatro gambariano opera una desconstrucción de las normas incluso dentro del lenguaje que pasa por una literatura de "performatividad feliz", como diría Judith Butler.

Palabras clave: Griselda Gambaro, teatro argentino, género.

Griselda Gambaro, dramaturge, romancière et essayiste argentine née en 1928, a commencé à écrire dans les années 60. Elle a vécu plusieurs dictatures et régimes autoritaires, des périodes de grande violence sociale, elle a dû s'exiler, a été censurée et a continué à écrire malgré tout. Tout cela peut expliquer la constitution d'un réseau thématique de l'oppression et l'émergence de formes de résistances dans son œuvre. Après un rappel des enjeux historiques et quelques remarques sur la problématique du genre telle qu'elle apparaît dans le travail gambarien, nous analyserons, en nous appuyant sur différentes œuvres de l'autrice, quelques figures de l'autorité et de la transgression.

Pour comprendre ce qui est en jeu dans le traitement par Gambaro de ces questions de l'oppression arbitraire et de l'éventualité de la rébellion, nous commencerons par un bref rappel historique des grands évènements politiques de l'Argentine du xx^{e} siècle.

L'Argentine a connu une première dictature en 1930 avec le coup d'état du Général Uriburu, qui inaugure la « década infame », laquelle s'accompagnera de détentions, d'actes de répression et d'interdiction des libertés d'expression et politiques. L'arrivée au pouvoir du général Perón, à la faveur des élections de 1946, débute par la promesse d'une « Nouvelle Argentine », qui passe par la purge des universités, la restriction de la liberté de la presse et la persécution des socialistes. En 1955, une junte militaire prend le pouvoir sous le commandement du national-catholique Leonardi. En 1963, les radicaux menés par Arturo Illia gagnent des élections où les péronistes n'ont pas été autorisés à se présenter. Une fois de plus, le gouvernement est interrompu par un coup d'Etat militaire, en juin 1966. La dénommée « Révolution argentine » du général Onganía, remplacé plus tard par le général Lanusse, perdure jusqu'en 1973. Onganía et Lanusse interdisent les partis politiques et mettent en place une répression violente dont les intellectuel.le.s et les étudiant.e.s

seront les premières victimes, notamment avec « La noche de los bastones largos[1] », le 29 juillet 1966.

Le 12 octobre 1973, Juan Domingo Perón est réélu président. En 1974, alors que María Estela « Isabelita » Perón a pris la suite de son mari, mort la même année, le groupe paramilitaire appelé « Triple A » (Alliance Anti-communiste Argentine) entre en action et s'illustre par des assassinats et des disparitions de syndicalistes, d'étudiant.e.s, de journalistes et d'avocat.e.s de gauche. Finalement, après l'arrestation de la présidente, une nouvelle junte militaire prend le pouvoir, tout d'abord sous la direction du général Videla (1976), puis du général Viola (en novembre 1981) et enfin du général Galtieri (en décembre 1981). Après l'échec de la guerre des Malouines, le général Bignone reçoit en 1982 l'ordre de conduire le pays vers la démocratie.

En 1983, les élections sont gagnées par le radical Raúl Alfonsín, qui met en place la Commission Nationale sur la Disparition des Personnes (CONADEP), avant de plier sous les pressions militaires et de promulguer la loi dite du « Punto final[2] » (en décembre 1986) puis celle « de Obediencia debida » (en juin 1987). Le président Menem octroie finalement aux militaires une amnistie totale en 1990. Il faudra attendre la présidence de Néstor Kirchner (2003-2007) pour que les lois d'impunité soient annulées. Après un demi-siècle de violence et d'arbitraire, l'Argentine peut enfin récupérer la mémoire de ses mort.e.s et disparu.e.s, torturé.e.s et exilé.e.s. Quelque 30 000 personnes sont mortes ou ont disparu entre 1976 et 1983.

Durant cette période, face à l'indicible de l'horreur, le théâtre gambarien a recours aux procédés du théâtre absurde ou burlesque, métaphorisant rôles et postures. Les relations qui s'établissent entre les personnages prennent constamment la forme de luttes de pouvoir. La possession physique de l'autre ou l'exercice de l'autorité sont des obsessions qui sont ici poussées à l'extrême, jusqu'à la terreur et la mort.

La thématique de la famille et le rôle de la femme dans la société argentine sont des questions largement liées aux idéologies promues par les divers régimes autoritaires du pays, et ce depuis les années 1930, ce que l'historien Loris Zanatta a appelé le « mythe de la nation catholique[3] ».

> El mito de la nación católica, que fue tan útil para amalgamar a las Fuerzas Armadas y a la Iglesia, según refiere Zanatta, excedió el ámbito puramente militarista. El mito se difundió en amplios sectores de la sociedad argentina, mucho más allá de los puramente castrenses, gracias a la vasta llegada que el catolicismo alcanzó

1. La « nuit des longs bâtons » (29 juillet 1966) durant laquelle les universités occupées par les professeur.e.s et les étudiant.e.s sont évacuées dans la violence.
2. La « loi du Point final » est une loi argentine promulguée le 24 décembre 1986 qui interdisait les poursuites au pénal des crimes commis sous la dictature, pour toute plainte dépassant le délai de prescription de 60 jours fixé à compter de la promulgation de la loi. Cette loi amnistiait *de facto* toute détention arbitraire, torture ou assassinat commis jusqu'en 1983, année de la fin de la dictature militaire. Elle fut suivie, l'année suivante, de la loi d'Obéissance due, qui protégeait les militaires de rang inférieur au nom du principe hiérarchique de l'armée, puis par les amnisties décrétées par Carlos Menem en 1989-90. Cette réglementation, connue sous le nom de « lois d'impunité » fut abrogée par le Congrès, en 2003, sous la présidence de Nestor Kirchner, la Cour suprême les déclarant enfin anticonstitutionnelles le 14 juin 2005.
3. ZANATTA, Loris, *Del Estado liberal a la nación católica. Iglesia y Ejército en los orígenes del peronismo*, Buenos Aires, UNQ, 1996.

> en los medios de comunicación y las industrias culturales de la época: editoriales de masas, radio, prensa escrita[4].

En effet, les différents régimes dictatoriaux évoqués précédemment prétendent opérer une transformation totale de la société argentine à travers l'imposition de valeurs conservatrices, issues de la religion catholique, considérant comme subversif tout comportement qui attenterait à ces valeurs. Pour nous en convaincre, il suffit de citer un extrait du discours du général Juan Carlos Onganía, prononcé lors de la Cinquième Conférence des Armées Américaines à West Point en 1964 : « las instituciones armadas americanas existen en función de la necesidad de garantizar la soberanía e integridad territorial de los estados ; preservar los valores morales y espirituales de la civilización occidental y cristiana[5] ».

Évidemment, pour la préservation de ces « valeurs morales occidentales et chrétiennes », la place accordée à la famille est prépondérante. Par ailleurs, à l'intérieur de l'institution familiale, la subordination de la femme est nécessaire au maintien de l'ordre social. Dans son introduction à l'édition des pièces *Decir sí*[6] et *La malasangre*[7], Rita Gnutzmann explique que, à partir de 1976, le gouvernement argentin, outre la répression physique des personnes considérées comme suspectes, cherche à éradiquer les idées dites « communistes » au moyen de l'intervention dans tous les secteurs de la société : « familia [...], educación, religión, prensa, sindicatos y, naturalmente, en los productos culturales, como literatura, teatro, folklore y música para imponer normas éticas, ideológicas y hasta sexuales[8] ». Et elle ajoute :

> Un elemento en que se presta especial atención es la familia; se prohíbe la presentación de una imagen negativa de los padres, cualquier justificación de la rebeldía de los hijos, el desvirtuamiento del sexo dentro del matrimonio, el divorcio, el adulterio o infidelidad, el aborto o escenas de abandono de niños, enfermos o ancianos[9].

Encore une fois, on imagine aisément les attendus qui pèsent sur les femmes dans ce vaste programme.

Par ailleurs, deux autres aspects sont à prendre en compte, pour l'étude de la question des femmes dans le contexte argentin de la deuxième moitié du XX^e^ siècle. Il s'agit des rôles joués par deux figures : Eva Perón, d'une part, et les Mères de la Place de Mai, d'autre part. Ces deux figures se réfèrent toutes deux au rôle symbolique de la mère dans la société argentine. La chercheuse Nora Domínguez relève cette particularité de la culture argentine :

> Entre 1950 y 2000, dos configuraciones maternas adquieren presencia y peso en la sociedad y cultura argentinas: el grupo político las Madres de la Plaza de Mayo y Eva Perón. En circunstancias histórico-políticas absoluta y diametralmente

4. MIRANDA, Lida, «La "nación católica" y la historia argentina contemporánea», *Corpus*, vol. 3, n° 2, 2013. 4 avril 2021 journals.openedition.org/corpusarchivos/579.
5. Discours reproduit dans le journal *La Prensa*, Buenos Aires, le 7 août 1964.
6. 1974.
7. 1981.
8. GNUTZMANN, Rita, « Introducción » à Griselda Gambaro, *Decir sí. Malasangre*, Madrid, Cátedra, 2011, p. 17.
9. *Ibid.*

> diferentes, estos sujetos asumen visible y públicamente su condición de madre. Muestran los vínculos entre maternidad y política[10]…

La première de ces figures, ancienne actrice et épouse de Juan Domingo Perón, est une figure individuelle qui s'appuie sur la conception conservatrice traditionnelle de la femme, mère protectrice et personnage sacré. L'autre, élément notable, est une figure collective. L'organisation des Mères de la Place de Mai, réclamant publiquement la vérité sur le sort de leurs enfants disparus, est une prise en main par ces femmes de leur destin politique. Cette efficacité du rôle des femmes dans l'histoire est un pas important vers leur *visibilisation*.

1 - La question du genre chez Gambaro

La dramaturgie gambarienne ne prétend pas seulement dénoncer une réalité vécue. L'ensemble de l'œuvre de Griselda Gambaro est une réflexion sur le concept de pouvoir et ses déclinaisons : c'est-à-dire les catégories de l'ordre social imposées par une société autoritaire, réactionnaire et patriarcale[11].

Depuis les années 90 et l'émergence des théories « *queer* » ou « *gender queer*[12] », les études de genre mettent l'accent sur le fait que :

> Les savoirs sont situés, c'est-à-dire qu'il n'est plus possible qu'un sachant ou qu'un producteur de savoir se situe au-delà de l'histoire et de la géographie qui est toujours une géopolitique. Les savoirs sont incarnés et incarnants : ils partent des corps et de l'expérience[13].

Or la manipulation de l'image et du corps est au cœur de la production théâtrale. Dans les textes de Griselda Gambaro, le corps est un motif récurrent qui permet non seulement la figuration de la violence (même si la violence représentée est également psychologique) mais aussi

10. DOMÍNGUEZ, Nora, *De donde vienen los niños. Maternidad y escritura en la cultura argentina*, Rosario, Beatriz Viterbo, Colección Ensayos Críticos, 2007, p. 282.
11. Les éditions des œuvres de Griselda Gambaro utilisées dans cet article sont les suivantes :
GAMBARO, Griselda, *La persistencia*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2007.
GAMBARO, Griselda, *Decir sí. La malasangre*, Madrid, Cátedra, 2001.
GAMBARO, Griselda, *Teatro I. Desde 1963 a 1971*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2011.
GAMBARO, Griselda, *Teatro II. Desde 1971 a 1975*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2011.
GAMBARO, Griselda, *Teatro III. Desde 1980 a 1991*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2011.
GAMBARO, Griselda, *Decir sí. Malasangre*, Madrid, Cátedra, 2011.
GAMBARO, Griselda, *Ganarse la muerte*, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2016 (première édition : Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1976). Traduction : *Gagner sa mort*, Paris, Éditions des femmes, 1976, traduction de Laure Bataillon.
12. Deux des grands textes théoriques fondateurs, *Gender trouble* de Judith Butler (New York, Routledge) et « Queer theory : lesbian and gay sexualities » de Teresa De Lauretis, *Difference. A Journal of Feminist Cultural Studies*, Indiana University Press, vol. 3, n° 2, p. 3-17, ont été publiés respectivement en 1990 et 1991.
13. BOURCIER, Marie-Hélène/Sam, « Mini-épistémologie des études genre », préface à *Comment faire des études-genre avec de la littérature : Masquereading*, Guyonne Leduc (dir.), Paris, L'Harmattan, 2013, p. 27.

une réflexion sur l'identité et les relations sociales. En effet, le contexte social référencé dans ces œuvres impose une perception des corps qui passe bien souvent par une définition normée des genres et des identités et l'assujettissement – voire la maltraitance – du corps des femmes ou de tout être humain ne correspondant pas à « la dialectique [qui est] l'élaboration monologique d'une économie masculiniste de la signification », comme le rappelle Judith Butler avec Luce Irigaray[14]. La scène gambarienne est le lieu d'une présence incarnée où les questionnements sur les rapports de genre sont souvent évoqués dans l'urgence et dans la douleur. Mais le théâtre, c'est aussi, pour notre dramaturge, un espace d'expérimentation où le jeu, le geste, l'apparence, l'ordre et le désordre des corps et des objets ouvrent des possibles, notamment en ce qui concerne « les horizons d'attente liés au genre[15] ». Comme le signale Isabelle Boof-Vermesse : « La théorie du genre ne cesse d'engager à dénaturaliser le genre ; un des outils pour y parvenir est la littérature[16] ». Et elle poursuit : « La littérature met en scène le genre afin que la lectrice en fasse l'expérience dans toute sa fictionalité. Par le procédé littéraire, lui-même révélateur d'artifice, la lecture "transparente" ou automatique du genre est rendue impossible[17] ».

Notre étude s'appuiera sur un large corpus issu de l'œuvre dramatique gambarienne. Si les figures de l'autorité masculine y sont très présentes, si l'arbitraire souligne l'absence de sens de la violence, la farce gambarienne, à l'instar du carnaval, parvient à saper quelque peu les piliers de la domination. C'est ce que nous montrerons à propos des figures d'autorité. Le burlesque, l'humour noir, le comique de répétition – mais également d'autres manipulations qui sont au cœur de la création linguistique, comme le travail sur la définition des mots ou sur les expressions idiomatiques –, permettent à l'écriture gambarienne de mettre clairement en évidence le spectacle rituel des rapports de genre et de montrer le caractère fictionnel et artificiel des codes de genre. Tous ces excès amènent au point de rupture qui introduit désordre et confusion, à cet état d'instabilité des identités qui permet le passage des frontières et la construction de figures rebelles et transgressives que nous évoquerons dans un deuxième temps.

2 - Les figures de l'autorité

L'œuvre gambarienne développe d'innombrables figures de la tyrannie, images qui passent presque exclusivement par l'entremise de personnages masculins. Dans cette position de despotes à la violence meurtrière, nous retrouvons par exemple un certain nombre de personnages de pères[18] ou d'oncles[19]. Au-delà d'une peinture du fonctionnement autoritaire de la cellule familiale,

14. BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La Découverte, 2005, p. 78.
15. BOOF-VERMESSE, Isabelle, « *Masquereading* : mascarade et lecture, l'élargissement du répertoire », in *Comment faire des études-genre avec de la littérature*, Guyonne Leduc (dir.), *op. cit.*, p. 185.
16. *Ibid.*, p. 192.
17. *Ibid.*, p. 193.
18. *Real envido*, 1980, *La Malasangre*. Les références des œuvres complètes de Griselda Gambaro sont mentionnées dans la bibliographie.
19. *Antígona furiosa*, 1986.

ces personnages sont également à entendre comme des figures métonymiques du pouvoir politique dictatorial. En effet, au sein de l'organisation sociale, chacun a un rôle d'autorité à tenir à son propre niveau : le père ou l'oncle dans la famille, le policier dans la rue, le dictateur au sommet de l'État. Cependant, certains visages de l'oppression militaro-policière sont clairement donnés comme tels : un portier de tribunal qui ressemble à un geôlier[20], un gardien de camps de concentration[21], un médecin[22], le chef d'une troupe d'hommes armés qui débarque par la mer pour saccager un village[23]. Enfin, l'autorité et l'origine de la violence prennent régulièrement la forme du conjoint[24]. Souvent, même s'il y a un mâle dominant, la violence est exercée par tout un groupe[25]. Dans tous les cas, les brutalités s'exercent avec la complicité passive du corps social.

La constante de toutes ces représentations de la violence est, faut-il le rappeler, qu'elle s'exerce sur les femmes ou, plus rarement, sur un homme qui ne correspond pas aux attendus sociaux imposé par la société patriarcale. C'est le cas du personnage de Joe dans *Dar la vuelta*. Joe est un homme sensible dont le caractère contraste avec la cruauté sexiste du reste du groupe de malfrats auquel il appartient. Tout au long de la pièce, Joe subira brimades et brutalités physiques. À la fin de la pièce, il est devenu un homme tronc. La violence s'exerce donc aussi envers l'homme, lorsqu'il ne correspond pas aux prescriptions sociales du patriarcat, ici, à travers la virilité associée au comportement sexiste, valeur structurante de la société machiste.

La violence contre les femmes peut prendre diverses formes, malheureusement « classiques » : violences sexuelles[26], coups[27], mutilations[28], harcèlements de rue[29], discriminations, ou bien la triste banalité de l'humiliation, du dénigrement, de l'exclusion de l'espace public ou des décisions qui concernent son avenir, aspects que l'on retrouve dans toutes les pièces.

Car ce qui est particulièrement intéressant, pour l'exploration de la problématique de la représentation de la violence de genre dans l'œuvre gambarienne, c'est de prendre la mesure de son omniprésence. La violence est partout, elle prend toutes les formes, envahit le quotidien, chaque personnage féminin s'y trouve exposé, même si tous les personnages masculins ne l'exercent pas. Cette répétition du motif qui vire à l'obsession n'a pourtant rien pour surprendre le spectateur. Gambaro ne fait que nous montrer des actes ou des comportements qui font écho à une réalité identifiée par tous les spectateurs, les spectatrices, les lecteurs et les lectrices. Il y a là un effet de reconnaissance : on reconnaît d'autant plus le fait mentionné qu'il n'est pas exceptionnel. Le propos littéraire n'est pas ici de créer la surprise mais plutôt de marquer la triste banalité d'un quotidien. D'autre part, la répétition crée également un effet de réel : la réitération de toutes ces situations où la violence masculine s'exerce sur les femmes contribue à faire exister cette catégorie de la violence de genre.

20. *Las paredes*, 1963.
21. *El campo*, 1967.
22. *Puesta en claro*, 1974
23. *Morgan*, 1989.
24. Nous citons une liste non exhaustive : "Si tengo suerte", in *Cuatro ejercicios para actrices*, 1970, *El despojamiento*, 1974, *La Malasangre*, *El don*, 2017.
25. *Dar la vuelta*, 1972/73.
26. *Información para extranjeros*, 1973, *Puesta en claro*, *Sucede lo que pasa*, 1975, *Morgan.*
27. « Si tengo suerte », *Dar la vuelta*, *El despojamiento*, *La Malasangre*, *El don.*
28. *Dar la vuelta.*
29. *Para llevarle a Rosita*, 1995.

Néanmoins, ce serait un contresens que de penser que l'objectif principal de l'œuvre gambarienne est de dénoncer en montrant un réel. Elle sait le caractère parodique de la représentation et la force de l'inattendu propre à la littérature. C'est ce qui se passe lorsque les pièces gambariennes empruntent au théâtre absurde, mettant en évidence le caractère arbitraire de l'exercice du pourvoir, à la manière du *Ubu roi* d'Alfred Jarry[30]. La violence qui perd son sens n'est pas moins brutale, elle est même plus inquiétante car, ne sachant pas en déceler l'origine ni en comprendre les rouages, nous ne pouvons pas la combattre. C'est la figuration de la violence du pouvoir arbitraire, problématique développée dans les premières pièces de Gambaro (*Las paredes* et *El desatino*[31]). Dans *El campo*, le personnage féminin, Emma, est pris dans un engrenage pervers. Elle est persuadée qu'elle est une grande diva qui va donner un récital, alors qu'elle est en fait une détenue rasée, pieds nus et en chemise. Le contraste entre apparence (la détenue rasée) et jeu (la grande diva) est frappant, il fait ressortir l'arbitraire, l'absurdité, voire l'extravagance de la condition humaine.

Du théâtre de l'absurde au burlesque, Gambaro franchit le pas et, dans un rite carnavalesque tel qu'il est analysé par Mikhaïl Bakhtine[32], remet le corps au centre de l'intrigue. Les images et situations des personnages gravitent autour du motif central du corps : maladie[33], famine[34], excréments[35], étouffement[36], mutilation[37], viol[38], présence du cadavre[39], etc. D'autre part, l'espace dramaturgique gambarien s'élabore autour de la figuration ou la métaphore des limites : enfermement, murs, franchissement des frontières, déambulation des spectateurs et spectatrices au milieu des comédiens et comédiennes[40], espace labyrinthique[41], précarité des habitations[42]. Cela renvoie à ce que Bakhtine relève à propos du grotesque chez Rabelais : « Les frontières s'effacent entre le corps et le monde, on assiste à une fusion du monde extérieur et des choses[43] ». Dans ces conditions, corps et espace subissent des dégradations, des bouleversements qui emportent tout dans le tourbillon des inversions de rôles et provoquent chutes de plein pied et autres dégringolades, parfois symboliques, parfois traduites physiquement sur scène.

Ainsi, comme le petit chaperon rouge qui maltraiterait le loup, dans la pièce *Nosferatu*, la jeune fille enlevée fait tourner en bourrique le vieux vampire dépressif, mâle dominant finissant qui passe son temps à répéter : « Soy un cero a la izquierda[44] ». Au cours de la pièce, la « victime » prend peu à peu le dessus sur le père et son fils, « Luquitas », qui n'a pas les attributs de la virilité souhaités pour un vampire digne de ce nom, puisqu'il a peur du noir et se plaint que la jeune fille l'a

30. JARRY, Alfred, *Ubu roi*, Paris, Éditions Mille et une nuits, 2000.
31. 1965.
32. BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.
33. *Sucede lo que pasa.*
34. *Ibid.*
35. *Información para extranjeros.*
36. *Ibid.*
37. *Dar la vuelta.*
38. *Sucede lo que pasa, Morgan, Información para extranjeros.*
39. *La malasangre, Información para extranjeros.*
40. *Información para extranjeros.*
41. *Ibid.*
42. *La persistencia*, 2004.
43. BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance, op. cit.*, p. 308.
44. *Nosferatu*, 1970, p. 340, 342 et 344.

mordu (« era juego erótico » rétorque celle-ci). La domination du bourreau (homme) sur sa victime (jeune femme supposée « innocente ») est ici mise en échec.

Dans *Real envido*, le roi et père despote, qui impose à sa fille le mariage, perd toute crédibilité lorsqu'il se prend les pieds dans sa cape et s'affale au sol lamentablement. Dans d'autres pièces, ce sont des caricatures de mâles sexistes et rétrogrades dont les valeurs sont mises à mal. On pense par exemple au gros oiseau de *No hay normales*[45], réactionnaire, raciste et sexiste, qui perd ses plumes et dont le comportement de plus en plus compulsif montre à la fin de la scène toute l'ampleur de la névrose. On pense également à un court monologue extrait de *Cinco ejercicios para un actor*[46] dans lequel le personnage d'Hector, gonflé de préjugés sur les femmes, finit par tomber du haut d'un escalier et se casser la jambe alors qu'il était en train d'épier la conversation de sa femme avec ses copines.

En même temps que le corps et les images scéniques sont le lieu d'une expérimentation des équilibres et déséquilibres de la relation dominant/dominé, les frontières entre tragédie et comédie s'estompent. Cette mise en scène des excès et des dérapages du système participe d'une monstration des failles du mécanisme et initie un travail de déconstruction. Comme l'écrit Sam Bourcier, la littérature, ne se contentant pas de donner à voir des situations où opèrent les normes de genre,

[…] fournit surtout le plus grand réservoir de ratages, de dissonances, de répétitions « de traviole », de déviations, de perversions, de subversion des fameuses normes de genre. […] La prolifération des échecs de ce système sexe/genre dont la littérature devient l'archive ouverte et involontaire, le choix d'un angle qui met l'accent non tant sur la domination que sur les résistances sont deux éléments qui expliquent l'efficacité des lectures pratiquées dans [l'ouvrage collectif *Comment faire des études-genre avec de la littérature : Masquereading*][47].

C'est donc des images de la résistance et de la rébellion telles qu'elles apparaissent dans les pièces de Gambaro dont il va être question dans la dernière partie de cette analyse.

3 - Les figures de la transgression

Les figures de la transgression sont nombreuses et variées dans l'œuvre gambarienne, tant par la forme que prendra la non adhésion au modèle imposé que par les personnages qui l'incarnent et dont les problématiques peuvent être sensiblement différentes. Car Gambaro oppose à l'univocité de l'image sociale féminine, l'expérience plurielle et parfois inédite, ce que Sam Bourcier appelle la « 'bipluriversalité' multigenre[48] » .

Avec certains personnages féminins, comme l'Antigone de *Antígona furiosa* ou la mère qui se retrouve face au bourreau de sa fille dans *Atando cabos*[49], il s'agit que les invisibles, celles qui n'ont pas de voix, prennent enfin la parole et hurlent leur colère. Le cri de révolte conduit parfois

45 . 1990.
46 . 1995.
47 . BOURCIER, Marie-Hélène/Sam, « Mini-épistémologie des études genre », *op. cit.*, p. 14.
48 . *Ibid.*, p. 26.
49 . 1991.

la protagoniste à la mort, car on sait que les détenteurs du pouvoir sont prêts à tout pour ne pas risquer de le perdre. Mais, comme le dit Dolores dans *La malasangre*, au moment où les hommes de main de son père l'emmènent de force hors scène : « ¡Yo me callo pero el silencio grita![50] ».

D'autre part, l'émancipation passe parfois par la mise en scène d'un comportement inattendu, qui, sans être une revendication clairement exprimée, porte la marque d'une non conformité à la norme. Face à cet être social que l'on appelle « femme », qui n'est qu'une construction imposée par un système de pensée dominant, il s'agit de montrer qu'autre chose est possible. Ainsi, dans *Sucede lo que pasa*, le jeu du personnage de Teresa semble parfois évoluer dans un monde parallèle, en dehors de la logique commune. Elle fait semblant d'avoir un bras paralysé, elle chante quand on sonne à la porte sans aller ouvrir, elle se tricote une sorte de châle immense qu'elle piétine, elle installe des assiettes dans tous les recoins de la pièce comme si elle attendait de nombreux invités alors qu'elle n'a convié personne et seulement préparé deux œufs sur le plat qui sont froids. Nous pouvons remarquer que les thématiques abordées dans tous ces jeux décalés ne sont pas étrangères aux tâches domestiques (préparer et servir à manger, aller ouvrir la porte, tricoter), comme s'il s'agissait pour Gambaro de mettre l'accent sur ces assignations de genre et de déjouer le sort qui attend la femme dans la société traditionnelle machiste. « Dé-jouer », dans ce contexte dramatique, au sens concret du terme : c'est-à-dire ne pas le jouer. Ne pas jouer cette femme qui n'est qu'une représentation. Sur scène, Teresa ne fait pas ce que l'on attend d'elle, elle ne joue pas son rôle de femme.

La construction du personnage de Teresa met donc en évidence le rôle joué par le geste théâtral dans la figuration de la violence sociale et dans la mise en scène des possibles résistances. Car Teresa est le seul personnage féminin de la pièce face à quatre hommes. Elle doit affronter seule la pression qui pèse sur son quotidien, sur son corps et sur son destin, et elle ne peut compter que sur elle-même pour s'opposer à tout un système. Teresa ne fait donc pas ce qu'on voudrait qu'elle fasse, elle fait autre chose, on ne sait d'ailleurs pas trop quoi, on ne sait pas comment nommer ce qu'elle fait. Car comme l'écrit Monique Wittig dans sa préface au *Corps lesbien* : « Ce qui a cours ici, pas une ne l'ignore, n'a pas de nom pour l'heure[51] ». Cette image en creux, ce jeu qui n'a pas de nom, ce hors-jeu, rappellent la nécessité de passer certaines frontières — de trans-gresser — seule façon d'imaginer un autre destin pour les femmes. Ce « faire autre chose » est aussi une réappropriation par la femme de son geste et de son corps.

On voit par-là que Gambaro utilise les stéréotypes du féminin — la « folle » (comme nous venons de le voir avec le personnage de Teresa), la « sorcière », comme nous allons l'évoquer à présent. Ces ersatz de rôle sociaux attribués arbitrairement à certaines femmes et qui servent d'arguments pour dénigrer leurs paroles et leurs actions, Gambaro les travaille comme des problématiques à questionner. Cette figure éminemment emblématique de l'imagerie sociale féminine qu'est la sorcière apparaît essentiellement dans deux pièces, *Para llevarle a Rosita* et *El don*, à travers la figure de la voyante. Serafina, dans *Para llevarle a Rosita*, voit ce qui se passe à des milliers de kilomètres et peut influencer le cours de choses. Ses interventions provoquent parfois des catastrophes qui la dépassent, comme par exemple une émeute aux États-Unis. Á un moment, elle justifie le malheur provoqué — un accident d'avion — par le fait que l'homme qui y a péri allait licencier

50 . p. 130.
51 . WITTIG, Monique, *Le Corps lesbien*, Paris, Éditions de Minuit, 1973, p. 7.

des centaines d'ouvriers. Sa sœur aînée, Magda, la dispute. Au bout du compte, nous avons là une sorcière maladroite, plutôt sympathique par sa naïveté et ses bonnes intentions. Dans *El don*, le personnage de la mère est une sorte de Cassandre qu'on ne veut pas croire ou à qui on reproche de dire une vérité insoutenable. Márgara prédit l'avenir, mais elle ne voit pas toujours ou ne veut pas voir la réalité qui l'entoure. Elle semble préférer ignorer l'évidence de la violence conjugale que l'on lit sur le visage de sa fille. Nous avons là deux images de sorcières impuissantes.

Il apparaît que l'apport important de ces protagonistes visionnaires, c'est de placer la vie de ces femmes (Serafina et ses sœurs qui vivent enfermées par dégoût du monde extérieur, Márgara et sa fille battue) dans une perspective d'avenir, et d'un avenir plus enviable que le présent vécu. La jeune folle ou la vieille voyante qui se trompe souvent et dont tout le monde se moque sont des personnages « de traviole » (pour reprendre les mots de Sam Bourcier) par lesquels Gambaro signifie que la solution n'est peut-être pas seulement dans la figuration de l'héroïne tragique, courageuse, qui combat jusqu'à la mort. Bien sûr, la dramaturge pourrait choisir d'évoquer des luttes victorieuses, des initiatives collectives qui contribuent à mettre à mal le patriarcat. Mais les petites actions individuelles et les paroles maladroites de nos protagonistes apportent une petite pierre à la construction d'un nouvel édifice, tout en prenant le contre-pied de certaines pratiques sociales dominantes.

À la fin de la pièce *El don*, le dialogue entre Márgara et sa fille Sonia mène une réflexion intéressante sur la notion de « bonté », qualité socialement associée au féminin. Sonia demande à sa mère de la sauver de sa « bondad sin fuerza[52] » qui risque de la ramener chez son mari violent. Márgara ne donne pas de réponse toute faite à cette vaste question de la violence conjugale et de l'emprise. Mais quelques phrases plus loin, elle propose une autre définition de la bonté et par là-même, peut-être, une autre définition du féminin :

> Márgara: Ríete otra vez. Por favor. Ríete, nenita mía. (Insiste [en hacerle cosquillas])
>
> Sonia: (la aparta con rudeza) Ya no lo soy. Mamá, esta risa no vale. Cosés lo roto con hilos débiles, no sirve.
>
> Márgara: Algo es algo, Sonia. (…) Quizás está en esto la bondad, en esto tan… tonto. Pequeño… si lo comparo con el corazón ligero, la humanidad tan bella…[53]

Encore une fois, par l'exemple de cette bonté « de traviole », l'écriture gambarienne ouvre d'autres chemins, propose autre chose, d'autres définitions, une autre langue pour échapper au poids du langage dominant, celui qui dit que « [Las mujeres] son más bondadosas, cándidas, sensibles, intuitivas…[54] ». Il s'agit bien là de marquer autrement le langage, car la langue, nous le savons, cristallise les représentations collectives, elle est donc marquée par le système dominant. Or si le genre est une pratique (une habitude de faire, « des actes répétés », comme l'exprime Judith Butler[55]), c'est aussi une pratique linguistique. On voit bien que le fait de répéter sans cesse que les femmes incarnent la bonté et la douceur est un performatif qui crée des stéréotypes de genre. Contre

52 . p. 142.
53 . p. 142-143.
54 . "Se cuentan todo" in *Cinco ejercicios para un actor*, 1995, p. 113.
55 . BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité, op. cit.*

le langage dominant et le poids qu'il exerce sur les êtres, notamment sur les femmes, Gambaro oppose donc ses gestes littéraires (pour reprendre le vocabulaire derridien).

Car la bonne nouvelle, c'est que nous pouvons nous réapproprier la langue et créer nous aussi du performatif. La littérature peut offrir des inventions d'écriture qui font changer le monde, c'est d'ailleurs pour cette raison que les régimes autoritaires s'en méfient. Nous pouvons « redéployer les termes qui portent une signification oppressive[56] » pour opérer un « performatif heureux », selon les termes de Butler[57]. C'est tout le sens du travail de Griselda Gambaro sur les idiomatiques. Ces expressions qu'on dit « toutes faites » sont la parfaite démonstration du caractère social la langue. Toutes les pièces de Gambaro sont émaillées de jeux de mots qui confrontent sens concret et sens symbolique ou métaphorique des expressions. Nous allons en donner un exemple, qui a le mérite de renvoyer aux stéréotypes de genre, car notre dramaturge utilise souvent ce procédé de manipulation linguistique autour de la thématique des rapports de genre.

Dans *Información para extranjeros*, les spectateurs et spectatrices déambulent, dirigé.e.s par un guide, à l'intérieur d'une maison dont certaines pièces rappellent, sans que ce soit dit clairement, un centre de torture. Le personnage du guide est un habitué des formules toutes faites qui semblent creuses mais qui en fait renvoient à la terrible réalité occultée. La vérité est parfois dans les répliques qui semblent secondaires et fonctionnelles. Dans la troisième scène, le guide fait entrer le public dans une pièce et un jeu s'opère autour des chaises qui ne sont pas assez nombreuses. Le guide déclare : « Preferencia para las señoras[58] ». Outre le caractère sexiste de la galanterie auquel renvoie cette affirmation, dans ce contexte, l'expression prend un tout autre sens. En effet, il est notable que les victimes dans cette pièce sont surtout des femmes : on comprend donc avec horreur toute la portée de l'expression « honneur aux dames ». Plus avant dans cette scène, dès que l'éclairage le permet, le public découvre une jeune femme toute mouillée à qui on a, semble-t-il, fait subir le supplice de la baignoire. La chaise sur laquelle elle est assise fera l'objet d'un nouveau trait d'humour noir quand le guide la confisquera pour la proposer à une spectatrice, encore un clin d'œil à la pratique sexiste de la galanterie, en précisant « Siéntese señora. Siéntese. La mojó. Pero no es pis[59] ». Ainsi, si la littérature de Gambaro — et surtout son théâtre — est souvent noire, parce qu'elle montre une réalité insoutenable, ses pièces sont aussi des farces où l'humour et le grotesque participent à démontrer la précarité des normes de genre et à les déconstruire.

4 - Conclusion

Dans le milieu théâtral argentin des années 70, un important débat a opposé les partisans d'un théâtre social (le « *realismo reflexivo* ») et les défenseurs d'une « néo-avant-garde » explorant d'autres formes théâtrales et prenant leurs distances avec l'engagement politique. Bien malgré

56 . CULLER, Jonathan, « Philosophie et littérature, les fortunes du performatif », *Littérature*, 2006/ 4, n° 144, p. 96.
57 . BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité, op. cit.*
58 . p. 185.
59 . p. 207.

elle, Griselda Gambaro s'est vue embarquée dans cette polémique et, ses premières pièces empruntant largement au théâtre de l'absurde, on la classa dans le groupe du théâtre revendiqué comme apolitique. Aujourd'hui, lorsque l'on regarde l'étendue de son parcours dramaturgique, il apparaît évident que, non seulement son œuvre est éminemment engagée, mais, également, que ce débat qui oppose politique et recours aux procédés du burlesque et de l'absurde n'a pas lieu d'être. En mettant en scène de nombreuses figures de l'oppression, en montrant la dégradation que peut subir la représentation de l'autorité, en créant des personnages transgressifs et en démontrant comment, au cœur du langage, autre chose peut advenir, la littérature de Griselda Gambaro fait la preuve de son engagement contre toutes les dominations arbitraires et notamment la domination masculine. Elle mène une réflexion approfondie sur la question du genre. Autrement dit, elle mène un combat.

El retorno de las diosas. *Happy Island*, de La Ribot y Dançando com a diferença

Alba Gómez García
Universität Passau

Resumen: *Happy Island* es una creación escénica de la coreógrafa española La Ribot y la compañía portuguesa Dançando com a diferença. En este espectáculo los bailarines exploran el deseo a partir de la invención de ficciones que (se) realizan en sus cuerpos, con el propósito de cuestionar la representación normativa de la diversidad funcional y reivindicarse como sujetos sexuales. Me propongo analizar el proceso de creación de los personajes de *Happy Island* con el fin de revelar los planteamientos políticos de una pieza donde resulta clave la combinación de identidades reales y ficticias.

Palabras clave: Danza contemporánea, Discapacidad, Diversidad funcional, Sexualidad, Intermedialidad.

Résumé : *Happy Island* est une création scénique de la chorégraphe espagnole La Ribot et de la compagnie portugaise Dançando com a diferença. Dans ce spectacle, les danseurs explorent le désir à partir de l'invention de fictions réalisées par leurs propres corps, pour questionner la représentation normée de la diversité fonctionnelle et se revendiquer comme des sujets sexuels. Je propose d'analyser le processus de création des personnages de *Happy Island* afin de révéler les approches politiques d'une pièce où la combinaison d'identités réelles et fictives se révèle essentielle.

Mots-clés : Danse contemporaine, Handicap, Diversité fonctionnelle, Sexualité, Intermédialité.

1 - Introducción: un encuentro de artistas en la naturaleza

La subversión se inscribe en el nombre de una de las últimas creaciones de La Ribot (Madrid, 1962), pero no es la primera vez. La artista figura entre las representantes de la nueva danza europea, así como en la nómina de las principales bailarinas, coreógrafas, realizadoras y artistas visuales de España, donde obtuvo el Premio Nacional de Danza (2000) y la Medalla de Oro al Mérito de las Bellas Artes (2016). Recientemente, ha sido galardonada con el León de Oro en la *Biennale* Danza de Venecia (2020). La trayectoria de La Ribot se ha caracterizado por la búsqueda formal de la desnudez para alcanzar una cierta expresión esencial de la danza. Aunque próximas a las artes plásticas, sus creaciones se incardinan en el arte de acción, buscando así la experimentación con el lenguaje, los objetos, el cuerpo y el espacio escénico. Otros rasgos que bosquejan el perfil de su obra son su ambición transdisciplinar, la intermedialidad, la horizontalidad, el carácter político, crítico, festivo y humorístico, y la colaboración con otros compañeros de la profesión. Tal vez, su obra más conocida sea la serie de piezas que conforman las Piezas distinguidas (1993-2016)[1], aunque también destacan otras, en las que lo audiovisual cobra un enorme protagonismo, como las instalaciones *Another pa amb tomàquet* (2002) y *Beware of limitations!* (2014) — protagonizada por el compositor Carles Santos, de gran influencia en su obra —, o la película *Mariachi 17*, parte integrante de la pieza escénica *Llámame Mariachi* (2009); así como las piezas creadas en colaboración, como *El Triunfo de la Libertad* (2014), con el coreógrafo Juan Domínguez y el actor Juan Loriente; y *40 espontáneos* (2004), en la que intervinieron bailarines aficionados.

Happy Island (2018) se estrenó el 5 de septiembre de 2018 en Le Grütli (Centre de production et de diffusion des Arts vivants, en Ginebra, Suiza), en el marco del Festival de La Bâtie. La pieza supuso un punto de inflexión en la carrera de La Ribot. En una entrevista celebrada en febrero de 2019, la coreógrafa nos aseguró que el proceso de creación del espectáculo fue una de las experiencias artísticas más libres, sensibles y emocionales en las que había participado[2]. La génesis de *Happy Island* se remonta al encargo que La Ribot recibió de Henrique Amoedo, fundador y director de Dançando com a diferença, compañía profesional de danza inclusiva radicada en Madeira (Portugal) y uno de los referentes del arte inclusivo en el contexto europeo. La propuesta de Amoedo para trabajar con sus bailarines entusiasmó a la artista, que nunca antes había trabajado con un elenco conformado por personas con diversidad funcional, físico-motriz y cognitiva. Desde su fundación, en 2001, Dançando com a diferença ha promovido la inclusión social y cultural a través de la danza, y la valoración y el aprovechamiento de las distintas capacidades de sus miembros en el trabajo creativo en equipo. Con su actividad, la compañía persigue modificar la imagen social

1. ÉCIJA PORTILLA, Amparo, "Danza distinguida, las piezas de La Ribot", *Boletín de arte*, nº 32-33 (2011-2012), págs. 233-249; SÁNCHEZ, José A., "La distinction et l'humour", in *La Ribot*, II, Claire Rousier (éd.), Pantin, Centre national de la danse/Gent, Merz-Luc Derycke, 2004, págs. 29-38.
2. Entrevista con La Ribot, realizada el 2 y el 3 de febrero de 2019. Cf. GÓMEZ-GARCÍA, Alba, "La capacidad es una invención que se hace realidad. Entrevista con La Ribot sobre *Happy Island*", in *Ficciones y límites. La diversidad funcional en las artes escénicas, la literatura, el cine y el arte sonoro*, Alba Gómez, David Navarro et Javier Velloso (eds.), Berlín, Peter Lang, 2021 [En prensa]. El resto de citas procede de esta fuente.

y la representación de la diversidad funcional, así como conquistar nuevos espacios, entre ellos, el medio profesional de las artes escénicas.

El resultado de esta colaboración alumbró a una obra cuya máxima consiste en celebrar el encuentro entre *persona*[3] y lugar, la celebración de una existencia digna y plena en compañía de otros individuos. Cinco bailarines caracterizados del modo en que ellas y ellos han elegido, salen a escena progresivamente y se desplazan, se mueven o bailan, bien al unísono o en solos, en un escenario en cuyo fondo se proyecta un paisaje natural de Madeira muy particular. Tanto entre los cinco cuerpos que aparecen en escena, como en los más de veinte que pueden contabilizarse en el documental — grabado por la cineasta Raquel Freire —, y que conforman el resto de Dançando com a diferença, se forja una tensión que los atrae y repele de manera constante: son los afectos de las unas por los otros, las pasiones, la sexualidad. Pero, mientras que, en un momento determinado del espectáculo, la película muestra el testimonio autobiográfico de algunos bailarines y bailarinas como una suerte de proyecciones de futuro — de hecho, constituyen también una forma de confesión —, la coreografía escénica se adentra definitivamente en una ficción, en la que los personajes expresan su vitalidad a través de la danza.

Happy Island reivindica el deseo y la voluntad de decidir como derechos universales. En palabras de La Ribot, "tener un deseo es una revolución". Tal y como nos explicó la artista, "*happy*" subraya la afortunada capacidad del ser humano para imaginar, concentrarse y proyectar cuanto logre satisfacer sus deseos; mientras que "*island*" evoca una cadena de aislamientos de distinta escala, que implican tanto al territorio como al individuo. Dicho de otro modo, se trata de llamar la atención sobre el lugar que ocupa la isla de Madeira en el mapa geográfico y político de Portugal, o la soledad que alejó al país de Europa durante la dictadura de Salazar. *Happy Island* acentúa así las coordenadas en que se sitúan los habitantes de estos espacios, cuya propia "insularidad" los descubre como sujetos únicos e irrepetibles, si bien, en el caso de las personas con diversidad funcional, este rasgo identitario corre el riesgo de colocarlos en los márgenes invisibles de la periferia.

En *Happy Island*, la ensayista y crítica portuguesa Claudia Galhós encuentra con acierto un género innovador, que incluye a las personas en la práctica artística del *site-specific*, es decir, en aquellas acciones que producen obras destinadas a ocupar un lugar específico, y cuyo sentido artístico nace, precisamente, de esa contextualización:

> *Em* Happy Island, *há pessoas que são lugares e lugares que são pessoas e no encontro, ou tensão, entre os dois gera-se ficção, mito, lenda.* [...] *A ilha é o lugar da fantasia mas a fantasia é o lugar de expressão livre de cada um e cada um é essa ilha que aparenta ser uma pintura à mão de uma paisagem* [...] *para, mais tarde, descobrirmos que o seu isolamento é integrador de múltiplos conteúdos internos e profundamente relacional. Ilha e pessoa confundem-se. E todas as fábulas que habitam dentro dos dois. E assim fantasia e real aproximam-se de um sonho vivido e sonhado*[4].

3. Parece apropiado señalar el sentido del término cásico — *prósopon*, máscara, que oculta el rostro y altera la apariencia exterior —, en oposición a "persona" como concepto metafísico, que posteriormente estableció la diferencia entre la persona y la naturaleza.
4. GALHÓS, Claudia, "Pessoal específico". 15 Janvier 2019 danca-inclusiva.com/trabalho/71/happy-island.

La importancia del *site-specific* radica en incorporar el contexto que incumbe al sitio individual; esto es, los significados simbólicos, sociales y políticos, que le han sido atribuidos, así como las circunstancias discursivas e históricas en las cuales se emplazan la obra de arte, el espectador y el sitio. Esta estrategia estética, recuerda Rosalyn Deutsche, se desarrolló para revelar las formas que los significados del arte adoptan en relación a sus marcos institucionales[5]. Pero, en el "*pessoal específico*" ("personal específico"), los individuos y el espacio de *Happy Island* serían, entonces, caminos de ida y vuelta entre lo real y la ficción. La estética intermedial, es decir, el empleo de una película documental en la pieza escénica, refuerza la tendencia hacia la combinación, e incluso confusión, de los límites de la realidad.

A continuación, ahondaré en el proceso que permitió a La Ribot y a los bailarines y bailarinas de Dançando com a diferença abordar en esta creación escénica el deseo y, en concreto, el deseo sexual como expresión de la plenitud del ser y elemento clave en la lucha política. Después, repasaré las propiedades del espacio que propone *Happy Island*, y que, como trataré de mostrar, tensan hasta el extremo el estatuto de lo real e introduce a sus habitantes en los dominios de la ficción.

2 - Persona: imaginación y deidades femeninas

Desde el principio, La Ribot se propuso como objetivo indagar en la singularidad de las bailarinas y bailarines, y no en sus diferencias, para valorar y visibilizar aún más su capacidad artística. La coreógrafa no tardó en reparar en el poder de la ficción como método de trabajo eficaz y cooperativo, ya que fue preciso salvar varias barreras de comunicación. En nuestra entrevista, La Ribot refirió una cita del ensayo *Sapiens, de animales a dioses* para hacer hincapié en la hipótesis de Harari de que la imaginación fue la capacidad humana que, hace miles de años, salvó a la especie de la extinción: "La ficción — que en *Happy Island* puede identificarse con el mundo mítico recreado en la Vereda do Fanal — es lo que nos da un lenguaje común[6]". De esta manera, el trabajo de La Ribot con las bailarinas y el bailarín que escogió para la coreografía — cuatro mujeres y un hombre —, consistió en elaborar ficciones a partir de sus deseos y expectativas y sus proyectos de futuro, así como con la experiencia cotidiana, e investigar en qué medida estas vivencias se encuentran atravesadas por la sexualidad. En los ensayos, las prácticas pasaban por la simulación de partos, el aumento de pecho o la experimentación, a través del vestuario, del aspecto y la apariencia de sus cuerpos, a veces femeninos, masculinos, ambiguos o indeterminados.

Una de las particularidades más interesantes de *Happy Island* subraya la multiplicidad de tareas que La Ribot desempeñó en la pieza como directora y coreógrafa; y, en definitiva, como

5. DEUTSCHE, Rosalyn, *Evictions. Art and Spatial Politics*, Cambridge, Mass; Londres, MIT Press, 1996, pág. 61.
6. HARARI, Yuval Noah, *Sapiens, de animales a dioses: breve historia de la humanidad*, Barcelona, Debate, 2015, pág. 37.

artista visual y plástica. Ella se encargó de proveer tanto la escenografía como el vestuario, y seleccionó la música que vertebra la obra. Después procedió al ensamblaje de los diversos elementos estructurales, como, por ejemplo, la música, la imagen cinematográfica o el tiempo escénico; pero también los objetos que sustentan la escenografía y el vestuario, como un traje dorado o una boa de plumas. Todos ellos, continuaba explicándonos La Ribot,

> tienen el mismo valor porque no existe una jerarquía, y se van organizando en el tiempo y el espacio escénico de un modo casi aleatorio. Todas mis creaciones son así — especialmente *Happy Island* —, aunque parten de ideas muy claras, y por eso necesito mucho tiempo para encargarme de hacerlo todo.

En este singular contexto de creación, donde, además, realidad, ficción y mito tienden a confundirse, parece pertinente retomar los conceptos del "*bricoleur*" y *la* "*pensée sauvage*", esto es, el pensamiento mítico de Lévi-Strauss. La praxis del bricolaje que describe el antropólogo y filósofo se ajusta a la descripción del proceso creativo de *Happy Island* que nos transmitió La Ribot:

> El *bricoleur* obra sin plan previo y con medios y procedimientos apartados de los usos tecnológicos normales. No opera con materias primas, sino ya elaboradas, con fragmentos de obras, son obras y trozos. El *bricoleur* es capaz de ejecutar un gran número de tareas diversificadas; pero, a diferencia del ingeniero, no subordina ninguna de ellas a la obtención de materias primas y de instrumentos concebidos y obtenidos a la medida de su proyecto: su universo instrumental está cerrado y la regla de su juego es siempre arreglárselas "con lo que uno tenga". [...] Cada elemento representa un conjunto de relaciones, a la vez concretas y virtuales; son operadores, pero utilizables con vistas a operaciones cualesquiera en el seno de un tipo[7].

Semejante operatividad resulta coherente en un proceso de investigación escénica, enmarcado, desde luego, en la poética que caracteriza a La Ribot y en la nueva danza europea, pero también en lo que podría denominarse teatro posdramático[8], que pretende dialogar con un espacio específico, heterotópico — luego me detendré en este aspecto — e inserto en un tiempo premoderno, es decir, envuelto en una suerte de espiritualidad o religiosidad de carácter cósmico, y dispuesto bajo el designio de los ciclos de la vida y de la muerte. Siguiendo a Maffesoli, el resultado de este proceso de investigación y creación desemboca en una "sabiduría horizontal", "que, lejos de la abstracción unívoca, la de la verticalidad trascendente, se ve encarnada en la pluralidad de las capacidades humanas, de la horizontalidad inmanente[9]".

La "sabiduría horizontal" adoptó en *Happy Island* el cuerpo de feminidades místicas: los personajes en que eligieron convertirse las bailarinas de Dançando com a diferença. Por añadidura, la recuperación de los mitos de las diferentes civilizaciones contribuye a reforzar el vínculo humano con la naturaleza, de modo que los individuos identifican la convivencia armónica en la compleja

7. LÉVI-STRAUSS, Claude, *El pensamiento salvaje*, México, Fondo de Cultura Económica, 1964, págs. 35-37.
8. LEHMANN, Hans-Thies, *Teatro posdramático*, Murcia, Cendeac, 2017.
9. MAFFESOLI, Michel, *La tajada del diablo. Compendio de subversión posmoderna*, Madrid, Siglo XXI, 2005, pág. 148.

Figura 1. — Mujer-serpiente plumas. Foto: Caroline Morel Fontaine.

multiplicidad de seres y formas de sociabilidad[10]. De hecho, en los ensayos de *Happy Island*, fue preciso que los artistas imaginaran esas criaturas femeninas y se dejaran transformar por sus propiedades mágicas. No por casualidad, los rasgos más visibles que las bailarinas toman prestados para crear sus personajes, provienen de la cualidad animal de las deidades y de los personajes que pueblan los mitos y cuentos más antiguos. La Ribot diseñó un vestuario luminoso y festivo, con notas de cabaret, kitsch y punk, utilizando materiales que se ciñesen a los cuerpos y que enfatizaran y exageraran su singularidad y natural imperfección humana, además de su fragilidad[11].

Durante la ejecución de la pieza, el espectador contempla en primer lugar una entidad precolombina. Es Quetzalcóatl (Maria João Pereira) quien baja de su silla de ruedas para colocarse en posición de odalisca y seducir a los asistentes con su mirada desafiante. La artista transformada en la serpiente — el animal que ha asustado y repugnado al ser humano desde los albores de la Historia — encarna la dualidad divina de lo femenino y lo masculino, del error y la perfección, y del movimiento y la quietud. A continuación, aparece otra bailarina (Joana Caetano), cuyo cuerpo menudo, compacto y sensual recuerda a las figurillas elaboradas en Mesopotamia durante el período Neolítico. El encuentro entre ambas transcurrirá en un continuo movimiento de atracción y repulsa

10. HOLLAND-CUNZ, Barbara, *Ecofeminismos*, Madrid, Cátedra, 1994, págs. 280-281.
11. GARLAND-THOMSON, Rosemarie, "Integrating Disability, Transforming Feminist Theory", in *Gendering Disability*, Bonnie G. Smith y Beth Hutchison (eds.), New Brunswick, New Jersey y Londres, Rutgers University Press, 2004, págs. 73-103.

durante buena parte de la pieza. En tercer lugar, hace su aparición un personaje extraordinario que parece haber descendido de las estrellas, "La chica de la luna". La fuerza y la misteriosa elegancia de esta artista (Bárbara Matos), caracterizada por la tersura, el dorado deslumbrante y el vientre abultado que le proporciona su traje, representa la fecundidad y la perpetua existencia, ajena a la temporalidad lineal.

Podría decirse que estos personajes evocan el "retorno de la Diosa". Lejos de ser un fenómeno clerical, tal regreso se presenta como una forma de religiosidad y una corriente de expresión cultural, que reivindica la prevalencia de la figura femenina. Conviene recordar que la Gran Madre fue el primer objeto de culto religioso de la humanidad, en la medida en que el sustento materno es la condición primordial para propiciar cualquier forma de veneración. Por consiguiente, la conexión de la mujer con la maternidad y la nutrición impregnaron significativamente su cuerpo como fuente de vida y alimento. El arraigo de la Diosa en la tierra inspiraba una percepción del universo como un todo orgánico y sagrado. La morfología de las antiguas figurillas femeninas sugiere que, en el culto ritual (la celebración del ser), estaban clavadas en el suelo para intensificar y perpetuar su pertenencia a la tierra. Así, la mujer se convertía en el templo consagrado a la vida y la muerte, dos extremos que se suceden en un tiempo cíclico, donde el renacimiento en el seno materno es constante. A su vez, ese tiempo se rige por un ritmo y un orden determinados por el calendario lunar, la gestación de la mujer o los ciclos agrícolas de la tierra, que se alternan en un vaivén de crecimiento y mengua, plenitud y decadencia, despertar y dormir, actividad y receptividad, extraversión e introversión[12]. El papel fundamental de la mujer en las sociedades primitivas ha llevado a los estudiosos a argumentar que la visión moral del Paleolítico ya se fundamentaba en el mito de la Diosa, y que se intensificó en la civilización de la vieja Europa neolítica[13].

La religiosidad que se desprende de la conexión naturaleza-individuo en *Happy Island* es, sin embargo, una religiosidad secular que se opone a cualquier mediación institucional. En esta isla heterotópica, el cuerpo se espiritualiza mediante la danza orgánica, ritual y libidinal, y expresa su apego intenso a la tierra. En resumidas cuentas, la presencia de las tres deidades femeninas en escena aboga por la subjetividad femenina como premisa para el diálogo plural, en una sociedad que se reencuentra con la naturaleza, celebra su voluntad de acción, y respeta y admira la alteridad que la enriquece[14].

Una cuarta bailarina (Sofía Marote) invade la escena como una ráfaga rabiosamente roja, de pasión y dolor, corriendo de un lado a otro, como si fuese una caperucita que acabara de escaparse del cuento de la tradición europea. Por último, el fauno, un semidiós de resonancias punk (creado por Pedro Alexandre Silva) recorre el espacio escénico sin un atisbo de violencia varonil; muy al contrario, sus movimientos, aun investidos de gran fuerza, son extremadamente delicados

12. CASHFORD, Jules y BARING, Anne, *El mito de la diosa*, Siruela, Madrid, 2005, p. 71; DOWNING, Christine, *La diosa*, Kairós, Barcelona, 1998, págs. 21-28.
13. GIMBUTAS, Marija, *Diosas y dioses de la Vieja Europa*, Siruela, Madrid, 2014, pág. 33.
14. HOLLAND-CUNZ, Barbara, *Ecofeminismos*, *op. cit.* Conforme las sociedades del Neolítico se fueron asentando en pequeños núcleos urbanos, se alejaron poco a poco de la naturaleza, que entonces asimilaron como una fuerza femenina caótica merecedora del sometimiento de la razón por el dios cazador. Se ha visto en esta escisión el origen del esquema dual de pensamiento, que separa irreconciliablemente el mundo espiritual (mente, alma, instinto) del físico (materia, cuerpo, razón), y que dio lugar a un estado de "dios sin diosa", heredado, a través de la mitología babilónica, por el judaísmo y el cristianismo. CASHFORD, Jules y BARING, Anne, *El mito de la diosa*, *op. cit.*, pág. 14.

Figura 2. — Mujer de rojo. Foto: Júlio Silva Castro.

y sensuales; sobre todo en uno de los instantes más bellos de la pieza, cuando debe iluminar a "La chica de la luna" con la ayuda de unos reflectores. Es interesante anotar que la apariencia de este fauno atravesó varias etapas de exploración durante los ensayos, en las que el artista se travistió sirviéndose de vestidos largos, accesorios y pelucas.

Así es como en *Happy Island* los cuerpos devienen el lugar del mito y la fantasía: la capacidad imaginada — ser y desear a la otredad — se instala en los bailarines con diversidad funcional y se inscribe en ellos como una realidad apabullante, para alcanzar toda su potencialidad durante la escenificación. Estos cuerpos-palimpsesto lucen la marca de las ficciones subjetivas — fantasías, promesas, expectativas, intenciones y proyectos — más íntimas de las artistas. Urden, pues, una ficción colectiva universal y un lenguaje común, gracias a la heterogeneidad de los individuos — también imaginarios — que lo habitan.

En el siguiente apartado examinaré el espacio en que se desarrolla el documental, que podría denominarse como la expresión de lo real ficcionado. La representación audiovisual del espacio es muy significativa en *Happy Island* porque sitúa la pieza escénica que acabo de describir — y que, por oposición, consideraré como ficción realizada — en un lugar real específico. Sin embargo, en tanto que este emplazamiento sucede sobre un escenario, el paisaje pierde su estatus de realidad y se presta como plataforma de acceso a otro lugar, semejante al modelo real, pero definitivamente ficticio. Por eso, es sobre el escenario donde los bailarines adoptan identidades imaginarias.

3 - Lugar: la Vereda do Fanal deviene en espacio mítico

Cuando La Ribot y los miembros de Bailando com a diferença se desplazaron al paraje donde se grabaría la película, la coreógrafa — según lo que nos transmitió en nuestra entrevista — imaginó contemplar todas las criaturas inventadas por la humanidad a lo largo de la Historia. La artista halló en el bosque de laurisilva de la Vereda do Fanal algo del sustrato del imaginario común, palpable en la pintura, la escultura y el relato escrito en cualquier época y lugar, y que no es sino la prueba definitiva que constituye al ser humano en artista.

La Vereda do Fanal se encuentra al norte de Madeira. Está situada a más de mil metros de altura y alberga uno de los bosques de laurisilva más excepcionales del mundo, declarado Patrimonio Natural por la UNESCO en 1999. Se trata de un antiquísimo vestigio de la naturaleza que cubría Europa hace millones de años, donde, a menudo, las nubes ocultan la exuberante vegetación y los árboles, inclinados y retorcidos en formas imposibles. No es extraño que este bello y enigmático paisaje fuera elegido como portal de acceso a otro mundo. "La película surgió debido a la imposibilidad de trabajar con todos los bailarines de la compañía", afirma La Ribot. La coreógrafa quería que los y las artistas de Dançando com a diferença se relajaran y mimetizaran con el espacio, que juguetearan entre ellos, fingiendo haber participado en una orgía instantes antes de la grabación: este será el punto de inflexión de la obra. El espectador que ve estas imágenes proyectadas como único decorado durante la representación, asume que se trata de escenas premeditadamente fingidas, si bien puede intuir que la relación, así planteada, entre sexualidad y diversidad funcional, constituye un artificio muy próximo a lo posible. De hecho, es en el juego que propone La Ribot donde se revela la eficacia artística de *Happy Island* para generar una distancia o un disenso con respecto a la realidad[15].

El espacio en *Happy Island* pasa a convertirse en un microcosmos mágico o Jardín de las delicias, cuyos habitantes gozan hasta la extenuación del placer que les proporcionan sus cuerpos. A pesar de la apariencia salvaje y anárquica de este lugar aislado, la vida en él se rige por las reglas autóctonas que señalaba con anterioridad, y que coinciden con los ciclos naturales. De este modo, el paraje que el espectador advierte mediante la proyección de la película, situaría a las bailarinas y sus personajes en las antípodas de la utopía para identificarse con la heterotopía. Un breve repaso de los rasgos con que Foucault caracterizó este tipo de espacios me permitirá relacionarlos con la "insularidad", la propiedad específica que refería al principio del ensayo.

En primer lugar, el comportamiento de los individuos que viven en las heterotopías se desvía de la norma. Aquello que los excluye del resto de la sociedad es, por añadidura, una construcción cultural cuyo significado puede variar en función del contexto en que adquiera su sentido. Además, una heterotopía reúne en un único lugar real múltiples lugares que son incompatibles entre sí[16]. *Happy Island* evoca la condición aislada del espacio y de los individuos, al tiempo que su unión colectiva hace del grupo un cuerpo holístico ("*há pessoas que são lugares e lugares que são*

15 . RANCIÈRE, Jacques, *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial SRL, 2010, págs. 68-71.

16 . FOUCAULT, Michel, "*Des espaces autres*", in *Dits et écrits. 1954-1988*, IV, Paris, Gallimard, 1994, págs. 752-762.

pessoas"). Dicho de otro modo, la paradójica función de la isla consistiría en convertir la diversidad en la norma. Por consiguiente, el espacio de la ficción insufla fuerza a un tipo de representación "al revés" (*writing in reverse*), fílmica y escénicamente. Hartwig ha señalado que esta estrategia de representación es eficaz para desenmascarar el contexto social adoptando la perspectiva de la "anormalidad[17]". En última instancia, la incidencia del tiempo — tal y como se ha concebido tradicionalmente — es imposible en una heterotopía, no existe. Puesto que se ha detenido para hacerse eterno, puede concluirse que el espacio en *Happy Island* se constituye como un territorio mítico.

Quisiera detenerme en la conexión entre el espacio y los personajes de la pieza. La expresión que Galhós acuña para referirse a *Happy Island* como "personal específico", en sustitución de *site-specific*[18], no solo revela la profundidad de los lazos de unión entre la naturaleza y los individuos, sino que sugiere la unidad cósmica que ambos elementos conforman. Como si de un paisaje de Brueghel El Viejo se tratara, las formas naturales que crecen en esta isla ajena a la civilización predominan sobre el orden social. La naturaleza inspira las escenas desjerarquizadas de *Happy Island*, cuyos protagonistas son personas que se entregan al placer de lo que, como sujetos subalternos[19], la Historia les ha negado: la sexualidad, la existencia, la comunión con el origen.

Maffesoli — que constata una "ecologización del mundo[20]", superadora de la dicotomía naturaleza-civilización, propia de la modernidad — sostiene que la sociedad contemporánea ha incorporado a la naturaleza en un proceso mutuo de colaboración, en el que esta jamás volverá a ser explotada por la primera. La situación ficticia de una orgía en plena Vereda do Fanal — recreada tanto en la película como sobre el escenario — implica la reivindicación del "deseo del otro como expresión de un yo global en comunión con la tierra[21]". La comunión alrededor de un fuego, que bien puede haber instigado Dionisos, forja un nuevo cuerpo social, una tribu que impone una manera de ser más apegada a la existencia que al pensamiento, y muestra sin titubeos la fragilidad humana — la certeza de que nada permanecerá después del éxtasis — expresada en toda su crudeza; también, en todo su esplendor. Para el sociólogo francés, semejante grado de exposición individual ante el grupo, comporta un riesgo susceptible de subvertir el orden institucionalizado[22]. El resultado de esta fusión instintiva alumbraría la "unicidad", por oposición a la unidad: lo que surge de nuevo no es una identidad cerrada, individual y homogeneizante, sino una suerte de identidad ("identificación") transitoria, colectiva y heterogénea, que obedece a un momento y unos fines compartidos[23]. En *Happy Island*, dicho resultado se aprecia a través del empleo de la ficción, estrategia fundamental para construir un canal de comunicación entre los individuos, siempre diferentes, pero diversos en sus capacidades, que comparten deseos e inquietudes semejantes.

17. HARTWIG, Susanne, "Positions of parciality: acercamientos a la diversidad funcional cognitiva", in Julio Checa et Susanne Harteig (éds.), *¿Discapacidad? Literatura, teatro y cine hispánicos vistos desde los* disability studies, Berlin, Peter Lang, 2018, pág. 190.
18. GALHÓS, Claudia, "Pessoal específico", *op. cit.*
19. SPIVAK, Gayatri Chakravorty, *¿Pueden hablar los subalternos?*, Barcelona, Museu d'art contemporani de Barcelona, 2009.
20. MAFFESOLI, Michel, *En el crisol de las apariencias. Para una ética de la estética*, Madrid, Siglo XXI, 2007, pág. 177.
21. MAFFESOLI, Michel, *La tajada…*, *op. cit.*, págs. 64-65.
22. *Ibid.*, p. 137.
23. MAFFESOLI, Michel, *En el crisol…*, *op. cit.*, 2007, págs. 26-27.

Figura 3. — Panorámica general. Foto: Júlio Silva Castro.

Quizá esta nueva forma de existencia extrema suscriba una mayor autenticidad durante la ejecución de una pieza como *Happy Island*. Los cuerpos fuera de la norma de las y los artistas con diversidad funcional se cargan de significado dramático con más intensidad en el escenario[24], para rebelarse ante la racionalidad apolínea; es decir, la dominación y el castigo que el sistema social impone a los cuerpos imperfectos y sus correspondientes (e ilegítimas) sexualidades[25].

4 - Conclusión: ética política y estética del deseo

Las artes escénicas que han venido denominándose posdramáticas constituyen un medio eficaz para problematizar el estatus de lo real, tal y como lo ha sostenido el pensamiento oc-

24 . Julio Checa señala la pertinencia de situar la diversidad funcional y, sobre todo, la discapacidad, en el espacio de la representación, en virtud de "la riqueza significativa de la semiosis teatral, capaz de provocar muy diferentes producciones de sentido a un público en un tiempo y un espacio compartidos". CHECA, Julio, "La representación de la diversidad funcional en la escena contemporánea española: perfiles", in Julio Checa et Susanne Hartwig (eds.), *¿Discapacidad?...*, *op. cit.*, pág. 27.

25 . FOUCAULT, Michel, *Historia de la sexualidad I. La voluntad del saber*, Madrid, Siglo XXI, 1998, págs. 11-12.

cidental. Encuadradas en la corriente de la nueva danza europea, las creaciones de La Ribot han suscrito este cuestionamiento desde los inicios de su trayectoria. En *Happy Island* aprovecha la autonomía y la especificidad artísticas de una compañía de danza inclusiva, bajo la pretensión de subvertir la imagen normativa de las personas con diversidad funcional, a partir del tabú existente entre sexualidad y discapacidad, y reivindicar sus derechos como sujetos sexuales. La Ribot ha optado por tensionar el estatuto de lo real y de la ficción en dos sentidos: primero, habilitando un espacio natural, real, como escenario heterotópico donde la fantasía puede realizarse de forma efectiva; y, en segundo lugar, estableciendo un pacto de ficción con los bailarines, que desemboque en la culminación más realista de las capacidades por ellos imaginadas.

La pieza propone, pues, una mirada realista hacia las potencialidades de las personas con diversidad funcional a través del trabajo de los bailarines de Dançando com a diferença, reforzando además sus cualidades más bellas, deseables y poéticas. Fruto de la confluencia de su autonomía — objetivo principal de este conjunto de danza contemporánea profesional — y de la libertad artística que La Ribot ha confiado a sus miembros, se obtiene como resultado una pieza escénica ejemplar en tanto que experiencia ética, política y estética.

Por una parte, mediante la recuperación del mito y la apuesta por una subjetividad femenina plural, *Happy Island* recrea un espacio donde las relaciones humanas son libres e igualitarias; donde la singularidad de cada uno de sus habitantes convive en armonía con una conciencia común, que inserta a los individuos el un sentir colectivo. La puesta en escena de identidades porosas — reales y ficticias, complementarias, aunque en tensión entre sí — subraya el relativismo de la *persona*, en un constante devenir que resulta de las capacidades reales e imaginadas de los bailarines: "Más allá de la fortaleza [...] del *individuo* autónomo, la brecha permite a la *persona* heterónima expresar las múltiples facetas de su deseo. Fuesen éstas las más sombrías, las más inmorales, las menos conformes a su identidad[26]". El distanciamiento que necesariamente genera la elaboración de ficciones da lugar a la representación ética[27] del deseo sexual, individual y colectivo, promovido y reivindicado por personas con diversidad funcional. En última instancia, al mostrar el estado sexual de un grupo, se consigue reflejar y reforzar efectivamente su estatus político y social. Siguiendo a Wilkerson, la agencia sexual no consiste solo en la capacidad de elegir, participar o rechazar los actos sexuales, sino que debe ser entendida "as a more profound good which is in many ways socially based, involving not only a sense of oneself as a sexual being, but also a larger social dimension in which others recognize and respect one's identity[28]".

Por otra parte, el desdoblamiento humano en la alteridad divina apunta hacia la pérdida consciente del sujeto racional para fundirse en un conjunto sensible más vasto, el contexto ideal que propicia tiene la comunión colectiva con lo místico. La comunicación deja de fundamentarse en el lenguaje para abrazar nuevas formas arraigadas en los sentidos. Es precisamente aquí, en esta "socialización específica" o "pasión compartida" que celebran los habitantes de la "isla feliz", donde Maffesoli identifica la ética intrínseca en la *estética* del estar-juntos: "Es una ética en el sentido

26. MAFFESOLI, Michel, *La tajada...*, *op. cit.*, 2005, pág. 128.
27. SÁNCHEZ, José A., *Cuerpos ajenos*, Madrid, La uÑa RoTa, 2017, pág. 33.
28. WILKERSON, Abby, "Disability, Sex Radicalism and Political Agency", *NWSA Journal*, vol. 14, nº 3, 2002, pág. 35.

fuerte del mismo: lo que permite que a partir de algo que es exterior a mí se pueda operar un reconocimiento de mí mismo. Este algo exterior puede ser otro mí mismo[29]".

El posicionamiento ético de *Happy Island* permite a la pieza superar la mera persecución de la autonomía, propia del individuo moderno aislado (o "insularizado"), para proponer en su lugar un espectáculo colectivo legítimamente artístico, donde los individuos con diversidad funcional son, sobre todo, artistas que disfrutan viviendo por y para las artes escénicas.

29 . MAFFESOLI, Michel, *En el crisol…*, *op. cit.*, 2007, pág. 32.

Mulheres e cidade: uma cartografia dos grafites e pichações feministas pelas ruas de Brasília

Gabriela de Freitas
Universidade de Brasília

Resumo: Neste artigo, procuramos traçar uma cartografia dos grafites e pichações feministas realizados em Brasília, com intuito de desemaranhar os dispositivos (Gilles Deleuze) que articulam as relações políticas, culturais, sociais e de poder na cidade, procurando, ainda, identificar as reinvindicações dessas mulheres por meio de análises de texto e imagem a partir de fotografias realizadas dessas intervenções urbanas. Consideramos tais práticas como artísticas e de resistência tanto política quanto estética, como propõe Jacques Rancière, na busca por uma maior partilha do sensível. Tais intervenções no espaço urbano permitem a criação de heterotopias (Michel Foucault) que subvertem as funções e sentidos pré-determinados para os espaços públicos, principalmente no caso de cidades modernistas como Brasília. Chegamos à conclusão de que as reivindicações feministas se organizam principalmente em três temas: corpo, sexualidade e violência.

Palavras-chave: Mulheres, cidade, cartografia, intervenção urbana, Brasília.

Résumé : Dans cet article, nous cherchons à dresser une cartographie des graffitis (*pichações*) féministes réalisés à Brasilia, afin de démêler les dispositifs (Gilles Deleuze) qui articulent les relations politiques, culturelles, sociales et de pouvoir dans la ville, tout en cherchant également à identifier les revendications de ces femmes à travers l'analyse de textes et d'images à partir de photographies prises de ces interventions urbaines. Nous considérons ces

pratiques comme artistiques et de résistance, à la fois politiques et esthétiques, comme le propose Jacques Rancière, dans la recherche d'un plus grand partage du sensible. Ces interventions dans l'espace urbain permettent la création d'hétérotopies (Michel Foucault) qui subvertissent les fonctions et les significations prédéterminées des espaces publics, en particulier dans le cas des villes modernistes comme Brasília. Nous sommes arrivés à la conclusion que les revendications féministes sont principalement organisées en trois thèmes : le corps, la sexualité et la violence.

Mots-clés : Femmes, ville, cartographie, interventions urbaines, Brasília.

1 - Introdução

Temos acompanhado recentemente um avançar, em todo o mundo, dos partidos de extrema direita. Mesmo os que não venceram os últimos pleitos eleitorais em seus países vêm mostrando um crescente apoio por parte da população e, com isso, voltam a assombrar ideologias segregacionistas, xenófobas e excludentes. No Brasil não tem sido diferente. As últimas eleições mostraram um país dividido não apenas politicamente, mas em termos de convicções e princípios humanos, sociais e relacionados ao respeito à diversidade. Estão ameaçadas algumas conquistas de minorias sociais, como de negros e negras, indígenas, população LGBTTQIA+ e mulheres.

Os movimentos feministas no Brasil vinham ganhando força nas últimas décadas. Nos anos 1990, começaram a surgir organizações autônomas feministas que passaram a exercer pressão junto ao Estado: trabalhadoras rurais, operárias, mulheres negras, entre outras, foram se identificando com a luta feminista e ampliando sua agenda política. Essa diversidade foi importante para a intervenção do movimento na Quarta Conferência Mundial sobre a Mulher, organizada em Pequim, na China, em 1995, quando o movimento brasileiro também se integra mais ao feminismo latino-americano.

Foi, no entanto, nos anos 2000 que o movimento se insere mais fortemente no campo político elaborando, em 2002, a Plataforma Política Feminista que foi entregue a todos os candidatos à presidência da República na época, aos governos dos estados, a dirigentes partidários, além de ser amplamente divulgada na imprensa. Foram anos de luta enfrentando o autoritarismo da ditadura civil-militar e o autoritarismo patriarcal, ainda presente na família e em muitas instituições brasileiras.

Várias conquistas se mostram nas políticas públicas aprovadas nos últimos anos, com maior representatividade da mulher na cena pública. Chegamos, inclusive, a ter um presidente da República. No entanto, sua brusca retirada do poder revela, ainda, a fragilidade desses êxitos. Nos últimos anos, os gritos feministas tomaram as ruas do Brasil, principalmente pelo direito ao próprio corpo, livre para deambular pela cidade sem riscos e livre para decidir sobre o aborto, por exemplo, ainda não legalizado no Brasil. É preciso manter a presença da mulher nos espaços políticos, institucionais e urbanos.

Nesse sentido, busco, neste artigo, realizar uma cartografia[1] da presença feminista pelas ruas do plano piloto, região central de Brasília, procurando as intervenções urbanas que manifestam essa produção da subjetividade feminina. Acredito que a cartografia é um método interessante para tal abordagem por possibilitar abarcar o fenômeno como processo, captando os discursos que buscam dar visibilidade a essas subjetividades, por meio de cartazes, grafites, pichações, entre outros, que tomam os muros da cidade, participam da formação de um imaginário urbano feminista em Brasília e constituem as performances identitárias das mulheres brasilienses.

Segundo Rolnik[2], a cartografia acompanha as transformações pelas quais passam os diversos mundos, alterando os afetos contemporâneos. O cartógrafo, portanto, deve mergulhar nas intensidades do seu tempo de forma antropofágica. Para a autora, as intensidades, apesar de partirem das subjetividades, acabam levando a uma dessubjetivação, no sentido de que perpassam o desejo a partir de um campo individual, mas numa relação de exterioridade ao campo social. Trata-se sempre de uma relação de afeto entre os corpos: "quando surgem, inesperadas, são verdadeiras correntes de desterritorialização atravessando de ponta a ponta a vida de uma sociedade, desmapeando tudo[3]".

Ao deambular pela cidade, procurei traçar tal cartografia a partir de registros fotográficos dessas intervenções. Para Rolnik, "a prática de um cartógrafo diz respeito, fundamentalmente, às estratégias das formações do desejo no campo social. [...] O que importa é que ele esteja atento às estratégias do desejo em qualquer fenômeno da existência humana que se propõe perscrutar[4]". De forma que a autora destaca a busca do cartógrafo por uma geografia dos afetos em que não se procura entender ou revelar, mas criar pontes, a partir da sua própria sensibilidade e do grau de abertura para a vida naquele momento, criando possíveis devires entre si, o outro e o contexto sócio-político histórico.

Foram escolhidas dezesseis imagens dentre as mais de trinta realizadas entre os meses de janeiro e fevereiro de 2019 que repercutem temas importantes e recorrentes da agenda feminista na contemporaneidade: *a violência, a luta, o lesbianismo, a sororidade, a liberdade, a sexualidade*. Tais imagens contribuem para um registro da presença da mulher na cidade e seu posicionamento social, político e histórico, mapeando a produção da realidade pelas mulheres brasilienses e contribuindo para a compreensão da dimensão micropolítica[5] dos processos de subjetivação feminina nesse espaço.

Joan Scott reflete sobre a importância de se pensar os contextos históricos, envolvendo a participação da mulher por meio das análises de gênero. Precisamos reconhecer essa presença e suas performances na construção das identidades plurais da mulher na contemporaneidade de maneira dialógica, e não dicotômica.

> O gênero, então, fornece um meio de decodificar o significado e de compreender as complexas conexões entre várias formas de interação humana. Quando os/as historiadores/as buscam encontrar as maneiras pelas quais o conceito de

1. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix, *Mil Platôs*, vol. 1, Rio de Janeiro, Editora 34, 1995.
2. ROLNIK, Suely, *Cartografia sentimental. Transformações contemporâneas do desejo*, Porto Alegre, Editora Sulina, 2011.
3. *Ibid.*, p. 57.
4. *Ibid.*, p. 65.
5. ROLNIK, Suely, *Cartografia sentimental. Transformações contemporâneas do desejo*, *op. cit.*

> gênero legitima e constrói as relações sociais, eles/elas começam a compreender a natureza recíproca do gênero e da sociedade e as formas particulares e contextualmente específicas pelas quais a política constrói o gênero e o gênero constrói a política[6].

Para além de sua participação na vida pública e engendramento político, as análises de gênero permitem incluir a mulher na história pelo seu ponto de vista, destacando também seu protagonismo, e não apenas a partir da visão do homem ou em relação a ele. Joan Scott relata como muitos historiadores se referiam à categoria de gênero sem problematizá-la na sua relação com a mulher, quase que dissociando-a do feminismo e promovendo a visão centrada no ponto de vista masculino que leva a uma concepção dividida da história: a história delas e a história deles. É apenas no final do século xx, segundo a autora, que as preocupações teóricas relativas ao gênero como categoria de análise aparecem. Nesse contexto, Scott afirma:

> Temos que examinar atentamente os nossos métodos de análise, clarificar as nossas hipóteses operativas e explicar como pensamos que a mudança se dá. Em lugar de procurar as origens únicas, temos que conceber processos tão ligados entre si que não poderiam ser separados [...] Enfim, precisamos substituir a noção de que o poder social é unificado, coerente e centralizado por alguma coisa que esteja próxima do conceito foucaultiano de poder, entendido como constelações dispersas de relações desiguais constituídas pelo discurso nos "campos de forças"[7].

As imagens trazidas neste artigo problematizam o espaço urbano como palco de performances identitárias e dos jogos de poder aí desenhados. Quando se fala em direito à cidade[8] a quem é dada a permissão de tomar a rua para si, para sua produção de subjetividade? Nas cidades brasileiras testemunhamos ainda mulheres com medo de sair à rua sozinhas, principalmente à noite, recriminadas pela roupa que escolhem usar, entre outras recriminações. O direito ao espaço urbano, assim como na tradição histórica, ainda é, muitas vezes, pensado sob uma lógica masculina. É preciso traçar esta cartografia feminista na urbe para descobrir as reconfigurações heterotópicas[9] do espaço urbano. Para Foucault, a heterotopia é uma construção espacial na qual se consegue sobrepor, num só espaço real, vários espaços, vários lugares que por si só seriam aparentemente incompatíveis[10].

As intervenções urbanas de mulheres no espaço da cidade ocupam o território e constituem uma força de resistência artística. Tal resistência se dá por sua força estética, sem deixar de ser política, remetendo a um senso de coletividade e alteridade. Rancière[11] aborda esse fenômeno a partir da criação de um sensível dissociado da sensibilidade ao compreender a estética não como

6. SCOTT, Joan, "Gênero: uma categoria útil para a análise histórica", *Educação & Realidade*, vol. 20, nº 2, 1995, p. 71-99.
7. *Ibid.*
8. LEFEBVRE, Henri, *La Production de l'espace*, Paris, Anthropos, 1986.
9. FOUCAULT, Michel, *Estética: literatura e pintura, música e cinema* (Ditos e escritos III), 2ª ed. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2009.
10. *Ibid.*, p. 418.
11. RANCIÈRE, Jacques, *Partilha do sensível*, São Paulo, Editora 34, 2009.

uma teoria da arte em geral, mas como um regime estético das artes: "um modo de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensabilidade de suas relações, implicando uma determinada ideia da efetividade do pensamento[12]". Desenvolve, assim, um pensamento da estética como prática artística que implica novas formas de ser e estar no mundo — e, consequentemente, na cidade, contribuindo para a reorganização dos jogos de poder político e estético na contemporaneidade.

2 - O grafite e a pichação reconfiguram a cidade

Quando Lefebvre fala em direito à cidade, ele desloca para as pessoas o protagonismo das mudanças no espaço urbano. Para o autor, a cidade muda quando muda a sociedade no seu conjunto. Dentre as várias definições de cidade, e sua relação com o conceito de urbano, Lefebvre admite que a construção subjetiva da cidade, segundo a psicologia, a observa como lugar do desejo, e complementa que, na atualidade, também podemos conceber subjetivamente a cidade como o lugar do medo, diante da crescente violência nas grandes metrópoles que afeta a coletividade e ressignifica práticas cotidianas.

Neste sentido, podemos, ao traçar uma cartografia das pichações feministas em Brasília, observar uma organização social que revela valores de um determinado grupo da sociedade mostrando sua relação com o espaço urbano e contribuindo para a construção do imaginário que se faz dessa cidade por seus próprios habitantes. Segundo Armando Silva:

> [...] o grafite alimenta-se de momentos históricos, e seus realizadores anônimos são os agentes que, com certas características pessoais ou grupais, materializam, através de escritas ou representações ocasionais, desejos e frustrações de uma coletividade, ou, ainda, exaltam formas que retomam ou questionam seus territórios sociais[13].

Em uma cidade como Brasília, em que quase não há muros, é nas passagens subterrâneas, abandonadas ao descaso do poder público que encontramos a maior quantidade dessas manifestações feministas. Ali, a paisagem degradada ganha outra significação pela presença do grafite, gerando espaços outros (ou heterotópicos, como proposto por Foucault) de reivindicação e protesto. As manifestações gráficas ganham caráter de arte pública e constituem um espaço de alteridade. A arte pública representa, nesse contexto, uma ameaça ao exercício do controle das manifestações da diversidade. A arte urbana, por sua vez, pode ser considerada um tipo de arte pública, tendo em vista que, na contemporaneidade, segundo Novais "se denomina arte pública as criações artísticas de âmbito público que nos narram sobre a história do lugar ou sugerem algum

12 . *Ibid.*, p. 13.
13 . SILVA, Armando, *Atmosferas Urbanas*, São Paulo, Edições Sesc, 2014, p. 2.

elemento destacado pertencente à experiência coletiva dos cidadãos que convivem nele, sobretudo as criações com aportações sociais à consciência coletiva[14]".

Para Armando Silva, o que chamamos de espaço público seria, na verdade, o espaço urbano. Seu caráter de público seria, segundo o autor, uma conquista mediante uma disputa política. Nesse sentido, Silva acrescenta ainda que a arte pública não trata do artista, mas de seu sentido cívico: "a arte pública não é arte em espaços públicos, isso seria "arte em espaço público"; a arte pública é mediação. A mediação transforma o espaço em algo sociável, dando-lhe forma e atraindo a atenção de seus cidadãos para o contexto mais amplo da vida, das pessoas, das ruas e da cidade[15]".

As manifestações do grafite geram essa cartografia que revela enunciações do desejo num âmbito social e que promovem uma espécie de encontro, mesmo que não presencial, típica do espaço público. A frase ou desenho ali deixado comunica-se com o outro que passará pelo local e assim se produz uma troca em âmbito coletivo que contribui para a diversidade e para a democracia. Esse sentimento gerado, próprio à coletividade de um lugar ao qual seus participantes pertencem, vai, aos poucos, engendrando visibilidades de resistência. Cria-se, aí, segundo Rancière, o que ele denomina de partilha do sensível, e que torna possível uma reconfiguração das definições prévias estabelecidas pelas instituições e interesses políticos do poder de quem pode tomar parte no comum:

> Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha[16].

A partilha do sensível em cenário urbano espacializa a experiência do comum ao reivindicar para si um lugar para o diálogo e a prática da alteridade, criando situações para o encontro, onde se desenvolvem relações socioculturais que reorganizam a cidade. O grafite, ao se constituir como intervenção urbana, subverte a lógica vigente, procurando desmontar os dispositivos de poder impostos pela cidade e sua urbanização desigual fruto de políticas públicas excludentes.

Ao falar sobre o conceito de dispositivo em Foucault, Deleuze[17] o caracteriza como um conjunto multilinear composto por linhas de força de diferentes naturezas que seguem direções diferentes, ligando um ponto a outro e formando processos de poder sempre em desequilíbrio. Para Foucault, o dispositivo da cidade ateniense seria o primeiro lugar de invenção de uma disputa de subjetividades. O dispositivo repudia, portanto, a noção de universal, pois as linhas que o constituem são linhas de variação, inconstantes, tais como as linhas de visibilidade, de enunciação, de forças, de subjetivação, de ruptura, de fissuras, que se misturam. Daí a importância de apropriar-se dos diversos dispositivos discursivos, como forma de gerar novas linhas que tencionam os jogos de poder entre os diferentes sujeitos. A arte pública pode ser considerada um desses dispositivos,

14. NOVAIS, Nanci Santos, "Escultura e cidade: uma relação ampliada no âmbito da contemporaneidade", *Cultura Visual*, vol. 1, nº 14, 2010, p. 41-52.
15. SILVA, Armando, *Atmosferas Urbanas*, *op. cit.*, p. 118.
16. RANCIÈRE, Jacques, *Partilha do sensível*, *op. cit.*, p. 15.
17. DELEUZE, Gille, *Michel Foucault, filósofo*, Barcelona, Editorial Gedisa, 1990.

apropriada, no caso abordado neste artigo, pela prática artística das mulheres em território urbano — ou, mais especificamente, nas passagens subterrâneas, no caso de Brasília.

> Desemaranhar as linhas de um dispositivo é, em cada caso, traçar um mapa, cartografar, percorrer terras desconhecidas, é o que Foucault chama de "trabalho de terreno". Faz-se necessário instalarmo-nos nas linhas mesmas, que não se contentam apenas em compor um dispositivo, mas atravessam-no, arrastam-no, de norte a sul, de leste a oeste ou em diagonal[18].

O próprio descaso com essas passagens subterrâneas citadas anteriormente, construídas em Brasília para ajudar os pedestres a atravessar a via *Eixão*, constituída por seis pistas de carros que andam a 80 quilômetros por hora, revela que a segurança, problema que tanto aflige a população, e especificamente as mulheres, não está na pauta de dispositivos importantes para o poder público, pois concederia poder ao cidadão ao invés de mantê-lo em sua posição de fragilidade e fácil controle pelo medo, como vimos no discurso da direita nas últimas eleições no Brasil.

A questão do direito à cidade é mote de várias campanhas e passeatas feministas nos últimos anos no Brasil, com o grito: "A cidade é nossa. O corpo é meu." (*figura 1*). Nos grafites encontrados, vemos, em vários deles, reivindicações pelo direito de ir e vir para todas as mulheres, como na frase: "Pelo direito das mina (*sic.*) ir e vir a hora que quiser" (*figura 2*), e outra também: "Será que posso andar de noite na rua sozinha? A rua também é minha". Foi possível perceber como a questão da segurança e da violência contra a mulher é um tema presente nessas manifestações urbanas, também no período noturno.

Figura 1. — Fotografia de Gabriela Freitas.

Não foi encontrado, em nenhuma das pichações, assinatura de coletivos ou artistas específicos. O foco da análise recaiu sobre as reivindicações feministas, conforme os temas que apresentamos acima. Além disso, os muros da cidade, em seu "convite" à participação pública, sofrem intervenções a todo o momento. No caso deste artigo, destacam-se especificamente aos dizeres, ou seja, a mensagem textual, mais que a visual, até mesmo por não ser possível como saber se ambas foram realizadas ao mesmo momento ou não. De qualquer forma, não há uma preocupação específica desses grafites com os desenhos em si. A tipografia usada para escrever as mensagens

18. *Ibid.*, p. 155.

são bem características de pichações urbanas, geralmente sem um design mais elaborado. Quando for o caso, destacaremos o uso de outras técnicas como lambe-lambes ou estêncil.

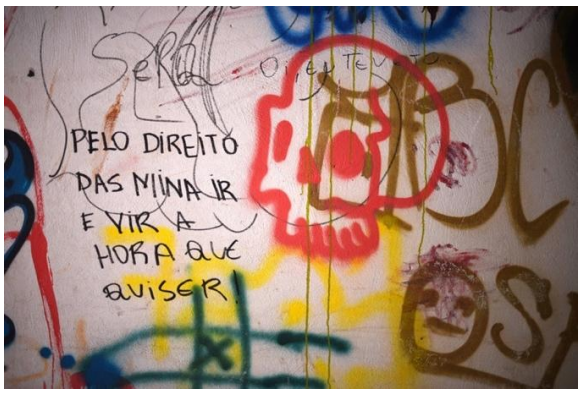


Figura 2. — Fotografia de Gabriela de Freitas.

Figura 3. — Fotografia de Gabriela de Freitas.

Num país com taxas de feminicício crescentes (e agravadas durante o período de isolamento social devido à pandemia do covid-19[19]) muita luta ainda deve ser travada para que as mulheres tenham o mesmo direito de ocupar os espaços urbanos que os homens, livres do medo. A insegurança as limita ao espaço confinado da casa, como esteve durante séculos. E aquelas que se arriscam a saírem sozinhas enfrentam o temor principalmente do estupro, que sempre foi um mecanismo de controle e poder exercido pelos homens sobre as mulheres.

Cabe salientar que as taxas de feminicídio e violência contra a mulher no Brasil estão entre as mais altas do mundo[20], problema que não encontra respaldo em um governo cujo presidente, quando deputado federal da república, respondeu aos argumentos de uma colega parlamentar com a seguinte frase: "Só não te estupro porque você não merece"[21]. Ou que ainda faz apologia à ditadura militar, época em que várias mulheres foram torturadas por meio de estupros e outras práticas degradantes com seus corpos, tendo, inclusive, questionado a veracidade da tortura sofrida pela ex-presidente Dilma Roussef[22]. Podemos ver nas *figuras 4* e *5* abaixo as frases: "Estamos com os ovários cheios de violências" e outra manifestação "Contra a violência doméstica", entre outras intervenções encontradas que também tratam da questão da violência de gênero.

19. ONU WOMEN, "Infographic: The Shadow Pandemic - Violence Against Women and Girls and COVID-19", 06 de abril de 2020. 10 de maio de 2020 unwomen.org/en/digital-library/multimedia/2020/4/infographic-covid19-violence-against-*women*-and-girls.
20. A América Latina é a região onde as taxas de feminicídio são as mais altas do mundo. No Brasil, o número de casos absolutos de feminicídio é o maior da América Latina, apesar da taxa *per capita* não estar entre as mais altas. Para acessar mais dados sobre este cenário, verificar dados de 2019 levantados pelo Observatório de Equidade de Gênero da América Latina: *Feminicídio ou femicídio*, Observatório de Igualdade de Gênero da América Latina e do Caribe, Nações Unidas — CEPAL. 10 de fevereiro de 2021 oig.cepal.org/en/indicators/femicide-or-feminicide.
21. Ver notícia completa em: MOREIRA, João Almeida, "Bolsonaro e as mulheres: «Não estupro porque é feia», «deviam ganhar menos», «queria dar o furo»", *Diário de Notícias*, 19 de fevereiro de 2020. 15 de fevereiro de 2021 www.dn.pt/mundo/bolsonaro-e-as-mulheres-nao-estupro-porque-e-feia-deviam-ganhar-menos-queria-dar-um-furo-11838495.html.
22. Ver notícia completa em: VENTURINI, Lilian, "Bolsonaro debocha de tortura sofrida por Dilma, que responde: 'Sociopata'", *Valor Econômico*, 28 de dezembro de 2020. 15 de fevereiro de

Figura 4. — Fotografia de Gabriela de Freitas.

Figura 5. — Fotografia de Gabriela de Freitas.

3 - Mulheres brasilienses: plurais, donas da cidade e do próprio corpo

Uma das constatações a que também cheguei pela análise das pichações observadas é que as mulheres também reivindicam a posse do próprio corpo. Sentir-se segura ao deambular pela cidade também implica que elas possam escolher a roupa que querem usar sem o receio de serem julgadas e, pior, agredidas. Crescem os gritos feministas não apenas nos grafites que encontramos nas ruas, mas nos gritos dos protestos, nas letras de músicas de várias artistas contemporâneas e em tantas outras manifestações culturais. Pelas ruas de Brasília, encontramos os dizeres que também sempre estão presentes nas passeatas: "Meu corpo, minhas regras", como na *figura 6*. Tal interferência se constitui como um lambe-lambe (espécie de cartaz colado) contendo a frase com tipografia aparentemente escrita à mão, sobre outra arte urbana provavelmente anterior, um grafite. Em todas as técnicas que encontramos de manifestações textuais feministas, observamos que esse caráter de protesto é o maior objetivo da ação, mais que o esmero estético, como encontramos em outros tipos de grafite e intervenções urbanas pela cidade.

A mulher quer mostrar sua força e sentir-se livre para viver sua sexualidade como bem entender. Encontramos pichações que dizem: "Sexo frágil é o caralho" (*figura 7*), "Lute como uma garota" (*figura 8*) ou ainda: "Mulher bonita é a que luta" (*figura 9*), contrapondo-se ao ideal da mulher considerada bonita apenas por sua aparência física, como especulado insistentemente pela mídia tradicional. No caso da *figura 5* e da *figura 7*, encontramos o mesmo desenho de um personagem, realizado em lugares diferentes, acompanhando frases distintas com estilos de pichação também distintos, o que reforça nossa pressuposição de que as pichações textuais nem sempre têm relações diretas com os desenhos que estão próximos.

Em outra pichação, na *figura 10*, encontramos os seguintes dizeres: "Bêba (*sic*), decotada e do bar", em alusão à reportagem realizada pela revista Veja[23] em 2016 sobre a então primeira-

2021 valor.globo.com/politica/noticia/2020/12/28/bolsonaro-debocha-de-tortura-sofrida-por-dilma-que-responde-sociopata.ghtml.

23. Veja notícia completa em: LINHARES, Juliana, "Marcela Temer: Bela, recatada e 'do lar'", *Veja.* 18 de abril de 2016. 10 de fevereiro de 2020 veja.abril.com.br/brasil/marcela-temer-bela-recatada-e-do-lar.

Figura 6. — Fotografia de Gabriela de Freitas.

Figura 7. — Fotografia de Gabriela de Freitas.

Figura 8. — Fotografia de Gabriela de Freitas.

Figura 9. — Fotografia de Gabriela de Freitas.

dama do Brasil, Marcela Temer, esposa do ex-presidente Michel Temer, cujo título era: "Bela, recatada e do lar". A reportagem gerou grande polêmica em todo o país, principalmente nas mídias sociais, com ironias e memes. Acabou também ganhando as ruas em conotação jocosa. Também neste caso, a pichação parece ter sido feita já como outra camada na paisagem urbana, sobre uma intervenção anterior. Destaca-se, aí, uma vontade de liberdade de uma mulher contemporânea que não quer se restringir a ser valorizada por sua beleza ou permanecer restrita ao ambiente doméstico. Mais uma vez encontramos referência ao estilo de roupa que a mulher reivindica poder usar — "decotada".

No campus da Universidade de Brasília, lugar característico da cidade por sua diversidade, encontramos o seguinte dizer de cunho mais explícito, acompanhado de um desenho: "Derrube o patriarcado. Siririqueira[24], se toque" (*figura 11*). Uma clara alusão à reivindicação feminina de explorar o corpo para o próprio prazer e não apenas para fins reprodutivos — concepção baseada num binarismo biológico que reforça a normatividade heterossexual, como ressalta Butler[25]. Uma clara reivindicação à possibilidade de viver a própria sexualidade sem repressões morais.

Também encontramos pichações ligadas às mulheres lésbicas: "Orgulho lésbico feminista" (*figura 12*) ou desenhos de dois pictogramas que representam duas mulheres de mãos dadas

24. Siririca é o nome informal dado à masturbação feminina.
25. BUTLER, Judith, *Problemas de gênero*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003.

Figura 10. — Fotografia de Gabriela de Freitas.

Figura 11. — Fotografia de Gabriela de Freitas.

(*figura 13*). Ressaltamos que não encontramos pichações referentes às mulheres transgênero ou travestis, que travam uma luta ainda mais difícil na sociedade, diante do preconceito que sofrem muitas vezes das próprias mulheres. Nos chama a atenção o fato de também não termos encontrado pichações relacionadas ao movimento feminista negro, muito forte no Brasil. Tal constatação pode ser indício do caráter excludente da cidade de Brasília que, em seu centro, o plano piloto, é habitada por uma maioria branca que possui a maior renda *per capita* do país e usufrui de infraestrutura que atribui alto índice de IDH à cidade[26].

Figura 12. — Fotografia de Gabriela de Freitas.

Figura 13. — Fotografia de Gabriela de Freitas.

A história de Brasília é marcada pela exclusão. Construída por pessoas vindas de todos os cantos do país, chamados de candangos, a cidade expulsa essas mesmas pessoas para assentamentos urbanos realizados entre 20 e 40 quilômetros de distância do centro. Na época da inauguração de Brasília, em 1960, foi criada uma comissão para tanto, chamada Comissão de Erradicação de Invasões (CEI). Tal nome deu origem a uma das cidades satélites de Brasília, situada a 35 Km do plano piloto, chamada Ceilândia. Os efeitos dessa política permanecem até os dias atuais. As cidades satélites até hoje recebem menos recursos do governo distrital e sofrem com problemas relacionados a transporte, educação, saúde e segurança. Faz-se necessário, portanto, estender a

26 . Mais dados disponíveis em: *IBGE*, 10 de fevereiro de 2020 cidades.ibge.gov.br/brasil/df/panorama.

investigação dessas pichações feministas na periferia para encontrar outras reivindicações ainda mais plurais.

Mesmo com a ausência das pichações relacionadas a reivindicações de mulheres transgênero, travestis e negras, podemos perceber, como a subjetividade da mulher brasiliense, na contemporaneidade, se constrói de forma plural. Judith Butler chama a atenção para o fato de que o feminino já não se configura mais como uma categoria estável, assim também como o conceito de mulher. Para a autora, "o gênero estabelece interseções com modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivamente constituídas[27]". Assim, o movimento feminista não deve tomar a mulher por uma categoria única. A construção do gênero é cultural e performativa e não condiz mais com o discurso baseado em estruturas binárias de sexo em que se criam duas categorias unitárias e dicotômicas: o feminino e o masculino. Diante das diversas possiblidades de manifestação de gênero, Butler recomenda o caminho do diálogo:

> Talvez o entendimento dialógico também encerre em parte a aceitação das divergências, rupturas, dissensões e fragmentações, como parcela do processo frequentemente tortuoso da democratização. A própria noção de "diálogo" é culturalmente específica e historicamente delimitada, e mesmo que uma das partes esteja certa de que a conversação está ocorrendo, a outra pode estar certa de que não. Em primeiro lugar, devemos questionar as relações de poder que condicionam e limitam as possibilidades dialógicas[28].

A autora aponta ainda a própria incompletude da categoria das mulheres como um ponto forte para o movimento feminista, escapando das forças coercitivas heteronormativas. Segundo ela, "unidades provisórias podem emergir no contexto de ações concretas que tenham outras propostas que não a articulação da identidade[29]". Neste contexto, devemos conceber uma ontologia contemporânea oscilante. Não há mais como pensar em um ser estático, mas num constante vir-a-ser que se constrói e se reconstrói performativamente. As ações políticas de resistência, nesse cenário, também são oscilantes e se organizariam conforme a situação e os sujeitos requerentes.

Nesse sentido, destacamos ainda a importância da sororidade entre mulheres para o fortalecimento do feminismo contemporâneo. bell hooks[30] relembra como as mulheres, na lógica patriarcal, são educadas para se sentirem inferiores aos homens e a competirem entre si, julgando umas às outras e desenvolvendo sentimentos como inveja, medo e ódio. Foi o movimento feminista que criou o contexto para a ligação feminina, protegendo os interesses das mulheres como um todo. A autora atenta, no entanto, para o fato de que a sororidade feminina nunca poderá ser completamente exercida enquanto mulheres se utilizarem das diferenças de classe ou raça para exercer domínio sobre outras mulheres. Ela conclama o resgate da sororidade nos dias atuais para reforçar o movimento e a luta feminista.

Também no campus da Universidade de Brasília encontramos, sobre esse tema, o seguinte estêncil: "Menos rivalidade, mais sororidade" (*figura 14*), em um contexto acadêmico em que, ainda nos dias atuais, mulheres sofrem com discriminação entre colegas, bem como não são

27. BUTLER, Judith, *Problemas de* gênero, *op. cit.*, p. 20.
28. *Ibid.*, p. 35.
29. *Ibid.*, p. 36.
30. HOOKS, bell, *Feminism is for everybody.Passionate politics*, Canada, South End Press, 2000.

muitas vezes representadas nas escolhas das ementas por parte de professores e até mesmo professoras. Nesse sentido, encontramos pelo campus da universidade um cartaz tipo lambe-lambe com os seguintes dizeres: "Se tem mulher na universidade, por que não tem mulher na ementa?" (*figura 15*).

Figura 14. — Fotografia de Gabriela de Freitas.

Figura 15. — Fotografia de Gabriela de Freitas.

Figura 16. — Fotografia de Gabriela de Freitas.

Encontramos também, por todo plano piloto, pichações, lambe-lambes e estêncil em referência a Marielle Franco, assassinada em março de 2018 por defender os direitos humanos, com ênfase nas mulheres negras e na população LGBTTQIA+: "Marielle Presente Sempre" (*figura 16*, referente a um estêncil), dizeres que também tomam os gritos nos protestos feministas Brasil à fora, desde sua morte. O assassinato de Marielle Franco foi um episódio que uniu mulheres em todo país em várias manifestações exigindo justiça nas investigações do caso. Em março de 2019, seus assassinos foram presos. São agentes da polícia militar do Rio de Janeiro com supostas ligações anteriores com membros da família do atual presidente da república. No entanto, mesmo transcorridos mais de mil dias após o assassinato, os presos não foram julgados e as investigações ainda não encontraram os responsáveis pela articulação política que levou ao crime.

4 - Considerações Finais

O método cartográfico serve, nas ciências humanas, para a realização de um mapa não de um território, atrelado aos aspectos físicos de uma determinada região, mas, principalmente, ao desenho de relações, jogos de poder, discursos, movimentos, modos de subjetivação e resistência, dentre outros. Após os trajetos percorridos pelo plano piloto, região central de Brasília, pude verificar a pluralidade das reivindicações feministas que centram seus temas principalmente na questão do corpo, da sexualidade e da violência. Três categorias que impactam nas estruturas do medo e na maior ou menor presença de mulheres ocupando as ruas das mais variadas formas.

Nesses rizomas traçados na cartografia da presença da mulher no Distrito Federal nos saltou aos olhos os problemas impostos pela urbanidade modernista e segregacionista que impacta, até os dias de hoje na formação da população que habita o centro da cidade de Brasília e reforça como as questões de gênero não podem ser discutidas sem o diálogo com uma abordagem de classe e raça. Não encontramos manifestações do movimento feminista negro, apesar de sua força no Brasil. Tampouco encontramos manifestações de travestis ou transgêneros.

As mulheres vêm buscando fortalecimento e união no Distrito Federal para além da área restrita ao centro, ou seja, o plano piloto. Alguns coletivos realizam oficinas de grafite ou de muralismo, por exemplo, e ocupam as ruas com sua arte como forma de resistência, tais como os coletivos Casa Frida (*figura 17*), situado na cidade satélite de São Sebastião, e Risofloras (*figura 18*). A arte surge num espaço urbano desigual e cheio de conflitos. No caso das manifestações desses coletivos, sempre com autoria explícita na assinatura, percebemos uma maior preocupação estético-visual nas intervenções, diferente das pichações, lambe-lambes e estêncil que analisamos ao longo do artigo. Por sua força estética e política, tais ações agregam um senso de coletividade realizando uma prática artística que constitui o que Rancière chama de partilha do sensível, como abordamos anteriormente. Dessa forma, as mulheres conseguem se articular para ocupar e vivenciar a cidade, subvertendo as imposições restritivas do espaço físico. Essas intervenções urbanas criam novas relações com a paisagem e reforçam que "o local de transformações políticas é também o local de transformações artísticas[31]".

Além disso, o movimento feminista brasileiro se integra cada vez mais ao movimento feminista de toda a América Latina: "Se cuida, se cuida, se cuida seu machista! A América Latina vai ser toda feminista", é também um dos gritos ouvidos nas passeatas. O grafite e outras formas de intervenção urbana e ocupação das ruas, portanto, resistem e devem continuar resistindo enquanto práticas artísticas que, além de formarem um imaginário das cidades pelas mulheres, coloca suas reivindicações na pauta das discussões da sociedade, ocupando o espaço público.

31 . PEIXOTO, Nelson Brissac, "Intervenções Urbanas", *Rua*, Campinas, Número Especial, 1999, p. 81-88.

Figura 17. — Intervenção realizada pelo coletivo Casa Frida em São Sebastião, Distrito Federal. Crédito da imagem: Instagram @casafridadf

Figura 18. — Intervenção realizada pelo coletivo Risofloras na Asa Norte, Brasília. Crédito da imagem: Instagram @risofloras.

4. La construction du genre dans la presse et la publicité

Se vende género: feminidad postiza y frineismo en la iconografía española del siglo XIX

Isabelle Mornat
UPEM — LISAA EA 4120

Resumen: Este estudio apunta a comprender el advenimiento de una feminidad normativa a través del prisma del mercado de la moda y de los nuevos usos del consumo en la iconografía española, especialmente satírica, en la segunda mitad del siglo XIX. Desde la década de 1860 hasta la de 1890, el paradigma de la fisonomía se agotó, los conceptos que impulsaban el modelo del ángel del hogar, todavía influenciados en gran medida en España por los escritos moralistas de siglos anteriores, se codeaban con el discurso de los médicos naturalistas, mientras el mercado de la moda y la belleza explotaba en la capital. Estas múltiples condiciones contribuyeron a la aparición de una figura, la "cocotte boulevardière", reproducida una y otra vez en la ilustración popular, que sentó las bases de una feminidad ritualizada para todas las clases sociales, íntimamente ligada al desarrollo del capitalismo, base del género en la época del frineismo, término acuñado por J. Baudrillard en *La sociedad de consumo* (1970), basado en la figura de la hetaira griega presente en las pinturas y esculturas de la segunda mitad del siglo XIX.

Palabras clave: Feminidad, ilustración, caricatura, género, siglo XIX, consumo.

Résumé : Cette étude visera à appréhender l'avènement d'une féminité normative au prisme du marché de la mode et des nouveaux usages de la consommation dans l'iconographie espagnole, en particulier satirique, de la deuxième moitié du XIX^e^ siècle. Des années 1860 aux années 1890, le paradigme de la physiognomonie s'épuise, les conceptions qui propulsent le modèle de l'ange du foyer, encore largement empruntes en Espagne des écrits moralistes des siècles antérieurs, côtoient le discours des médecins naturalistes, tandis que le marché de la mode et de la beauté explose dans la capitale. Ces conditions multiples contribuent à faire émerger une figure, la cocotte boulevardière, reproduite à l'envi dans l'illustration populaire, qui assoit les bases d'une féminité ritualisée pour toutes les classes sociales, intimement liée au développement du capitalisme, et socle du genre à l'ère du *phrynéisme*, terme forgé par J. Baudrillard dans *La société de consommation* (1970), à partir de la figure de l'hétaïre grecque présente dans la peinture et la sculpture de la deuxième moitié du XIX^e^ siècle.

Mots-clés : Féminité, illustration, caricature, genre, XIX^e^ siècle, consommation.

El cuerpo femenino se encuentra en el centro de un mercado muy importante que goza de una salud excepcional a nivel mundial si tomamos en cuenta los resultados anuales de L'Oréal[1]. Un mercado cosmético dedicado a unificar, iluminar, reparar, regenerar; un mercado quirúrgico para estirar, aumentar, "mejorar el contorno corporal de la mujer[2]"; un mercado del crossfit, de Pilates, de dieta detox. Un mercado que no deja de reinventarse como lo sugiere la campaña de 2011 de la marca Dove, *Dove Ultimate Go Sleeveless*, que invitaba a presumir de unas axilas suaves y bonitas.

El punto de mira de este mercado es un rostro —y un cuerpo—, joven, estirado, liso, que todavía se encuentra en numerosas portadas y carteles. Vivimos en un mundo de imágenes femeninas por doquier truncadas por programas que modifican los contornos y retocan el grano de la piel, que sustentan y dirigen la vorágine del mercado de la belleza. Imágenes que estructuran poderosamente el imaginario y la capacidad de crear otras imágenes[3].

Proponemos algunos hitos para observar el advenimiento de un cuerpo femenino, cuerpo-imagen cuyas proporciones marcaron y siguen marcando nuestro horizonte real y fantaseado, moldean las expectativas y fijan órdenes que conforman el pedestal del género femenino. En este sentido, nos ocuparemos del "cuerpo ideal" de la feminidad tal y como lo comenta Christine Detrez:

> La féminité ne renvoie pas au corps réel de la femme, mais au corps idéal, véhiculé par les représentations culturelles d'une société en général, d'un groupe social en

1. Mejor progresión de las ventas en diez años, + 7,1 %, nuevo récord del margen de explotación, 18,3 % en 2018. L'Oréal Finance.1 de julio de 2019 www.loreal-finance.com/fr/rapport-annuel.
2. Así reza la presentación para el lifting de muslos de la empresa Sociedad Española de Cirugía Plástica Reparadora y Estética. 2 de julio de 2019 secpre.org/pacientes/cirugia-estetica/cirugia-de-contorno-corporal/lifting-de-muslos.
3. Ver los distintos estudios expuestos en AMADIEU, Jean-François, *Le poids des apparences. Beauté, amour et gloire*, Paris, Odile Jacob, 2005.

> particulier. Principes de division, au même titre que les taxinomies biologiques, la notion de genre est également principe de vision, de perception selon un code commun[4].

Los hitos que se contemplan en este trabajo no son propios del caso español, sin embargo una convergencia de particulares circunstancias lo convierte en un campo de observación privilegiado: en la segunda mitad del siglo XIX circulan varios y numerosos discursos acerca de la mujer y del cuerpo femenino, mientras el impreso y la prensa ilustrada están en pleno auge.

El corpus contemplado es la ilustración, en la prensa, en especial la prensa satírica, en los pliegos, en la producción de efímeros, que cobra especial relevancia en la segunda mitad del siglo XIX en España[5], por sus propiedades específicas resumidas por Valeriano Bozal:

> Lo más importante fue la posibilidad de que estas ideas llegaran a las masas, porque la ilustración no se limitó a representar a los nuevos medios ni a registrar gráficamente las transformaciones que se producían, sino que contribuyó de manera decisiva a configurar una concepción del mundo, un conjunto de valores que tipificaron el nuevo sector social, la burguesía[6].

Los avances técnicos permitieron la expansión de las ilustraciones, como lo recuerda Rosario Ramos Pérez al comentar la colección de *ephemera* de la Biblioteca Nacional Española:

> Es a partir de mediados del siglo XIX cuando se generaliza la aparición de la mayoría de estas representaciones gráficas y cuando se desarrollan las técnicas que predominan en la realización de las mismas: litografía, cromolitografía, fotografía y los diversos sistemas fotomecánicos derivados de su aparición: fototipia, tricromía, huecograbado, reproducción fotográfica; aunque también se utilizan otras técnicas como el grabado al acero (estampas devocionales), el dibujo a la acuarela, la tinta china y el gouache (dibujos preparatorios para etiquetas)[7].

Veremos cómo este cuerpo ideal nace como imagen masivamente reproducida, vinculada a la liberalización económica, y más allá, plasmación de la misma. Veremos que este cuerpo se constituye ya en torno a los años 1880 como modelo del frineismo, término empleado por Jean Baudrillard en su ensayo de 1970. En los años de la sociedad de consumo, analiza cómo la belleza y el erotismo instituyen una nueva ética de la relación al cuerpo con dos polos, el polo femenino, que caracteriza como frineismo, y el polo masculino, como atletismo:

---

4. DETREZ, Christine, *La construction sociale du corps*, Paris, Seuil, 2002, pág. 150.
5. "La aceptación, cada vez mayor, de estas imágenes en la prensa periódica alcanza su punto álgido en el segundo tercio del siglo XIX, cuando aparecen numerosas publicaciones que llevan denominaciones como ilustración o pintoresco, alusivas a las imágenes, que suponían la base de las mismas", MÁRQUEZ, Miguel B. "El periodismo gráfico", in Ramón Reig (dir.) y Concha Langa (coord.), *La comunicación en Andalucía: historia, estructura y nuevas tecnologías*, Sevilla, Fundación Pública Andaluza, Centro de Estudios Andaluces, 2011, pág. 221.
6. BOZAL, Valeriano, *La ilustración gráfica del siglo XIX en España*, Madrid, Alberto Corazón, 1979, pág. 11.
7. RAMOS PÉREZ, Rosario, *Ephemera. La vida sobre papel. Colección de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Biblioteca Nacional, 2003, pág. 12.

> La beauté est devenue, pour la femme, un impératif absolu, religieux. Etre belle n'est plus un effet de nature, ni un surcroît aux qualités morales. C'est LA qualité fondamentale, impérative, de celles qui soignent leur visage et leur ligne comme leur âme[8].

En realidad, como veremos, la belleza se encuentra en el centro de unos discursos que tuvieron una amplia difusión en el siglo XIX, que actualizaban y prolongaban discursos anteriores. La figura a la que remite Baudrillard para caracterizar la fijación del polo femenino en la sociedad de consumo, Friné, cortesana griega del siglo IV antes de Cristo, es una figura central de la mitología prostitucional del siglo XIX, cuya cuna se situaba sin duda en París, y que conoció en España igual esplendor[9]. Una figura analizada y representada a partir de los años 1840, desde la taxonomía de las fisiologías a la escultura —la primera escultura que no fuese miniatura es de James Pradier en 1845— y a la pintura[10]. Nuestro análisis reivindica la temporalidad comentada por Jean-Joseph Goux, para desplazar el cursor, desde la sociedad de consumo propia de los años 1960 al siglo anterior, una posibilidad a la que nos invita ya el neologismo frineismo propuesto por Baudrillard:

> Si la conscience massive, à la fois médiatique et politique, de la frivolité du monde capitaliste (société de consommation, spectacle publicitaire, esthétisation de la marchandise, dérive du désir, logique de la mode, etc.) n'a fait irruption que dans les années soixante, c'est très antérieurement que la perturbation des oppositions entre nature et artifice, besoin et superflu, utilitaire et "gratuit", travaille la dynamique réelle du capitalisme et les théories économiques [...] Ce n'est pas, répétons-le, avec les thèmes des années soixante sur la société de consommation, la jouissance, le désir, l'hédonisme, la dépense, etc., mais avec l'économie néo-classique (largement dominante dès la fin du siècle précédent, outil du libéralisme économique) que vire l'imagination du capitalisme[11].

1 - Agradar

A lo largo del siglo XIX se publicaron manuales que cruzaban el estudio moral, el higienismo, la fisiología, y que medían, cuantificaban, justificaban, detallaban la belleza femenina. Una fuente y referencia constante de aquellos libros[12] es *Système physique et moral de la femme*

8. BAUDRILLARD, Jean, *La société de consommation*, Paris, Denoël, 1970, pág. 206.
9. Ver por ejemplo para la literatura, FERNÁNDEZ, Pura, *Mujer pública y vida privada, del arte eunuco a la novela lupanaria*, Woodbridge, Tamesis, 2008, y para las artes plásticas, LÓPEZ FERNÁNDEZ, María, "La marginación de Venus: imagen de la prostituta en las artes plásticas españolas de fin de siglo", *Boletín Museo e Instituto «Camón Aznar» de Ibercaja*, LXXXVIII, 2002, págs. 103-135.
10. COSTANTINI, Michel, "Inventer la femme: Phrynè et Galatée", in Michel Costantini (dir.), *Ecce Femina*, Paris, L'Harmattan, 2007, págs. 29-45.
11. GOUX, Jean-Joseph, *Frivolité de la valeur. Essai sur l'imaginaire du capitalisme*, Paris, Blusson, 2000, pág. 9 y pág. 11.
12. GIORGIO, Michela de, "La bonne catholique", in Geneviève Fraisse et Michelle Perrot (dir.), *Histoire des femmes en occident. IV. Le XIX^e siècle*, Paris, Perrin, 2002 [1991], págs. 203-239, pág. 204.

ou Tableau philosophique de la constitution, de l'état organique, du tempérament, des mœurs, & des fonctions propres au sexe de Pierre Roussel, publicado en 1775[13].

El médico Roussel echa las bases de la construcción contemporánea del género femenino subrayando las cualidades morales que derivan inmediatamente de la constitución femenina, dulzura, compasión, abnegación, timidez, etc. La belleza de la mujer está prevista por la naturaleza para cumplir la misión suprema de la conservación de la especie. Estas ideas tuvieron amplia difusión también a través de las recopilaciones fisiológico-morales que se dieron a lo largo del siglo, "la belleza no tiene otro objeto, en el sistema de la naturaleza que despertar el amor en los seres animados y así obtener la conservación de la especie[14]" escribe Amancio Peratoner, aún en 1893.

Esta concepción de la belleza es también central en las obras de otro médico francés, Auguste Debay, que publica varios estudios sobre las mujeres, la fisiología del matrimonio, difundidos en España[15]. Sus manuales esbozan el retrato-tipo de la belleza femenina cuyos criterios se conocen con el nombre de "treinta bellezas de la mujer". En su obra del mismo título, Auguste Debay explica el origen de la expresión, procedente de la belleza de Helena que sirvió a Zeuxis para establecer las cualidades y proporciones de la belleza perfecta en el arte[16]. En el siglo XIX, las treinta bellezas, que difieren un poco de los criterios antiguos, se exponen también en el *Tocador Higiénico*[17].

Agradar es una base prescriptiva en la obra de Pierre Roussel, se convierte en un imperativo constitutivo del género femenino, integrando su vertiente esencialista, que permite delinear un marcado límite normativo excluyente[18].

Se elevan entonces voces marginales para denunciar una ambigüedad fundamental entre la virtud y la belleza, nacida en el marco de una producción proteiforme que superpone antiguas consideraciones morales, nuevas preocupaciones higienistas y repetidos catálogos de las perfecciones femeninas. En *La mujer en el siglo diez y nueve: hojas de un libro* (1864), Adolfo Llanos y Alcaraz

13. En la primera mitad del siglo XIX, varias ediciones se publicaron, dos en Madrid en 1821, dos en París en 1825, otra en Madrid en 1846. LÓPEZ PIÑERO, José M.ª et al., *Bibliographia Médica Hispánica 1475-1950. Vol IV: Libros y folletos 1801-1850, Cuadernos Valencianos de Historia de la Medicina*, Valencia, Universitat de Valencia, CSIC, 1991, pág. 422. El volumen V, *Libros y folletos 1851-1900* de *Bibliographia Médica hispánica 1575-1950*, no indica otras traducciones.
14. PERATONER, Amancio, *La mujer en la alcoba. Estudio higiénico-filosófico. Refundición de la obra de igual título del doctor francés Agustín Galopin*, Barcelona, Felipe N. Curriols, 1893, pág. 116. La obra se anuncia como suma ampliada con extractos de, entre otros, Aimé-Martin, Debay, Mantegazza, Michelet, Roussel.
15. La abundante producción de este médico francés está parcialmente traducida al español. Como ejemplo, *Hygiène, Physiologie et philosophie du mariage* se tradujo y editó seis veces en la segunda mitad del siglo XIX. Una traducción aumentada parece en Barcelona en 1877 de la mano de Amancio Peratoner. *Physiologie descriptive des trente beautés de la femme* se tradujo y editó en 1875 y 1880, José M.ª López Piñero et al., *op. cit.*, vol. V.
16. DEBAY, Auguste, *Enciclopedia higiénica de la belleza: Fisiología descriptiva de las treinta bellezas de la mujer*, Barcelona, Imp. de la Viuda de Miró y Compañía, 1875, pág. 8.
17. *El Tocador higiénico. Arte de conservar la salud y la belleza. Consejos higiénicos; preocupaciones; belleza perfecta; apología de los perfumes; ventajas de su uso, y utilidad de los cuidados y el aseo de la persona. Obra basada sobre la de M. Coudray; pero notablemente modificada y arreglada a nuestro caracter, a nuestras necesidades y costumbres, y dedicada al bello sexo español por un admirador de su hermosura*, Madrid, Oficina tipográfica del Hospicio, 1867, pág. 88.
18. "La mujer no existe sino con la condición de ser bonita, y su misión sobre la tierra es la de agradar. Una mujer fea es una negación, un error de la naturaleza, una flor abortada, un hermoso fruto quemado por el hielo, un árbol que se ha encorvado al crecer, es en fin una anomalía", "¿Qué es la belleza?", *Semanario Pintoresco Español*, nº 126, 1846, pág. 7.

subraya al final de su estudio las contradicciones de un discurso que exige de las mujeres a la vez belleza y virtud:

> ¿Cómo ha de haber más pureza en el sexo débil si el fuerte se complace en destruirla, y más todavía en desacreditarla? ¿Qué enseñamos a la mujer para que pueda resistir a la tentación en los difíciles instantes de su vida? Nada: fingimiento y frivolidad. Se la dice que es hermosa y que la hermosura es su mejor encanto. Lo cree y se ensoberbece. Se la dice que no tiene más prerrogativas que la elección ni más arma que la lengua. Y abusa de ambas cosas. Y después de sembrar estas semillas cuyos frutos han de ser la causa de su perdición, pareciéndonos aún demasiado poder el que se le deja, alzamos con las leyes sociales un eterno dique al sexo femenino. De todo esto se deduce una verdad incontestable: *La mujer se educa para juguete del hombre*[19].

¿Cómo resolver la paradoja? ¿Cómo presentar el arte de agradar propio de la coqueta como trasferible al modelo normativo? El tipo de la coqueta en efecto se considera un contra-modelo del ideal burgués del ángel del hogar, "la Coqueta no siente nada de lo que expresa[20]", precisa Ramón de Navarrete en su retrato del tipo para *Los españoles pintados por sí mismos* (1843). La coqueta no tiene corazón, esta definición se convirtió en un tópico ampliamente expresado, en los textos y en la iconografía[21].

La paradoja se resuelve desde el ámbito de la literatura prescriptiva con la reduplicación coquetería/coquetismo. María Pilar Sinués de Marco establece una diferencia entre ambos términos en "Coquetería y coquetismo" en un texto para el *Almanaque de El Ángel del Hogar* en 1866. La coquetería es el arte de agradar de la esposa virtuosa y lo ejerce en los cuidados de las personas y del hogar mientras que:

> El Segundo no se siente, se ejerce; porque lejos de ser un sentimiento, es un sistema calculado y sujeto a reglas [...]. El coquetismo lo ejercen únicamente las mujeres de corazón frío y de poco elevados sentimientos. La coquetería es conveniente. El coquetismo, por el contrario, rebaja su dignidad, y muchas veces mina, en la opinión pública, el pedestal de su virtud[22].

Todavía en 1899, Concepción Gimeno de Flaquer vuelve a aclarar la reduplicación[23].

En el siglo XIX, los manuales de belleza se convierten en veta editorial, abordan tanto las recetas para fabricar cosméticos como las prescripciones sobre la salud y la moral. Recuerdan

19. LLANOS Y ALCARAZ, Adolfo, *La mujer en el siglo diez y nueve: hojas de un libro*, México, [s.n.], Imp. de "La Colonia Española" de A. Llanos, 1876 [1864], pág. 292.
20. NAVARRETE, Ramón de, "La coqueta", in *Los españoles pintados por sí mismos, Tomo I*, Madrid, Visor, 2002 [1843], págs. 69-76, pág. 71.
21. Algunos ejemplos: GRASSI, Ángela, "La coqueta", *Almanaque de El Cascabel para 1866*, págs. 33-37; PUJOL, Josefa, "La mujer coqueta", *La Ilustración de la Mujer*, 30-12-1875, pág. 225; H. Luna, "La joya de la mujer", in *La Ilustración de la Mujer*, 15-07-1876, págs. 329-330.
22. SÁNCHEZ LLAMA, Íñigo, *Galería de escritoras isabelinas. La prensa periódica entre 1833 y 1895*, Col Feminismos, 61, Madrid, Cátedra, 2000, págs. 182-186, pág. 182.
23. GIMENO DE FLAQUER, Concepción, *En el salón y en el tocador: vida social, cortesía, arte de ser agradable, belleza moral y física, elegancia y coquetería*, Madrid, Librería de Fernando Fé, 1899, pág. 6.

una y otra vez que el comportamiento virtuoso garantiza la belleza y al mismo tiempo proporcionan los consejos para guardar y mejorar una belleza cada vez más codificada y cuantificada. El *Manual para las señoras o el arte del tocador, de modista y pasamanero* por madama Celnart[24], traducido y publicado en 1830, detalla en primera página el amplio horizonte del trabajo de la belleza y sus infinitas oportunidades mercantiles.

La plasmación gráfica de estas tensiones en torno al arte de agradar, por coquetería o coquetismo, se encuentra en la evolución de una escena propia de la iconografía popular, en torno al tocador.

2 - Avatares del tocador

Encontramos la definición del tocador en la *Guía higiénico-cosmética de la mujer en el tocador ó colección ordenada y completa de cuantas reglas, operaciones y fórmulas higiénicas reclaman la salud, la belleza y la educación física de la mujer* de J.M. Nacar:

> Llamamos tocador propiamente tal al cuarto destinado a las operaciones del tocado, ya se refieran a la higiene de la belleza ya a los vestidos y adornos de uso femenino. Toda dama, toda señorita celosa de su salud y hermosura, debe tener en su casa un departamento a propósito donde practicar todas las operaciones de higiene, limpieza y aderezo, en el que no faltará nada, por insignificante que sea, que pueda ayudar a los saludables fines del tocador[25].

El espejo del tocador, un elemento imprescindible de la representación de la coquetería femenina, culo del diablo a finales del siglo XV, revelador de los estragos del tiempo, alegoría de la vanidad, se convierte en escaparate de una feminidad de complementos para despachar en la ilustración popular. Desde el *Capricho* "Hasta la muerte", se convierte en tópico de la ilustración satírica del siglo XIX[26]. Es el contrapunto del tema de la Venus al espejo en que el reflejo da la medida de la belleza, desenmascara la falacia del espectáculo público de la belleza artificiosa. Esta mirada crítica es propia del periodo 1850-1860 en el que llega a España la carga crítica contra el miriñaque, después de la serie "la crinolomanie" de Charles Vernier o los dibujos de Honoré Daumier sobre las nuevas modas del demi-monde para *Le Charivari* en 1856. La escena representada en un pliego para abanicos en 1859[27], conoció muchas versiones (*figura 1*).

El arte de la vestimenta, de los cambios incesantes de trajes para adecuarse a las circunstancias y ordenanzas de una nueva sociabilidad burguesa copiada de los rituales aristocráticos

24. CELNART, Madama, traducido por D.M.D.O, *Manual para las señoras o el arte del tocador, de modista y pasamanero*, Barcelona, librería de M. Saurí y Compañía, 1830.
25. NACAR, J. M., *Guía higiénico-cosmética de la mujer en el tocador ó colección ordenada y completa de cuantas reglas, operaciones y fórmulas higiénicas reclaman la salud, la belleza y la educación física de la mujer*, Madrid, [s.n.], Establecimiento tipográfico á cargo de F. Quesada, 1886, pág. 377.
26. RASCHE, Adelheid & WOLTER, Gundula, *Ridikül! Mode in der Karikatur 1600 bis 1900*, Berlin, Köln, SMB DuMont, 2003.
27. MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Jesús M.ª, "Impresos populares del siglo XIX. Ventalls", *Revista Folklore*, nº 392, octubre de 2014, pág. 75. Indica otras ediciones en 1863 y 1865, la última se reproduce in Isabelle Segura (ed.), *Romances de señoras*, Barcelona, Alta Fulla, 1981, pág. 64.

Figura 1. — Noguera, *¡Qué desengaño!* (1859) —detalle ilustración. Fundación Joaquín Díaz.

es una marca de la elite. Como lo subraya Philippe Perrot en *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie*, las artes del parecer burgués constituyen un capital simbólico, estratégico que permite a la burguesía afirmar sus valores morales y sociales. Corresponden a la instauración de una nueva institución, el consumo moderno "cuya función distintiva", dice, "ya no se basa sólo en una mera discriminación jurídica y económica —el poder adquisitivo— sino también en una discriminación social y cultural, el saber comprar[28]". Sin embargo, en el ámbito de la sátira, la confusión entre la representación de la mujer del gran mundo, la gran dama, la dama de buen tono, o sea la esposa de la alta burguesía y la figura de la coqueta profesional, la *cocotte*, es cada vez más patente.

Los caricaturistas españoles a finales de los años 1860 recogen las preocupaciones del padre de familia o del esposo de la mediana y pequeña burguesía en un contexto de demostrado desarrollo de la moda en la capital. Las artes de la apariencia se representan entonces como propias de ciertas clases acomodadas. Son signos distintivos de la mujer burguesa urbana. Algunos años más tarde, en la década de los 1880, el saber hacer de la feminidad urbana parece haberse extendido. La criada o la modista se han convertido en *cocottes* acreditadas cuya feminidad compuesta esconde el origen social.

La feminidad postiza echa a perder las bases de la fisiognomía, las correspondencias higienistas entre la fealdad y el vicio, participa de la temible confusión de los estatus, y sobre todo es el artífice de la estandarización de las mujeres. Es así como Ortego en "Las mugeres detrás de la cortina", concluye: "una vez vestidas y pintadas son todas iguales[29]", brindando una variación del dibujo de Lefils, "Une beauté artificielle — et artificieuse" de 1852[30].

La estandarización de la apariencia femenina surge como una crítica nueva, que anuncia tanto el privilegio de la feminidad postiza en el advenimiento de la mercancía como el de una

28. PERROT, Philippe, *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie: une histoire du vêtement au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 1981, págs. 38-39.
29. ORTEGO, "Las mugeres detrás de la cortina", *Gil Blas*, 28-10-1866, pág. 3.
30. LEFILS, "Une beauté artificielle — et artificieuse", *Le Journal Pour Rire*, 9-04-1852, pág. 6.

silueta femenina marcada por el uso de la polonesa, del polisón, del puf junto con el corsé, que contribuye a reinventar los contornos de un dimorfismo sexual amenazado[31].

La representación de la mujer en el tocador prolonga su expansión al convertirse en mera imagen comercial, pues hasta se representa en los billetes de transporte de la "empresa de ómnibus de oliva" como se puede comprobar en el Álbum de cromos de Enriqueta Sanfiz de 1885 conservado en la Biblioteca Nacional de España. Acompaña la promoción de los productos de belleza e higiene, que siempre fueron partes integrantes de la escena, y se construye en torno a un cuerpo femenino estandarizado, imagen además de un cuerpo saludable a finales del siglo (*figura 2*).

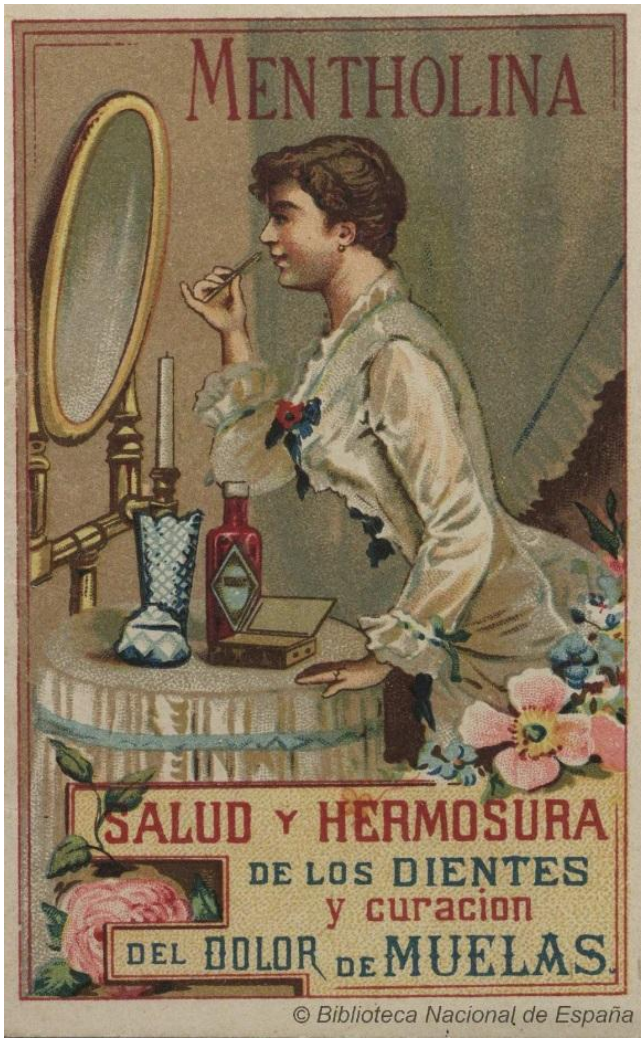


Figura 2. — Calendarios de bolsillo, 1892, Labarta, 15 estampas y láminas: cromolitografía, reproducción fotomecánica sobre cartulina; 116 x 83 mm o menos, pág. 2. Biblioteca Digital Hispánica.

31. Ver PENA GONZÁLEZ, José Pablo, "La moda en la Restauración, 1868-1890", *Indumenta: Revista del Museo del Traje*, nº 2, 2011, págs. 8-36.

3 - La carrerista, figurín de moda e icono del valor

La "ficción de trapos" que propone Enrique Sepúlveda en *La vida en Madrid en 1886* para definir a la *cocotte*[32] se puede aplicar a casi todos los cuerpos femeninos representados en la ilustración popular durante la Restauración. Con el desarrollo del mercado de la belleza y de la moda, la coqueta-*cocotte* se convierte en icono de las nuevas estrategias de seducción, encarna la maestría del "trabajo del cuerpo por el artificio[33]". La mujer a la que se refiere Mariani en un dibujo en dos partes titulado "estudios femeninos" para denunciar la belleza postiza es una *cocotte*, y más precisamente, según los elementos de escenificación, una carrerista. Los dos dibujos llevan el siguiente comentario: "Estudios femeninos I—La mujer, tal como la ha hecho la naturaleza, los vicios, las pesadumbres, etc., etc. etc. / Estudios femeninos II—La mujer, tal como la hacen los peluqueros, los pintores, la química, las modistas y los aficionados a lo bueno"[34].

En *Mujer, pintura y sociedad en el siglo XIX, la construcción de la feminidad a través de la pintura*, Alejandra Val Cubero subraya: "A través del arte se establecen dos tipos de mujeres; la fría y pasiva y la lasciva y sexual. La primera corresponde a la esposa y la segunda a la prostituta[35]". Mientras la figura maternal se convirtió en uno de los motivos pictóricos privilegiados del arte académico, la prostituta es un motivo propio de la estampa satírica[36]. Con la Restauración, irrumpe de forma masiva la figura de la prostituta carrerista que C. Bernaldó de Quirós describe en *La mala vida en Madrid* (1901):

> Superior a la pupila, es la *carrerista*, la mujer dueña de sí, que ejerce la prostitución por su cuenta, paseando las calles de la población y frecuentando cafés y teatros para *hacer hombres*. Fuera del medio de la mancebía, donde se descomponen como aguas muertas las existencias, la carrerista puede decirse que no está tan prostituida. Se encuentra ya en ella un principio de elección que falta totalmente en la pupila. Además, la mayor independencia de su vida la permite mostrar en ciertos momentos aspectos distintos del de prostituta[37].

Esta figura goza en la clasificación de Quirós de un estatuto aparte, fuera de la miseria de la vida de las "huéspedas de mancebía". Invade e inunda las páginas de los periódicos ilustrados que van dejando la senda del humor satírico más mordaz para adoptar la veta del humor festivo con un trasfondo lejano de erotismo convencional. Las razones del prestigio de esta figura sin duda son numerosas en un siglo marcado por la prostitución, por la representación de las prostitutas en la formación de la urbe contemporánea en un sinfín de soportes, novelas, estudios, pintura, etc.[38].

32. SEPÚLVEDA, Enrique, *La vida en Madrid en 1886*, Madrid, Asociación de libreros de lance de Madrid, 1994 [1887], pág. 466
33. BAUDRILLARD, Jean, *De la séduction*, Paris, Galilée, 1979, pág. 21.
34. MARIANI, "Estudios femeninos", *Almanaque de los chistes para 1870*, pág. 118 y pág. 119.
35. VAL CUBERO, Alejandra, *Mujer, pintura y sociedad en el siglo XIX, la construcción de la feminidad a través de la pintura*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, 2002, pág. 22.
36. LÓPEZ FERNÁNDEZ, María, "La marginación de Venus: imagen de la prostituta en las artes plásticas españolas de fin de siglo", *op. cit.*, pág. 34
37. BERNALDO DE QUIRÓS, Constancio & LLANAS AGUILANIEDO, José M.ª, *La mala vida en Madrid*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, Zaragoza, Egido, 1998 [1901], pág. 241.
38. Ver GUEREÑA, Jean-Louis, *La prostitución en la España contemporánea*, Madrid, Marcial Pons, 2003.

La carrerista permite alejar las preocupaciones sociales acerca de los estragos de las enfermedades, el origen social de las prostitutas y sus miserables condiciones de vida, cuantos aspectos no pueden abordarse en los soportes creados para entretenimiento ameno de los lectores masculinos. La carrerista es una figura idealizada, reverso del ángel del hogar, modelo de madre y esposa cuya proyección suponía un marido proveedor de recursos, en el marco de una sociedad pronatalista. Hacia 1880, es una fantasía masculina de mujer emancipada, económica y afectivamente[39].

La representación de la carrerista sigue unas pautas fijas, unos determinados componentes que se repiten sin variar. Su ritualización se conforma a lo largo del siglo y se fija ya en los años 1880. Tiene mucho que ver con los figurines de moda. De hecho, las estampas satíricas y las estampas de moda tienen una historia muy unida. Las estampas de moda, que circulan desde el siglo XVI en Europa, introducen elementos costumbristas para animarlas y así venderlas mejor en el siglo XVIII y XIX. En España, este tipo de estampas se difunde sobre todo a finales del XVIII, periodo en que la representación de la petimetra, de la maja, de la mujer elegante, introduce también el cortejo y unas nuevas relaciones con el lujo. Las petimetras ostentan atributos que son los rasgos propios de la ritualización de las rameras goyescas y luego de las carreristas[40].

El figurín se desarrolla en las revistas de moda como grabado fuera del cuerpo de la publicación, de buena calidad y a colores[41]. La identificación es patente a partir de los años 1880, cuando los figurines de moda y las carreristas sólo pueden distinguirse por el tipo de soporte en el que aparecen[42].

La convergencia entre la ilustración satírica, luego festiva, y las ilustraciones de las revistas de moda, conforma un amplio material de cuerpos femeninos estandarizados en el centro de dos mercados, el mercado carnal y el mercado de la moda y de los artificios de la apariencia que se promocionan en anuncios ilustrados de forma generalizada a partir de los años 1870.

En *Frivolité de la valeur. Essai sur l'imaginaire du capitalisme*, Jean-Joseph Goux estudia el cambio de paradigma en la economía en los años 1870, introducido con los trabajos de economía neoclásica, entre otras, las teorías de Walras. Con la economía marginalista, subraya, la concepción "objetiva" del valor se sustituye por una concepción "subjetiva", en la que el deseo es el motivo del valor: "avec l'économie marginaliste et sa conception de la valeur, s'inaugure dans le même pas, l'esthétisation de la marchandise et la brisure du sujet[43]".

Una escena particular dentro del conjunto de las representaciones del comercio carnal permite entender la relevancia de la carrerista como encarnación del valor de cambio de la mercancía, punto de encuentro entre el deseo sexual masculino y el deseo de compra femenino, en la economía de mercado.

39. Ver el dibujo de CILLA, "Variedades", *Madrid Cómico*, 2-4-1892, pág. 5 y MORNAT, Isabelle, *Femmes en images. La caricature de mœurs espagnole au XIX^e siècle*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2016, pág. 145.
40. Ver *Colección general de los trages que en la actualidad se usan en España en el año 1801*, Madrid, Librería de Castillo, 1804.
41. GONZÁLEZ DÍEZ, Laura, "El uso de la ilustración en las revistas decimonónicas españolas sobre moda: el caso de *La Moda Elegante Ilustrada*", *El Argonauta español* [En ligne], 12 | 2015. 01 juillet 2019. journals.openedition.org/argonauta/2289, párrafo 103.
42. Ver al respecto CHARNON-DEUTSCH, Lou, *Fictions of the Feminine in the Nineteenth-Century Spanish Press*, Pennsylvania, The Pensylvania University Press, 2000, pág. 129 y siguientes.
43. GOUX, Jean-Joseph, *Frivolité de la valeur. Essai sur l'imaginaire du capitalisme, op. cit.*, pág. 11.

En la colección de cromolitografías, *Historia de una mujer* (1880), Eusebio Planas cuenta las vicisitudes de la *cocotte* Clara. En una de las láminas, Clara, modista, mira unos escaparates, mientras un tipo de burgués canoso con sombrero de copa alta se mantiene de pie detrás de ella. El texto indica: "— Eres encantadora prenda. — ¡qué precioso es este vestido!". La modista, heredera de la mitología del *trottin* parisino, se representa como trabajadora y consumidora del nuevo mercado al que ella misma contribuye solo mediante la circularidad del deseo, solo en la medida en que se convierta en mercancía.

La actividad de la modista que remite, de forma lejana ya, al valor de uso que supone el trabajo de la obrera de la aguja, se consume en la economía de mercado que establece la equivalencia entre el vestido y el cuerpo de la mujer-prenda, lugar de conversión del deseo sexual en deseo de compra. Como lo subraya Thomas Laqueur, el deseo constituye el corazón de las teorías capitalistas. La economía de mercado está basada en la apertura social, en la idea de que la satisfacción del deseo —de bienes, servicios, prestigio— a través del trabajo es benéfica a la vez para el individuo y la sociedad. Lo cual se opone por completo a una sociedad de estamentos o a un orden en los cuales las convenciones y la legislación suntuaria pretenden controlar el deseo[44].

En *Don Quijote* en 1888, Cilla representa a una mujer en la calle delante del escaparate de una joyería. La escena reproduce los mismos elementos que la lámina de Planas mencionada. La mira un hombre y los comentarios que revelan los pensamientos de ambos construyen una escena especular.

Si bien la escena del tocador deja traslucir el proceso de trabajo real del cuerpo (aunque estereotipado), en la del escaparate, el cuerpo femenino es integralmente artificioso. Tanto en la lámina de Planas como en el dibujo de Cilla, la protagonista ostenta las características de la carrerista como figurín de moda y artefacto de la belleza-fetiche[45].

4 - Conclusión

El prestigio que ejerce la cortesana Friné en el imaginario del siglo XIX es distinto de lo que se había podido celebrar anteriormente. Si bien en la Antigüedad se reconoce en Friné una belleza auténtica, sin afeites, viva imagen de la verdad[46], en el siglo XIX, se ve en ella más bien la plasmación de la figura fantaseada, contra-modelo del ángel del hogar, una proyección desde las preocupaciones del marido burgués Al respecto es elocuente el comentario de Théophile Thoré acerca de la escultura de James Pradier:

44. LAQUEUR, Thomas, "Sexual desire and the market economy", in Donna C. Stanton (Ed.), *Discourses of sexuality from aristotle to AIDS*, Anna Arbor, University of Michigan Press, 1992, págs. 185-215, pág. 205. El mismo análisis se precisa en "Sex and desire in the Industrial revolution", in Patrick O'Brien et Roland Quinault (ed.), *The Industrial revolution and the British society*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998 (1993), págs. 100-123.

45. BAUDRILLARD, Jean, "Fétichisme et idéologie: la réduction sémiologique", *Pour une critique de l'économie du signe*, Paris, Gallimard, 1972, págs. 93-113, pág. 99.

46. BOUDON-MILLOT, Véronique, "Médecine et esthétique: nature de la beauté et beauté de la nature chez Galien", *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, nº 2, 2003, págs. 77-91, pág. 82.

Figura 3. — Cilla, *Don Quijote*, 9-11-1888, pág. 5. Biblioteca Nacional de España.

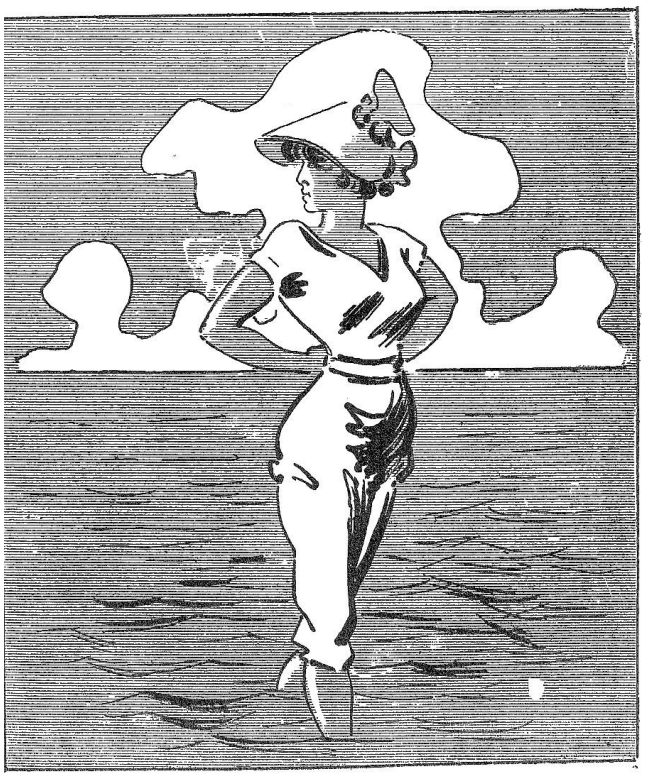
> La Phryné, de M. Pradier, est très belle. Il a sculpté admirablement la forme qui convient à la maîtresse de Praxitèle, à ce beau modèle qui séduisit les juges grecs quand sa robe fut entr'ouverte, comme un argument irrésistible, par son avocat. Ce n'est pas la femme, mère, épouse ou amante, c'est la courtisane antique. On n'est pas plus Grec que cela. Le caractère et l'expression de la forme, dans l'ensemble comme dans le détail, tout est la courtisane. C'est la beauté purement plastique et la volupté comme l'entendaient les anciens, qui ne s'inquiétaient point de l'âme dans la femme, mais de la tournure des lignes et de la perfection du contour. Si c'était la femme destinée à être mère, il lui faudrait plus d'ampleur dans les flancs, plus de tendresse dans l'ondulation de la taille. Si c'était la femme compagne de l'homme et solidaire de son existence, comme l'imagine la moralité moderne, il lui faudrait moins d'orgueil dans la pose et plus de sentiment dans la tête[47].

Friné no solo es la cortesana que encarna una belleza perfecta. Enriquecida por el comercio de sus encantos, se convierte en arquetipo de la *cocotte* carrerista. Las carreristas de los años 1880 son figurines de moda, iconos de belleza codificada y metonimias de los cambios que experimenta España, en una era de liberalización y apertura entre los años 1840 y 1890 que seguía el ritmo de la expansión demográfica. La tendencia a la liberalización se intensifica en los años 1860-70 en la capital al ritmo de la expansión demográfica[48], periodo en el que la ritualización de la carrerista pasa a ser ritualización de la feminidad, con la representación de un cuerpo estandarizado, sin nin-

47. THORÉ, Théophile, *Le Salon de 1845*, Paris, Alliance des arts, 1845, pág. 154-155.

48. CARRERAS, Albert y TAFUNELL, Xavier, *Historia económica de la España contemporánea (1789-2009)*, Barcelona, Crítica, 2011 [2003]; OTERO CARVAJAL, Luis Enrique y PALLOL TRIGUEROS, Rubén, "El Madrid

gún espesor social, objeto y vector del mercado, meras líneas, dibujadas con las exactas y mismas proporciones en ilustraciones que solo introdujeron la fotografía a finales del XIX. El frineismo de la sociedad de consumo para Baudrillard ya tiene hacia 1880 una plasmación gráfica (*figura 4*) en la que los objetivos de la belleza propios del género femenino procreativo nacen al amparo de su contra-modelo fantaseado.



Modelo de la madrileña en Agosto.

Figura 4. — Luque, "¡Al mar!", *Día de Moda*, 5-07-1880, pág. 1. Biblioteca Nacional de España.

moderno, capital de una España urbana en transformación, 1860-1931", *Historia contemporánea*, nº 39, 2009 págs. 541-588, pág. 556, dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3303102.

Du rose Années Folles au noir Salazar

Fernando Curopos

Sorbonne Université — CRIMIC EA 2561

Résumé : Les années 1919-1939 sont considérées, dans l'histoire de l'Europe occidentale, comme l'âge d'or de l'homosexualité. S'il existait déjà une communauté *queer* dans la Lisbonne de la Belle Époque, la publication de *Canções* (1920), du poète António Botto, recueil où s'affiche sans détours le désir homosexuel, lui donne un écho sans précédent. Cette homosexualité qui ose sortir du placard va donner lieu à toute une série de caricatures homophobes dans la presse de l'époque. L'homme s'efféminе, avec pour conséquence une masculinisation de la femme, une inversion des genres en quelque sorte. Il s'agira de voir comment ces caricatures et les satires qui les accompagnent sont le reflet d'une « panique morale » qui fait le jeu des forces réactionnaires en marche, vantant une virilité austère et quasi martiale.

Mots-clés : histoire de l'homosexualité, État Nouveau, *queer*, garçonnes, lesbianisme.

Resumo: O período 1919-1939 é considerado, na história da Europa ocidental, como a idade de ouro da homossexualidade. Embora já existisse uma comunidade *queer* na Lisboa da *Belle Époque*, a publicação do livro *Canções* (1920), do poeta António Botto, vem, de certa maneira, dar-lhe corpo. Esse livro e essa comunidade homossexual visível vão dar azo a uma violência homofóbica que se traduz por um sem fim de caricaturas e de sátiras na imprensa coeva. O homem efemina-se, tendo como consequência uma masculinização da mulher: uma inversão dos géneros por assim dizer. Essas caricaturas e sátiras revelam um verdadeiro "pânico moral". A androginia está na moda, salvo em Portugal, onde as forças reacionárias preferem uma virilidade mais austera e marcial.

Palavras-chave: história da homossexualidade, Estado Novo, *queer*, *garçonnes*, lesbianismo.

Dans ses *Mémoires*, publiées en 1919, l'écrivain Raul Brandão affirme de manière péremptoire : « Lisboa foi sempre, como Nápoles, uma cidade de pederastas[1] ». Cependant, alors que la ville italienne a été amplement étudiée par les historiens de l'homosexualité, et Capri, dans la baie de Naples, considérée au début du XX^e^ siècle comme « une capitale sodomique en miniature, la Mecque de l'inversion, une Genève ou un Moscou du futur internationalisme de l'homosexualité[2] », l'histoire *gay* de Lisbonne est quant à elle restée enfermée dans un placard qui peine à s'ouvrir.

Cet effacement et cette inattention de la part même de ceux qui écrivent l'Histoire du et au Portugal, contrastent fortement avec les propos de Brandão. En effet, l'homosexualité masculine gagne une visibilité étonnante dans le troisième quart du XIX^e^ siècle, alors même que le discours médical et psychiatrique « invente l'homosexuel » en tant que catégorie[3]. Comme l'a démontré l'historien George Chauncey, cet effacement de la visibilité *gay* est dû à un certain nombre de mythes, dont celui de

> [...] l'isolement [qui] veut que l'hostilité à l'encontre des homosexuels ait empêché le développement d'une vaste subculture gay et contraint les gays à vivre des vies solitaires au cours de décennies qui ont précédé l'émergence d'un vaste mouvement gay. [...] Ce mythe est passé dans le sens commun pour des raisons compréhensibles : la répression du monde gay avant Stonewall fut encore plus forte qu'on ne l'imagine en général. Un arsenal de lois criminalisait non seulement le comportement "sexuel" des gays, mais aussi [...] leur marginalité sociale conférait à la police et aux ligues de vertu une sorte de droit informel à les harceler[4].

Alors que les actes contre-nature étaient punis par la mort (rarement) ou par l'exil jusqu'en 1821, date de l'extinction de l'Inquisition au Portugal, ce ne sera plus le cas dans le premier Code Pénal promulgué en 1852, suite à la Révolution libérale. Ce dernier ainsi que celui de 1886, « ignorent le crime de sodomie et ne parlent même pas de vice contre-nature[5] », l'homosexualité y est envisagée comme un « attentat à la pudeur ». Elle cessera de l'être en 1912, deux ans après la proclamation de la République. Alors que les républicains proclament la séparation de l'Église et de l'État, et promulguent la loi du divorce, ils renouent néanmoins avec une vision très orthodoxe de la sexualité, en condamnant d'un mois à un an de prison tout citoyen se livrant à des actes contre nature[6].

Durant cet intermède, l'absence de lois condamnant de manière directe l'homosexualité va laisser le champ libre à son expression dans les rues de Lisbonne, à la création d'une subculture et d'une communauté homosexuelle affirmée, avec ses lieux de sociabilité, de drague et de consommation sexuelle, quand bien même surveillés par la police :

1. BRANDÃO, Raul, *Memórias — Tomo II* (1919), Lisboa, Relógio d'Água, 1999, p. 186.
2. WILLY, *Le troisième sexe* (1927), Montpellier, GayKitschCamp, 2014, p. 77.
3. Voir CUROPOS, Fernando, *L'émergence de l'homosexualité dans la littérature portugaise (1875-1915)*, Paris, L'Harmattan, 2016, p. 9-13.
4. CHAUNCEY, George, *Gay New-York : 1890-1940*, Paris, Fayard, 2003, p. 10.
5. ALMEIDA, São José, *Homossexuais no Estado Novo*, Lisboa, Sextante Editora, 2010, p. 66.
6. Voir CASCAIS, António Fernando, « A homossexualidade nas malhas da lei no Portugal dos séculos XIX e XX », *International Journal of Iberian Studies*, vol. 29, n° 2, juin 2016, p. 102.

> Já em 1883, foram presos n[o] Príncipe Real pelas dez horas da noite cinco indivíduos [...] verdadeiros prostitutos públicos. As autoridades conseguiram a sua detenção da seguinte forma: alguns agentes fingiram-se passar por descuidados passeantes, sentaram-se nos bancos e esperaram, e pouco depois os tais indivíduos chegando-se e entabulando conversas, mal sabendo que falavam com a polícia[7].

Cette visibilité prend souvent des accents de scandales[8] comme pour José Torres, plus connu sous le nom de « A Charuta », Augusto Nunes, « A Maria dos Prazeres », António da Silva, « A Maria dos Ovos », Vitorino Antunes, « A Adelaide », Jaime Mendes, « A Adelaidinha », Carlos Correia Lemos Mascarenhas, « A Princesa do Brazil », Alberto Lopes, « A Maria do Céu » ou António Marques de Sousa, « O Faz Tudo »[9], prostitués travestis arrêtés lors d'une rafle de la police en 1915. Leurs noms de scène révèlent un humour *camp* qui est aussi un art de la résistance contre « l'hétérosexualité obligatoire », cette normativité dont la philosophe Judith Butler dit qu'elle « [...] se réfère aux processus de normalisation, à la façon dont certaines normes, certaines idées ou certains idéaux dominent la vie faite corps, fournissant des critères coercitifs quant à ce que sont les "hommes" et les "femmes" normaux[10] ». Il est évident que pour la société portugaise de l'époque, ces hommes qui sèment le trouble dans le genre ne sont pas "normaux" et sont donc condamnables pour cela.

Néanmoins, malgré la promulgation de la loi condamnant les « actes contre-nature » et la mise en place d'une répression systématique, notamment sur les lieux de drague[11], dans les rues de Lisbonne, tout comme dans d'autres capitales européennes, « a graça feminil e falsa dos pederastas[12] » est visible au milieu de la foule. Du temps de Fernando Pessoa, l'homosexualité est définitivement sortie du secret pour entrer en société, et les dissidents sexuels, autrefois plus habitués à la pénombre, s'affichent en plein jour jusqu'à oser affirmer un « amour qui n'ose pas dire son nom », comme ce sera le cas pour António Botto[13]. Ceux que l'on appelle désormais les *Adelaides*, mot popularisé par une célèbre chanson de revue de 1915, déambulent eux aussi dans le quartier du Chiado et fréquentent, tout comme la jeune avant-garde d'*Orpheu*, deux des cafés les plus célèbres de la Lisbonne d'alors : A Brasileira do Chiado et O Martinho.

Le prénom *Adelaide* devient populaire au sortir de la première guerre mondiale pour désigner les homosexuels masculins car le discours médical de la fin du XIX^e^ siècle atteint le grand public à travers des ouvrages de vulgarisation[14], popularisant l'idée de Karl Heinrich Ulrichs (1825-

7. AGUIAR, Asdrúbal d', «Evolução da pederastia e do lesbismo na Europa», *Arquivo da Universidade de Lisboa*, 1926, vol. XI, p. 553.
8. Voir CUROPOS, Fernando, *L'émergence de l'homosexualité...*, *op. cit.*, p. 19-43.
9. Pour une liste non exhaustive des surnoms de ces homosexuels arrêtés par la police, voir AGUIAR, Asdrúbal d', « Evolução da pederastia e do lesbismo na Europa », *op. cit.*, p. 564-566.
10. BUTLER, Judith, *Défaire le genre* (2004), Paris, Éditions Amsterdam, 2006, p. 235.
11. Voir CUROPOS, Fernando, « *Cruising* dans la Lisbonne fin-de-siècle », *Crisol*, Université Paris Nanterre, n° 9, 2019, p. 162-185.
12. CAMPOS, Álvaro de, *Poesia*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2002, p. 83.
13. Voir CUROPOS, Fernando, « Les folles amours d'António Botto », in Nadia Mékouar-Hertzberg ; Stéphanie Urdician (dir.), *Histoires de folles*, Binges, Éditions Orbis Tertius, 2018, p. 261-275.
14. Voir, à titre d'exemple, *Pederastia (Inversão Sexual)* et *Onanismo* de la *Bibliotheca Sexual*, et *Os Vícios Femininos* et *Perversão Sexual* de la *Bibliotheca Scientifica*, deux séries de vulgarisation sexologique publiées

1895) qui définit l'homosexuel (uraniste, selon la terminologie de l'époque), comme une « âme féminine dans le corps d'un homme »[15]. Aussi, un prénom féminin pour qualifier les homosexuels colle à merveille avec la pensée homophobe d'alors, selon laquelle un homme qui aime un autre homme ne peut qu'avoir une « sensibilité féminine » et, par conséquent, adopter les manières de l'autre genre. Ainsi, c'est à partir de la conceptualisation d'Ulrichs que l'homosexuel masculin est désormais défini ; « l'efféminement est, au minimum, celui de l'esprit, voire plus, et tout homosexuel devient potentiellement une folle[16] » (*figure 1*).

Fig. 1. — *Diário de Lisboa*, 7 Maio 1925, p. 1. Dessin signé Stuart Carvalhais.

Des lexèmes argotiques pour les désigner, *sacanas*, *frescos*, *paneleiros*, *pêssegos* ou *Adelaides*[17], c'est ce dernier qui sera le plus populaire durant les 1920-1930 au Portugal, comme l'a indiqué le médecin Arlindo Camilo Monteiro, dans l'un des rares ouvrages portugais publiés sur le thème durant la période : « Ultimamente, até no trajar e nos usos, os efeminados, conhecidos por "Adelaides", impõe as suas predileções dissolventes. Os casacos curtinhos e cintados a salientar as curvas adiposas, a face rapada ou o bigodinho cortado, quase rente em escova, à americana… [18] ».

Quoique contraints à être des marginaux et à vivre en marge car la société hétéronormative et ses lois homophobes leur refusent une « existence légitime, publique, c'est-à-dire connue et reconnue, notamment par le droit[19] », certains s'affirment néanmoins dans l'espace public refu-

par la Livraria de João Carneiro (Lisbonne), à partir de 1902. L'ouvrage *Pederastia (Inversão Sexual)* aura au moins 4 éditions. Des extraits du *Psychopathia Sexualis* (1886) de Richard von Krafft-Ebing avaient déjà été publiés dans un volume (traduit de l'espagnol) intitulé *O Instinto Sexual e suas Aberrações* (1902).

15. Ulrichs a été le premier théoricien à définir l'homosexualité comme un « Troisième sexe ». Son étude, publiée entre 1864 et 1879, sera reprise en 1898 par Magnus Hirschfeld (1868-1935). Voir ROSARIO, A. Vernon, *L'irrésistible ascension du pervers*, Paris, EPEL, 2000, p. 82-134.

16. LE TALEC, Jean-Yves, *Folles de France*, Paris, La Découverte, 2008, p. 49.

17. Voir CUROPOS, Fernando, « *Vade retro* fanchono, *ave* paneleiro ! », *e.Letras com Vida*, julho/dezembro de vol. 1, 2018, p. 101-110.

18. MONTEIRO, Arlindo Camilo, *Amor Sáfico e Socrático. Estudo Médico-Forense*, Lisboa, Instituto de medicina legal, 1922, p. 256.

19. BOURDIEU, Pierre, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 1998, p. 129.

sant le secret et la dissimulation, constituant de la sorte une communauté. Leur sortie au grand jour « est alors le moyen d'échapper à ce […] "ghetto" intérieur de l'âme assujettie par la honte de soi[20] », un processus de « resubjectivation » par lequel Didier Éribon entend « la possibilité de recréer son identité personnelle à partir de l'identité assignée[21] ». À la honte, les *Adelaides* opposent une affirmation de soi déculpabilisante qui passe par une quête ostensible du raffinement esthétique aussitôt moquée dans la presse humoristique.

L'élégance et la quête d'une certaine distinction vestimentaire ne datent certes pas des Années Folles (*figure 4*), mais certains homosexuels flamboyants poussent la quête d'une esthétisation de soi jusqu'à l'extrême. Ils assument pleinement une posture associée, dans le régime patriarcal, à l'univers féminin, un raffinement devenu désormais le signe d'une identité sexuelle non normative. En effet, depuis le XIX^e^, le vestiaire masculin s'est uniformisé. Les différences individuelles et de classe dont le vêtement était porteur se sont pour ainsi dire estompées, notamment en milieu urbain ; à l'homme la sobriété et l'uniformité vestimentaire (*figure 9*), à la femme la fantaisie et la couleur. De plus, comme le soutient Georges Vigarello, avec l'Europe de la Renaissance « la beauté féminine vient accentuer la féminité », c'est également à partir de cette période que nous assistons à la division et à l'orientation « des genres vers deux qualités opposées : la force pour l'homme, la beauté pour la femme[22] ». Or, c'est bien ce binarisme de genre que ces hommes font voler en éclat, cherchant eux aussi à se transformer en beautés plus ou moins fatales (*figure 2*).

Il s'agit par conséquent d'un processus de « resignification », l'affirmation de soi à partir de la réappropriation du stigmate. En effet, alors que l'homosexuel masculin était défini comme une « femme dans un corps d'homme », certains vont camper ce personnage inventé par la médecine psychiatrique et adopter, de manière consciente et caricaturale, un efféminement qui devient dès lors une « réponse culturelle et sociale à la domination[23] ».

En retour, la société hétéropatriarcale, sûre de sa légitimité, s'empresse de les caricaturer, des caricatures homophobes qui « s'inscri[vent] dans l'horizon de l'injure et f[ont] appel aux schèmes mentaux qui permettent de faire rire à propos des homosexuels. Elle[s] expriment l'infériorité assignée à l'homosexualité dans la société et perpétu[ent] les structures mentales qui fondent cette infériorité[24] ». Ces hommes sont caricaturés car ils refusent les codes du genre et de la masculinité hégémonique : « Adelaides são os meninos da moda polvilhados de talco aromatizado, de calças muito arregaçadas, deixando ver as peúgas de seda, cinta apertada, bigode rapado e ademanes feminis… […] É o resultado […] da invasão dos *manucures*, da importação das *gabardines*[25] ».

Cependant, bien que l'élégance et l'excentricité des *Adelaides* détonnent dans la Lisbonne conservatrice des années 1920, elles rejoignent malgré tout le raffinement esthétique prôné par le glamour hollywoodien, chez ses stars masculines également, avec Rudolph Valentino (1895-1926) en figure de proue :

---

20. ERIBON, Didier, *Réflexions sur la question gay*, Paris, Fayard, 1999, p. 147.
21. *Ibid.*, p. 18.
22. VIGARELLO, Georges, *Histoire de la beauté. Le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours*, Paris, Seuil, 2004, p. 28-29.
23. LE TALEC, Jean-Yves, *Folles de France*, *op. cit.*, p. 20.
24. ÉRIBON, Didier, *Réflexions…*, *op. cit.*, p. 106.
25. *República*, 20 septembre 1918, p. 1.

Fig. 2. — *ABC a Rir*, février 1922, s.p. Dessin signé Emmérico Nunes.

Morreu um galã de cinema chamado Rudolfo Valentino. Teve fortuna e teve glória. O seu funeral mobilizou uma capital. Razão? Era belo. Tinha arte? Tinha beleza. As mulheres idolatravam-no. A sua "mirada" perturbava as mais castas. Que importa que sábios profendos (*sic*) queimem as pestanas durante eternidades para salvar o mundo, se outros homens, menos sábios, as pintam e com eles o perdem?[26]

26 . *Domingo Ilustrado*, 3 octobre 1926, p. 2.

Toutefois, dans un temps où le cinéma devient l'un des premiers loisirs des classes moyennes et de la bourgeoisie urbaine, la gent masculine de ces mêmes classes se laisse aussi séduire par les beaux yeux maquillés et les muscles dessinés de Valentino, homosexuel dans le placard et véritable icône pour la communauté homosexuelle de l'époque. Comme le souligne Yves Michaud :

> […] la beauté, qui semblait avoir disparu avec la décomposition de la représentation des années 1910, revient au cœur de l'art dès les années 1920 […]. La beauté va être présente ensuite, avec une diffusion immense dans l'imaginaire des masses, à travers la culture et les arts populaires, le rêve hollywoodien, l'art des illustrateurs […], les photographies de stars, à travers l'apport multiforme et proliférant de la publicité pour les produits de beauté, le maquillage et la mode, et en général tout ce qui fait miroiter un monde de rêve[27].

Dès lors, les Années Folles voient se profiler une nouvelle masculinité, plus délicate et raffinée, une virilité lissée par une véritable esthétisation et stylisation du corps masculin, plus gracile que vigoureux (*figure 3*).

Fig. 3. — *ABC*, nº 539, novembre 1930, p. 10. Dessin signé Lázaro.

Quand bien même décriés à cause de leur goût prononcé pour les nouveautés, tant vestimentaires que cosmétiques, les *Adelaides* font des émules. Les hommes « stylisés » qui dérogent

27. MICHAUD, Yves, « Visualisations. Le corps et les arts visuels », in Jean-Yves Courtine (dir.), *L'histoire du corps. Vol. 3. Les mutations du regard. Le XX^e siècle*, Paris, Seuil, 2006, p. 442.

à la sobriété du vestiaire masculin et soignent leur apparence ont désormais un nom : les « papos secos » (*figure 4*).

Fig. 4. — *Sempre Fixe*, 10 novembre 1927, p. 8. Dessin signé Carlos Ribeiro.

Néanmoins, contre toute attente, la grande nouveauté du vestiaire masculin du milieu des années 1920 ne viendra ni de Paris ni des États-Unis, mais d'Angleterre, où « des étudiants d'Oxford se plaisent à porter, pour se singulariser, des pantalons dont le bas des jambes est très large, pouvant atteindre 60 cm de circonférence[28] ». La nouveauté prend en France en 1926, année où les jeunes élégants du Chiado adoptent la mode également : « […] em vez de calças, parecem saias.

28. Bruna, Denis, « Le vêtement trop ample : dissimulation et entrave », in Denis Bruna (dir.), *Tenue correcte exigée*, Paris, Musée des Arts Décoratifs, 2016, p. 133.

Os meninos que as usam mostram-se felizes, como se a inversão da moda fosse a coisa mais natural deste mundo[29] ». Les pantalons portés par les élégants portugais ne sont certes pas aussi larges que les *Oxford Bags* originaux, loin de là, mais ils n'en sont pas moins des jupes pour certains :

> Se quiser por mão de artista,
> Umas calças bem talhadas,
> Irei à tua modista!
>
> Já viste na alta roda
> Que pelo Chiado brilha
> As calças da grande moda?
> Que corte! Que maravilha!
>
> É das coisas bem lançadas
> Nestas épocas modernas;
> Foram, decerto, inventadas
> Para quem tem quatro pernas!
>
> De tal largura que, quando
> Eu der à perna nas valsas
> Tu ficarás duvidando
> Se são saias ou são calças!
>
> […]
> — Não é que por tal me tomem —
> Mas convenço-me, Lulu,
> Que apesar de ser homem
> Sou mais mulher do que tu![30]

Un raffinement trop poussé est perçu comme un signe d'efféminement, une entorse aux codes de la masculinité hégémonique et, par conséquent, comme le signe extérieur d'une identité sexuelle hors norme.

En outre, la mode et la culture populaire de ces années laissent transparaître un véritable bouleversement du « marquage du sexe par le vêtement[31] », mais également des relations de genre et sexuelles. Si le flirt est majoritairement hétérosexuel, le cinéma met néanmoins en scène des personnages *queer* que le *star system* naissant promeut en modèle. C'est ainsi que Louise Brooks (1906-1985), Greta Garbo (1905-1990) ou Marlène Dietrich (1901-1992) deviennent des icônes — et des icônes lesbiennes — durant les Années Folles, quintessence de l'androgynie alors à la mode, véhiculée également par le discours publicitaire et les magazines. La trouble Dietrich a non seulement droit aux honneurs d'une *revista* avec l'actrice Irene Isidro (1907-1993) dans le rôle titre, mais son costume masculin devient aussi un modèle d'élégance à suivre, n'en déplaise à certains :

29 . *Sempre Fixe*, 14 octobre 1926, p. 2.
30 . *Sempre Fixe*, 9 septembre 1926, p. 7.
31 . BARD, Christine, *Les garçonnes : modes et fantasmes des Années folles*, Paris, Flammarion, 1998, p. 7.

> A nova fase das excentricidades da Marlene Dietrich, em Hollywood, é toda masculina. Fase deprimente para o sexo caro. Dir-se-ia que as mulheres já não interessam nada e que portanto o último recurso das grandes *coquettes* é imitar os homens, sem que isso de resto modifique para melhor [...]. [A] Marlene deu ultimamente em imitar os homens, da maneira mais completa, como até agora nunca se tinha feito. Anda vestida masculinamente, com calças e tudo, desde os sapatos até ao chapéu de coco. Vai aos teatros de smoking, usa peúgas e cuecas, [...] anda de moto, faz viagens de negócios, discute mulheres e tem cenas de pugilato. Só não faz a barba porque de todo em todo não pode. E como ela, há outras que vão pelo mesmo caminho[32].

D'ailleurs, l'actrice allemande, que d'aucuns surnomment malicieusement la « Rudolfa Valentina[33] » du cinéma, ne fera que pousser à l'extrême le processus d'adoption d'éléments du vestiaire masculin par les femmes durant les Années Folles, visible surtout, au Portugal, sur les planches des théâtres ou lors des soirées d'une certaine élite cosmopolite.

Malgré l'engouement limité des Portugais et des Portugaises, dont très peu ont les moyens suffisants pour adopter les nouveautés vestimentaires et cosmétiques diffusées depuis Paris, Londres ou Berlin, un glamour aussitôt popularisé par la machine à rêve hollywoodienne et récupéré par le discours publicitaire, la mode vestimentaire des Années Folles n'en provoque pas moins une peur panique de la confusion des genres (*figure 5*) :

Fig. 5. — *O Espectro*, 15 de junho de 1925, p. 8. Dessin signé Emmérico (Nunes).

32. *O Animatógrafo*, 10 avril 1933, nº 2, p. 8.
33. *Inivicta Cine*, nº 135, Porto, 5 septembre 1931, s.p.

> Hoje em dia — verdade seja — um grande número de vezes, entre os dois sexos, a diferença apenas reside no tamanho das calças e na sua posição. Distinguem-se as mulheres por uma saia curta, cobrindo as pantalonas de seda com rendas, ou desconfia-se que um pobre diabo tem que ser homem pela calça de flanela ou casimira, de vinco rijo, tombando sobre o sapato em bico. Que de resto, meus bons amigos e leitores, a confusão entre os sexos é, por vezes, embaraçante e despejada.
>
> Há mancebos de olhos pintados, com "tailleurs" e maneiras adamadas, que bordam e tocam piano, cantando em voz de rouxinol e muito miminho de boca e trejeitos aquela célebre cantiga de "La Goya": *Deja! No me beses…*
>
> Por sua vez, as meninas botam colarinho e gravata. Vão ao cabeleireiro. Usam calçado raso, de sola inglesa, chapéu de aba larga. Praticam profissões liberais. Fumam. Cavalgam e "foot-bolisam"[34].

Ainsi, la presse de l'époque s'évertue à dénoncer le « trouble dans le genre » régnant dans les rues de Lisbonne, trouble plus fantasmé que réel. En effet, la capitale portugaise est bien loin de vivre la révolution du vestiaire féminin qui se produit à Paris, capitale de toutes les tendances en la matière, et encore moins de vivre l'émancipation féminine dont elle est le signe, celle des garçonnes parisiennes, des *flappers* de Londres ou de New York. D'ailleurs, pour ses contempteurs, cette subite métamorphose féminine ne serait que la résultante d'une effémination progressive des hommes portugais, au point que « as mulheres são hoje os únicos homens que há em Portugal[35] », système pileux inclus :

> Não há nada verdadeiro,
> tudo mudou…de maneira
> que a mulher, — vai ao barbeiro
> e o homem, — usa pulseira[36].

Dès lors, si les Portugaises deviennent des garçonnes, c'est parce que tout a vraiment changé, les Portugais ne seraient plus vraiment des hommes :

> Como tão pouco saiba a força das razões
> Que as leva a copiar a moda masculina,
> Nem que capricho as faz montar só de calções,
> E o "smoking" preto usar pelos salões,
> Quis ouvir sobre tal a uma qualquer menina;
> Diz-me: — "Se a mulher faz quanto o homem faz,
> E num "sport" qualquer toda a mulher se eduque,
> Se veste pijamas como o homem traz,
> E usa o cabelo como o dum rapaz,
> … É um grande truc!
> Tenho contra os homens queixas tão amargas;

34 . *Diário de Lisboa*, 7 mai 1925, p. 8.
35 . *Maria Rita*, 21 octobre 1933, p. 4.
36 . *Sempre Fixe*, 12 août 1926, p. 3.

Não me rendem culto nem fazem zumbaias;
E há uns "papos-secos" que engordam d'ilhargas
E usam umas calças tão largas, tão largas,
Que parecem saias!...
Pálidos mancebos vão de braços dado,
Cochichando entre eles, e deixam-nos sós!
E as mulheres não têm nem um namorado,
Que esses estafermos passam-nos ao lado,
Sem olhar p'ra nós!
Mas vestindo d'homens como a gente faz,
Fumando os havanos como eles consomem,
Usando os cabelos como a gente traz,
Talvez me confundam com qualquer rapaz,
E eu arranje um homem!"[37]

L'homosexualité est certes décriée, mais le féminisme, associé depuis la fin du XIX^e^ siècle à une masculinisation de la femme, l'est tout autant (*figure 6*).

FIG. 6. — *Sempre Fixe*, 5 juillet 1928, p. 8. Dessin de Botelho.

Dans un pays où le pèlerinage à Notre Dame de Fatima devient une quasi obligation civique et morale, la garçonne, féministe par son désir d'émancipation et d'indépendance, est désormais une démone, un véritable péril en la demeure. Si l'on n'y prenait garde, ces femmes en viendraient même à se passer des hommes, car la garçonne « est du genre Sapho » (*figure 7*) :

O feminismo vai a par e passo galgando o promontório da civilização. Elas, as gentis *garçonnes* trocam cartas amorosas com elas mesmo; *flirtam*; tomam chá e beijam-se afoitamente, sem temer os *perigos* do Torel. [...] as *mesdames* podem

37 . *Sempre Fixe*, 30 septembre 1926, p. 5.

fazer tudo às claras, podem tresandar a fígado, podem pôr os bofes de fora que a polícia dos bons costumes fecha o olho providencial de bem ver as coisas…

Como *morrer é ser iniciado*, a mulher quer, deseja morrer agarrada a si própria![38]

Fig. 7. — *Sempre Fixe*, 27 septembre 1928, p. 3. Dessin non signé.

Féminisme et émancipation féminine rimeraient donc avec lesbianisme, une antienne qui, si elle n'est pas spécifique au Portugal[39] ni à la période, y perdurera des années durant[40]. Sous la dictature, les Portugaises devront, par conséquent, se plier au modèle de féminité traditionnel, celui de fille obéissante d'abord, puis d'épouse dévouée, fée du logis et mère aimante, les seuls rôles visiblement capables d'apporter l'« autêntica felicidade da Pátria[41] ». Le patriarcat, pourtant dénoncé par les féministes au début du siècle, en sort renforcé, tout comme l'hétéronormativité.

Nous soutenons que ces caricatures et les satires qui les accompagnent, que l'on retrouve également dans la littérature populaire de l'époque, dans le théâtre de revue et les chansons que l'on pouvait y entendre, chansons reprises ensuite dans la rue, ne visent qu'à démontrer la "dégénérescence" de la nation. Quoique ces théories déclinistes se retrouvent dans toute l'Europe continentale en proie à ses démons d'après-guerre, annonçant la montée des régimes totalitaires fascistes, avec les conséquences que l'on sait, notamment pour les homosexuel.le.s, il s'agit là d'un thème obsessionnel au Portugal. Pour les divers courants de la droite réactionnaire, désireux d'un *Ordre Nouveau*, le pays des « barões assinalados » est devenu « um país eunuco[42] », comme le prophétisait déjà Antero de Quental à la fin du XIX^e^ siècle.

38. IVINHO, «Feminismo», *Sempre Fixe*, 2 juillet 1930, p. 6.
39. Voir TAMAGNE, Florence, « La faute aux féministes », in *Histoire de l'homosexualité en Europe (Berlin, Londres, Paris, 1919-1939)*, Paris, Seuil, 2000, p. 332-341.
40. Comme l'indique une des Três Marias du roman *Novas Cartas Portuguesas*, véritable manifeste féministe censuré lors de sa publication en 1972 : « Hão de susto dizer-nos até lésbicas ». BARRENO, Maria Isabel ; HORTA, Maria Teresa ; COSTA, Maria Velho da, *Novas Cartas Portuguesas* (1972), Lisboa, D. Quixote, 2001, p. 50.
41. COSTA, Emília de Sousa, *Ideias Antigas da Mulher Moderna*, Famalicão, Tip. Minerva, 1923, p. 122.
42. QUENTAL, Antero de, « Nota ao poemeto "Na Agonia da Pátria" », in Alberto Osório de Castro, *Exiladas*, Coimbra, Francisco Amado Editor, 1895, p. 113.

Alors qu'au tournant du siècle, c'est la monarchie qui est accusée d'avoir provoqué la décadence d'un pays qui fut, dans un lointain passé sans cesse remémoré, le phare des nations européennes, c'est désormais la République qui est mise en cause. Car pour les tenants de l'État Nouveau en marche, « o republicanismo, de matriz demoliberal, positivista e laica, conduzia a uma degeneração moral e dos preceitos religiosos[43] ».

Par conséquent, les *Adelaides* caricaturés constituent un contre-modèle de la masculinité hégémonique et la garçonne une figure repoussoir. C'est dorénavant à partir de ces modèles négatifs et stigmatisés que devront se construire le nouvel homme et la nouvelle femme du Salazarisme. Le Portugal qui, en 1940, avec sa Grande Exposition du Monde Portugais et sa politique coloniale, renoue avec son esprit conquérant et sa « mystique impériale », ne saurait tolérer ni les « efféminés » ni les « eunuques », pour reprendre le terme d'Antero de Quental. Pour cette droite fascisante qui construit un « Novo Estado », la masculinité ne peut être que martiale et hyperbolique (*figure 8*).

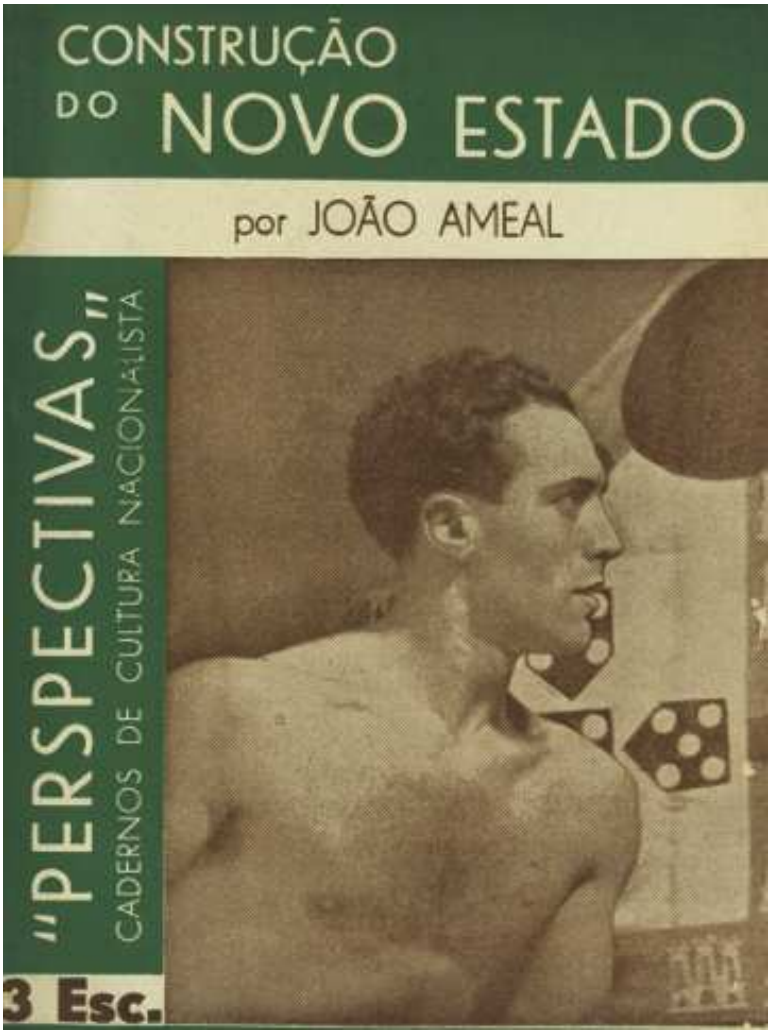


Fig. 8. — ameal, João, *Construção do Novo Estado*, Porto, Livraria Tavares Martins, 1938.

43 . torgal, Luís Filipe, *O Sol Bailou ao Meio-Dia*, Lisboa, Tinta da China, 2017, p. 168.

Dès lors, nous sommes face à des productions qui sont autant outils de proscriptions que de prescriptions, des dispositifs d'une véritable « technologie du genre[44] ». Les hommes sont sommés de se comporter en « verdadeiros testiculados[45] », selon l'expression du très réactionnaire Rocha Martins, et de repousser tout ce qui pourrait les faire ressembler à des *papos-secos*, des hommes dévirilisés, ou, pire, à des *Adelaides*, la « race maudite » que d'aucuns voudraient « exterminer » :

> Convém desbravar o terreno de seres nocivos para que possam caminhar livremente os que lutam afincados à ideia de querer legar aos vindouros os frutos de contextura ainda maior que a dos seus antepassados. Os braços musculosos do valente, não admitem que no seu trabalho de construção os interrompam os braços tíbios do afeminado, adornados com pulseiras e berloques[46].

Même si la « politique de l'esprit » de l'État Nouveau n'est pas encore totalement mise en place ni en pratique, les productions culturelles homophobes dont nous avons traité vont servir les propos du régime et créer une véritable « panique morale », au sens où l'entend Gayle Rubin :

> Les paniques morales sont le "moment politique" du sexe, où des attitudes diffuses sont redirigées vers l'action politique et, de là, vers le changement social. […] Puisque la sexualité dans les sociétés occidentales est tellement mystifiée, les guerres à son sujet sont souvent livrées avec des angles de tir obliques, visent des cibles bidon, sont animées de passions qui se trompent d'objet et sont hautement, intensément symboliques. Les pratiques sexuelles servent souvent de signifiants à des craintes individuelles et sociales avec lesquelles elles n'entretiennent pas réellement de relation logique. Pendant une panique morale, de telles peurs se cristallisent sur une activité ou une population sexuelle infortunée[47].

Par leur exemplarité négative, ces caricatures, satires et autres productions édifiantes à dimension homo et lesbophobe[48], visent également à « "educar politicamente o povo português"[49] » en ce qui concerne le genre et la sexualité. En stigmatisant les sexualités *queer* et en instaurant une police du genre, c'est l'hétérosexualité hégémonique qui en sort renforcée. Il s'agit par conséquent de réaffirmer l'hétéropatriarcat, le binarisme de genre et sa hiérarchie, avec pour corollaire la domination masculine. Dès lors, pour éviter que ne s'abatte sur le Portugal le feu qui ravagea Sodome et Gomorrhe, un seul homme, Salazar, une seule couleur : le noir (*figure 9*).

44. LAURETIS, Teresa de, *Théorie queer et culture populaire*, Paris, La Dispute, 2007, p. 75.
45. MARTINS, Francisco José da Rocha, « O baile do terceiro sexo », *Fantoches*, nº 8, 24 février 1923, p. 13.
46. VILAÇA, António, *A Moda*, Porto, Tipografia Mendonça, 1927, p. 22.
47. RUBIN, Gayle, *Surveiller et jouir*, Paris, EPEL, 2010, p. 185-186.
48. Voir CUROPOS, Fernando, *Lisbonne 1919-1939 : des Années presque Folles*, Paris, L'Harmattan, 2019, p. 51-75 et 147-167 ; « Amadeu de Freitas e os mistérios de "Lesboa" », *Moderna språk*, Uppsala, vol. 113, nº 2, 2019, p. 20-28.
49. ROSAS, Fernando, « O Salazarismo e o homem novo : ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo », *Análise Social*, vol. XXXV (157), 2001, p. 1032.

Fig. 9. — malta, Eduardo, *Retrato de António de Oliveira Salazar*, 1933.

Imagen y género en la publicidad del siglo xxi: aproximación a la *Femvertising* en la creatividad de la empresa Campofrío

María Isabel Menéndez Menéndez
Universidad de Burgos

Resumen: En fechas recientes ha surgido una nueva estrategia publicitaria denominada *femvertising* o *publicidad feminista* que muchas firmas están utilizando en su comunicación comercial. Se trata de una publicidad ambivalente, que genera tensiones por la dificultad de situar el pensamiento feminista en el seno del mercado manteniendo su capacidad crítica. Con todo, y dado que su uso es cada vez más frecuente, ofrece retos a la investigación desde la perspectiva de género. Así, el presente artículo analiza la publicidad de una firma española, Campofrío, que está usando estas propuestas desde hace tiempo. El análisis de algunas campañas elaboradas con la agencia McCann revela una progresión positiva desde sus primeras experiencias hasta la elaboración de otras más recientes que son un ejemplo de la ampliación de la representación femenina, la crítica a la desigualdad y la llamada al empoderamiento de las mujeres.

Palabras clave: femvertising, publicidad feminista, imagen publicitaria, empoderamiento, género.

Résumé : Récemment, est apparue une nouvelle stratégie publicitaire appelée *femvertising* ou *publicité féministe* que de nombreuses entreprises utilisent dans leur communication commerciale. C'est une publicité ambivalente, qui crée des tensions dues à la difficulté de placer la pensée féministe sur le marché tout en conservant sa capacité critique. Pourtant, et étant donné qu'elle est utilisée de plus en plus fréquente, elle présente des défis dans la recherche avec une perspective de genre. À cet égard, cet article analyse la publicité d'une entreprise espagnole, Campofrío, qui utilise ces propositions depuis longtemps. L'analyse de certaines campagnes préparées avec l'agence McCann révèle une progression positive de leurs premières expériences au développement d'autres plus récentes qui sont un exemple de l'expansion de la représentation féminine, de la critique des inégalités et de l'appel à l'autonomisation des femmes.

Mots-clés : femvertising, publicité féministe, image publicitaire, autonomisation, genre.

1 - Introducción[1]

La representación de las mujeres en publicidad ha sido ampliamente estudiada en la literatura académica desde los años setenta del siglo xx. Tanto en España como en otros países, estudios como los de McArthur y Resko en los años setenta[2], los de Rincón en los noventa[3], o ya en el siglo xxi los de Lynn, Harden y Walsdorf[4], Royo-Vela, Küster-Boluda y Vila-López[5], Gill[6],

1. El presente texto es un resultado del proyecto I+D FEM2017-83302-C3-1-PB (2018-2021), "Produsage juvenil en las redes sociales: construcción de la identidad sexual y gestión de las desigualdades de género", financiado por el Ministerio de Industria, Economía y Competitividad del Gobierno de España en el marco del Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia, Subprograma Estatal de Generación del Conocimiento en el marco del Plan Estatal de Investigación Científica y Técnica y de Innovación 2013-2016.

2. MACARTHUR, Leslie y RESKO, Beth "The Portrayal of Men and Women in American Television Commercials", in *The Journal of Social Psychology*, 1975, nº 97(2), págs. 209-220.

3. RINCÓN, Ana, *¿De qué habla Begira cuando habla de sexismo en la publicidad?*, Vitoria-Gasteiz, Emakunde-Instituto Vasco de la Mujer, 1997.

4. LYNN, Susan, HARDIN, Mary y WALSDORF, Kristie, "Selling (out) the Sporting Woman: Advertising Images in Four Athletic Magazines", in *Journal of Sport Management*, 2004, nº 18, págs. 335-349.

5. ROYO-VELA, Marcelo, KÜSTER-BOLUDA Inés y VILA LÓPEZ, Natalia, "Roles de género y sexismo en la publicidad de las revistas españolas: un análisis de las tres últimas décadas del siglo xx", in *Comunicación y sociedad*, 2005, nº XVIII(1), págs. 113-152.

6. GILL, Rosalind, "Empowerment/Sexism: Figuring Female Sexual Agency in Contemporary Advertising", in *Feminism & Psychology*, 2008, nº 18(1), págs. 35-60.

Navarro y Martín[7], Knoll[8] o Hernández-Ruiz, Martín y Beléndez entre otros muchos[9], han puesto de manifiesto las problemáticas recurrentes de la publicidad analizada desde el punto de vista de género. Entre ellas, el abuso de estereotipos y la cosificación del cuerpo de las mujeres se revelan como dos de los problemas más graves y persistentes y que, pese a los cambios, continúan formando parte de muchos mensajes publicitarios actuales.

Sin embargo, y mientras el sexismo publicitario sigue existiendo, desde hace algún tiempo ha aparecido una estrategia publicitaria que intenta conjugar ideas feministas con objetivos comerciales. En un principio se trató del denominado *Commodity Feminism* o *Feminismo comercial*, que más tarde experimentaría una evolución para convertirse en lo que hoy llamamos *Femvertising*, estrategia que cada año utilizan decenas de marcas. El concepto nació como tal en 2014, en la Advertising Week (AdWeek) de Nueva York, uno de los eventos publicitarios más importantes del mundo, con la exposición de Samantha Skey, directora de ventas de SheKnows Media. La ejecutiva desveló algunos datos de una encuesta que habían realizado sobre la representación de las mujeres en publicidad, donde se demostraba que construir imágenes positivas era beneficioso para las marcas[10]. SheKnows recomendaba romper con prácticas habituales en los mensajes comerciales como el uso excesivo de Photoshop sobre el cuerpo femenino o la representación de los varones como incapaces ante las tareas de cuidado. Estos hallazgos resaltan la necesidad de que los mensajes publicitarios representen con mayor precisión a sus públicos para relacionarse mejor con ellos y optimizar las actitudes de marca[11].

La *Femvertinsing*, como fenómeno más reciente, va de la mano de un protagonismo mediático del feminismo inédito hasta ahora, relacionado con el movimiento de mujeres que internacionalmente se rebela de forma clara contra la explotación económica, las servidumbres culturales y la violencia[12]. El feminismo ha hecho mucho más visibles sus reclamaciones de igualdad y, por primera vez, ha llegado a la agenda de los medios de comunicación y, junto a la viralidad conseguida en las redes sociales, se ha convertido en un discurso de masas capaz de movilizar a mujeres en las calles de todo el mundo. El movimiento #MeToo, en Estados Unidos tras la revelación del caso Weinstein, junto a sus réplicas en otros países (como el *#BalanceTonPorc* en Francia) es probablemente lo más popular de este resurgimiento del feminismo como respuesta a los retrocesos experimentados en las últimas décadas con la hegemonía de las políticas neoliberales y neoconservadoras. En España, las multitudinarias manifestaciones del 8 de marzo de 2018 y 2019 fueron un hito en este mismo sentido.

7. NAVARRO Marián y MARTÍN, Marta "El sexismo publicitario: delimitación de conceptos e indicadores de género. Estudio empírico de la producción científica", in *Pensar la publicidad*, 2011, nº 5(1), págs. 51-73.
8. KNOLL, Silke, EISEND, Martin y STEINHAGEN, Josefine, "Gender Roles in Advertising: Measuring and Comparing Gender Stereotyping on Public and Private TV Channels in Germany", in *International Journal of Advertising*, 2011, nº 30(5), págs. 867-888.
9. HERNÁNDEZ-RUIZ, Alejandra, MARTÍN, Marta y BELÉNDEZ, Marina, "La representación de la mujer en publicidad: (des)igualdad cuantitativa y cualitativa en la creatividad española", in *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 2012, nº 18, págs. 521-530.
10. Una síntesis gráfica del estudio puede consultarse en la web de la empresa: goo.gl/p9HrZS.
11. DRAKE, Victoria E., "The Impact of Female Empowerment in Advertising (Femvertising)" in *Journal of Research in Marketing*, 2017, nº 7(3), pág. 594.
12. COBO, Rosa *Hacia una nueva política sexual. Las mujeres ante la reacción patriarcal*, Madrid, Los libros de la Catarata, 2011, pág. 20.

El feminismo, amplificado de manera inusual por las redes sociales, ha irrumpido en la agenda mediática y parece inevitable que forme parte de cualquiera de sus discursos, también los publicitarios. La investigación sobre publicidad sugiere que las mujeres actuales son más receptivas a los mensajes que las representan con menos estereotipos y, en consecuencia, la publicidad ha adaptado sus eslóganes[13]. Si las mujeres hoy se declaran feministas, si el feminismo de hecho ha irrumpido en espacios como la moda o la cultura audiovisual de masas, la publicidad no podía quedarse atrás.

La tensión entre subversión y domesticación es clave para seguir profundizando en esta publicidad que se denomina a sí misma feminista y que se revela como un espacio de investigación muy fértil. Hay que tener en cuenta tanto su origen (estrategias comerciales diseñadas por firmas que buscan optimizar sus balances comerciales) como sus orígenes (la publicidad siempre ha considerado a las mujeres como público objetivo) pues ya sabemos que las marcas nunca han dudado en instrumentalizar hallazgos sociológicos o psicológicos para incrementar sus ventas. La publicidad siempre tiene un objetivo persuasivo, comercial y/o de mejora de la imagen de marca. Exigir una publicidad con una pretensión distinta no tiene sentido. Pretender una publicidad más respetuosa con el público consumidor sí.

2 - Aproximación al concepto de *Femvertising*[14]

El término *Femvertising* (cuya traducción literal sería *Publicidad feminista*) nos sitúa ante un binomio complicado pues feminismo y publicidad pueden parecer nociones antagónicas desde el momento en que la segunda se construye, fundamentalmente, mediante la utilización de estereotipos al tiempo que el feminismo trabaja por la eliminación de estos. Por otro lado, es frecuente la discusión sobre la posibilidad de que un pensamiento como el feminista pueda situarse dentro del mercado sin perder su capacidad crítica. Para algunas teóricas, lo que hace la *Femvertising* es elegir marcadores semióticos, propuestas de sentido que se pueden identificar con claves de la filosofía feminista, apropiándose del mensaje y vaciándolo de sentido para legitimarlo dentro del sistema de consumo[15]. Desde estas posiciones se considera que estas propuestas inculcan en sus públicos la idea de estar realizando cambios significativos, aunque realmente no se incida en nada estructural, dejando intactas las agendas del movimiento feminista pero favoreciendo el mercado de consumo[16]. Inclusive, hay autoras que aseguran que se utilizan tácticas contrarias al activismo feminista[17]. Desde otros textos, sin embargo, no se niega del todo la posibilidad de la existencia de

13. SIVULKA, Juliann, *Ad women: How they impact what we need, want, and buy*, Amherst, Nueva York, Prometheus Books, 2009.
14. Estos contenidos pueden consultarse in extenso en: MENÉNDEZ, María Isabel, "Entre la cooptación y la resistencia: del *Femvertising* a la *Publicidad Profem*", in *Recerca. Revista de pensament i anàlisi*, 2019, nº 24, Fascículo: 2, págs. 15-38.
15. REKER, Katherine, "Why Can't Run 'Like a Girl' Also Mean Win the Race?': Commodity Feminism and Participatory Branding as Forms of Self-Therapy in the Neoliberal Advertising Space", *Tesis doctoral*, Scripps College: 2016.
16. DOWSETT, Julie Elizabeth, "Feminism for Sale: Commodity Feminism, Femininity, and Subjectivity", *Tesis doctoral*, York University: 2014.
17. RODRÍGUEZ, María Pilar y GUTIÉRREZ, Mirén, "Femvertising: Female Empowering Strategies in Recent Spanish Commercials", in *Investigaciones feministas*, 2017, nº 8(2), pág. 337.

una publicidad comprometida con las reclamaciones feministas, pero se arguye que esta vía solo es posible si incorpora un prerrequisito: el empoderamiento. Este existe en dos planos: el individual, mediante el que las personas incrementan su capacidad para identificar sus propias necesidades, y el colectivo, que implica la unión de diferentes individuos para luchar por objetivos comunes[18].

Lisa Jalakas sugiere que, más allá de los intereses de las firmas y su convencimiento sobre los mensajes feministas que pueden incorporar en sus campañas, es un hecho que esta publicidad está calando en las consumidoras, especialmente en las más jóvenes que las comparten y dotan de sentido en las redes sociales[19]. Para esta autora, la *Femvertising* está contribuyendo a cierto despertar feminista entre las chicas jóvenes, situando en el debate las cuestiones de género y discriminación.

Un trabajo reciente de Abitbol y Sternadori[20], sobre la percepción de la *Femvertising* entre consumidores, hombres y mujeres, demostró que la mayoría de las personas que participaron en la investigación habían dicho sentirse bien con los mensajes de la publicidad expuesta, aunque no necesariamente mostraban su apoyo al producto o la firma. Reportaban que algunos mensajes les habían hecho pensar, por primera vez, en cuestiones de género que hasta entonces no habían problematizado. Algunas personas, por el contrario, sugirieron que las estrategias no eran sinceras, que eran poco más que una pantalla que las marcas usaban para incrementar sus ganancias y también se advirtió de la posibilidad de instrumentalizar el feminismo desde una cultura que promovía la idea de que cualquiera puede ser feminista, aunque el *sentirse feminista* se limitara al consumismo, a partir de una idea de este como algo amable e incluso como algo que se ha puesto de moda y por tanto superficial. Estas opiniones revelaban la sospecha del interés espurio de las marcas por su utilización como una estrategia de ventas, sin voluntad real de cambio social e incluso como una simple táctica de corrección política en un momento en que muchas empresas adoptan mensajes en esta línea. Finalmente, muchos varones pensaban que esta publicidad era negativa para los hombres, quejándose de la ausencia de mensajes de empoderamiento para ellos.

¿Puede entonces ser feminista la publicidad? Elisa Becker-Herby construye cinco categorías de análisis que ofrecen una hoja de ruta para el análisis de la publicidad desde este punto de vista: 1) Utilización de la diversidad: al igual que el feminismo contemporáneo es interseccional, en esta publicidad las mujeres deben ser diversas (edad, tamaño, origen étnico) y por ello, la *Femvertising* abandona el cuerpo normativizado de las modelos; 2) Elaboración de mensajes expresamente a favor de las mujeres: deben ser inspiradores e inclusivos, que refuercen lo positivo, buscando sentimientos de confianza y autoafirmación. Así, la *Femvertising* rechaza mensajes en los que el producto es la solución a los problemas que tiene la consumidora; 3) Ruptura de los estereotipos y/o mandatos de género: desafío frente a lo que el patriarcado considera que las mujeres o las niñas "deben ser". La *Femvertising* utiliza escenarios que rompen con los estereotipos por lo que es raro que se usen mujeres en el espacio doméstico o ejerciendo tareas típicamente femeninas. Por el

18. PORROCHE-ESCUDERO, Ana, "Análisis crítico de las campañas de prevención del cáncer de mama", in PORROCHE-ESCUDERO, Ana, COLL PLANAS, Gerard y RIBA, Caterina (eds.), *Cicatrices (in)visibles. Perspectivas feministas sobre el cáncer de mama*, Barcelona, Bellaterra, 2017, pág. 59.

19. JALAKAS, Lisa, "The Ambivalence of Femvertising Exploring the Meeting Between Feminism and Advertising through the Audience Lens", in ASKANIUS, Tina (ed.), *Excellent MSc Dissertations 2016*, Lund University, 2017, pág. 15.

20. ABITBOL, Alan y STERNADORI, Miglena, "You Act like a Girl: An Examination of Consumer Perceptions of *Femvertising*", in *Quarterly Review of Business Disciplines*, nº 3(2), págs. 117-128.

contrario, suelen aparecer en ambientes competitivos, de ocio, atléticos, profesionales o bien neutros; 4) Minimización de la sexualidad: se trata de negar la "mirada masculina", concepto teorizado por Mulvey en relación con el cine[21] y por Berger en el campo del arte[22], tan habitual del sexismo publicitario. En la *Femvertising*, si se exhibe el cuerpo, se realiza de forma mucho más natural, sin exagerar la apariencia con poses sexuales o sofisticaciones estéticas; y 5) Representación auténtica de las mujeres: esta variable se refiere a todos los aspectos publicitarios, desde el talento, el producto, la ambientación o el estilo. En la *Femvertising*, el mensaje de la campaña debe sentirse real y en sintonía con el producto anunciado. Este impulso sobrepasa la publicidad y las consumidoras esperan que la marca sea consecuente con las mujeres más allá de la creatividad[23]. Para los objetivos del presente texto, centrado en la imagen, son de especial interés las variables uno y cuatro.

3 - Campañas publicitarias de *Femvertising* en España: el caso de Campofrío

Una de las firmas que se está posicionando con mensajes de publicidad interesantes desde la perspectiva de género es la española Campofrío. El grupo Campofrío es propietario de marcas líderes como Revilla, Oscar Mayer o Navidul, a las que hay que sumar las propias, entre ellas Finíssimas, Cuida-t + y Pavofrío. En el año 2000 se había convertido en la mayor empresa cárnica de la Unión Europea y una de las más importantes del mundo[24]. En publicidad, durante la última década ha desarrollado una fértil colaboración con la agencia McCann, con quien se ha destacado por la elección de campañas basadas en el *storytelling* (narración de historias) y el marketing emocional. Apoyándose en estrategias como la emotividad, se ha alzado con galardones prestigiosos de la industria publicitaria y, en apenas un lustro, se ha erigido como la referencia española en construcción de marca.

Desde el punto de vista de género hay que comenzar por mencionar la primera colaboración entre Campofrío y McCann, la campaña de 2009 *Elena(s) Salgado*. El *spot* para el producto Pavofrío (embutido de pavo) nos muestra a Elena Salgado, quien gestiona diariamente su vida económica en cuestiones como el trabajo, la casa o la compra. El objetivo: llegar a fin de mes mediante una buena administración. Las mujeres que encarnaron esta economía doméstica fueron quince mujeres anónimas (todas ellas llamadas Elena Salgado, como la entonces ministra de Economía de España) de diferentes localidades españolas. Se buscaba rendir tributo a las auténticas "ministras de economía" en plena crisis económica, positivando el impacto de la crisis mediante la identificación de las consumidoras con el producto y su versatilidad. La campaña se alzó con el Gran Premio de la Publicidad de 2010 de la Asociación Española de Anunciantes y la marca incrementó en cuatro puntos su cuota de valor, aumentó un 2% su penetración en los hogares a pesar de la época de recesión,

21. MULVEY, Laura, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", in *Screen*, 1975, nº 16(3), págs. 6-18.
22. BERGER, John, *Ways of Seeing*, Londres, Penguin, 1972.
23. BECKER-HERBY, Elisa, *The Rise of Femvertising: Authentically Reaching Female Consumers*, Twin Cities, University of Minnesota, 2016, págs. 18-20.
24. MORENO, Javier, "Formación e internacionalización de la gran empresa cárnica española, 1944-2008: Campofrío", in *Investigaciones de historia económica*, 2009, nº 5(14), pág. 103.

generó *publicity* por un valor de casi medio millón de euros y, por primera vez, Campofrío superó en cuota de mercado a las marcas de la distribución (marcas blancas). Tuvo tanta repercusión que la propia ministra Salgado se reunió con sus quince tocayas.

Desde el punto de vista feminista, la campaña es, como suele suceder en casi todas las que se analizan desde estrategias de *Femvertising*, ambivalente. En cuanto a la imagen, y de acuerdo con la primera y la cuarta de las cinco variables descritas en el epígrafe anterior, construye un retrato de normalidad que rompe con el estereotipo de belleza hegemónico de la publicidad, donde las mujeres que aparecen son muy jóvenes, delgadas y de canónica belleza. Aquí, por el contrario, aparecen mujeres reales, con apariencia cotidiana tanto en la forma de vestir como en el peinado o el maquillaje. No hay ritualización ni explotación de la imagen, no se utilizan los códigos hipersexualizados al uso. En este sentido, la campaña permite la identificación de las consumidoras, que pueden verse reflejadas con naturalidad en esas mujeres que asumen tareas como las suyas.

Figura 1. — Campaña *Elena(s) Salgado*, Campofrío, 2009 (Agencia McCann).

Sin embargo, el discurso no es capaz de superar los estereotipos de género. Si bien las mujeres que aparecen lo hacen de forma positiva (segunda de las variables propuestas por Becker-Herby), el mensaje global deposita en ellas la responsabilidad de afrontar la crisis y, además, hacerlo con creatividad y buen humor. No se plantea ningún reparto de roles e incluso se dulcifican las dificultades que supone llegar a fin de mes con salarios reducidos debido a la crisis económica. Tampoco

se incide en las dificultades de la doble jornada que vemos en la mayoría de las historias. El *spot* no rompe ningún estereotipo de género, al seguir depositando en las mujeres la responsabilidad de gestión doméstica, por lo que no responde a la tercera variable necesaria para definir la campaña como *Femvertising*. Inclusive el modelo de narración elegido (una voz en *off* masculina que va mostrando la actividad diaria de la protagonista) puede considerarse algo paternalista. En este sentido, carece del prerrequisito mencionado del empoderamiento. La pantalla nos muestra a mujeres que sobreviven a las dificultades, pero no plantea ninguna toma de conciencia individual e intrínseca sobre ello, mucho menos propone una solución (puesto que tampoco plantea un problema).

Será necesario esperar a campañas posteriores para encontrar ejemplos mejor elaborados de *Femvertising* en Campofrío que, como marca, ha experimentado una evolución en sus discursos dirigidos a las mujeres. Una campaña muy interesante (multipremiada en certámenes creativos) fue *Muñecas* (2010), desde la que se intentaba romper con el estereotipo de la feminidad normativa y con la invisibilidad de las mujeres corrientes. En el *spot*, que logró 25.000 reproducciones en un mes, una trabajadora de una fábrica de muñecas en serie (todas ellas iguales, con aspecto de princesa y con una locución que dice "Soy muy guapa"), reflexiona sobre los imperativos de la feminidad y decide subvertirlos llevándose una muñeca a casa, donde procede a modificarla para que tenga otro aspecto, devolviéndola luego a la cadena de producción. Algunas imágenes del inicio del *spot*, mostrando la producción en cadena de las muñecas, mediante fragmentos de piernas y cabezas de plástico todavía sin ensamblar, constituyen un interesante ejercicio para pensar sobre la violencia simbólica. Asimismo, y aunque es una escena que aparece brevemente al final del anuncio, no es menos importante cómo se muestra la relación entre mujeres, entre amigas, madres e hijas, como un espacio de seguridad, confianza y felicidad.

También tuvo interés la acción desarrollada en el diario deportivo *Marca* (dentro de la campaña *Alimentando otro modelo de mujer*, 2012), en la que se modificaban los titulares para convertir el periódico en una revista femenina, construyendo piezas como "Glúteos: ¡¡Fuera flacidez!!", "Nuevos tipos de belleza. ¡Sé otro en menos de 90 minutos!" o "'Con ese entrecejo no vuelvas a jugar' le dijo el Míster". La acción, que pretendía criticar los estándares de belleza y la presión social que sufren las mujeres, se complementaba con conversaciones en Twitter y con una aplicación para Facebook con la que las usuarias podían construir su propia portada del diario *Marca*. Con todo, es probablemente *Deliciosa Calma* (2016) la apuesta más completa desde un punto de vista feminista.

4 - *Deliciosa Calma* de Campofrío[25]

La campaña arrancaba con un dato real de un informe Nielsen: "El 66% de las mujeres españolas aseguran sentirse estresadas". Para solucionarlo, la empresa propone un restaurante para mujeres donde los platos de la carta son reivindicaciones contra la presión social que soportan[26]. El

25. Estos contenidos pueden consultarse in extenso en: MENÉNDEZ, María Isabel, "¿Puede la publicidad ser feminista? Ambivalencia e intereses de género en la *femvertising* a partir de un estudio de caso: *Deliciosa Calma* de Campofrío", *Revista de estudios sociales*, 2019, nº 68, págs. 88-100.

26. Algunos platos del menú: Hoy no llego a recoger a mis hijos al cole con carpaccio de pavo acompañado de ya está su padre para hacerlo, ¡digo yo! con brunoise de verdura y foie; Que se me note la lorza con

spot está protagonizado por las actrices Carmen Maura, María Barranco y Rossy de Palma, quienes formaron parte del reparto de la más famosa e internacional de las películas de Pedro Almodóvar: *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988). El objetivo de *Deliciosa calma*, según la agencia de publicidad, era llamar a la reflexión sobre el origen de las cargas femeninas y las maneras de liberarse de ellas mediante actividades elegidas y libres. *Deliciosa calma* seguía el camino emprendido un año antes con *Me gusto*, en la que se proponía claramente una actitud de empoderamiento femenino.

Deliciosa Calma resultó premiada con casi una treintena de galardones de prestigio, entre ellos un Lion de Cannes[27]. Según la revista especializada IpMark[28], ayudó a incrementar las ventas totales de Pavofrío en un 12,4% frente a los meses anteriores a la campaña. Su notoriedad de marca también aumentó en catorce puntos, el mercado de referencia se incrementó desde el 11,7% al 12,9% y la marca superó en once puntos la media de impacto del mercado de la alimentación. En poco más de tres meses, el *spot* había dejado atrás los trece millones de visualizaciones, superando a firmas emblemáticas como Coca-Cola o Adidas. El anuncio se convirtió en el más popular en YouTube del año 2016.

El *spot* arranca con varias escenas muy rápidas en las que se ve a mujeres superadas por las tareas de cuidado y/o profesionales y donde se introduce la estadística del informe Nielsen. Tras una imagen en primer plano de un hacha de cocina que cae violentamente sobre la tabla de cortar, sugiriendo simbólicamente un "basta ya", un cambio de música nos traslada al restaurante, mientras un texto superpuesto, tras leer el nombre del local (*Deliciosa Calma*) nos indica que se trata del primer restaurante que cocina platos libres de estrés. La encargada de sala va tomando nota por las diferentes mesas, todas ocupadas por mujeres, hasta que llega a la última, donde están las actrices Carmen Maura, Rossy de Palma y María Barranco. Las peticiones de estas son un guiño intertextual a la película de Almodóvar: "Estamos al borde de un ataque de risa con reducción de nervios" pide Maura, a la que sigue la alusión al gazpacho por parte de Rossy de Palma (elemento esencial en su papel en el film) y la frase "se te hace una bola horrorosa, horrorosa" que hizo popular el personaje de María Barranco. Finamente, vemos a la jefa de sala hablando con la cocinera, sorprendida de que el local esté tan lleno: "Normal, somos 15 millones de mujeres" explica la primera. Comienza el cierre del *spot*, con una voz en *off* que argumenta "Una sociedad equilibrada también ayuda a reducir el estrés" y aparece el *pack shot* donde se ve por primera vez el producto junto a la dirección web y una apelación directa a la consumidora para que se inscriba y pueda conseguir una mesa en el restaurante.

Analizando la campaña desde la propuesta de Becker-Herby, con el objeto de establecer si respeta o no los principios de una publicidad feminista, podemos aducir lo siguiente:

1. Utilización de la diversidad: las mujeres que aparecen superan las edades de las actrices que suelen protagonizan los anuncios. Tampoco se parecen a las recurrentes modelos muy delgadas, altas y jóvenes. Ninguna aparece sexualizada o instrumentalizada desde el punto de vista estético, no se expone un modelo de perfección al estilo hegemónico actual.

el top me importa un pimiento con crema de hierbas recién cortadas; Macarrón rosa de no pienso tener hijos ¡y qué! con helado de yogur griego, sopa de coco y arándanos o Canelones de no me caso porque no me da la gana rellenos de requesón, ceps y virutas de parmesano.

27 . Puede consultarse una lista de premios en goo.gl/8S9Y5G.

28 . Disponible en goo.gl/ThDPrp.

Figura 2. — Campaña *Deliciosa Calma*, Campofrío, 2016 (Agencia McCann).

2. Elaboración de mensajes expresamente a favor de las mujeres: el mensaje se construye a través de los nombres de los platos, que indican la necesidad de desprenderse de responsabilidades, pero también la importancia de no sentir culpabilidad al hacerlo. La idea no es la de adelgazar (habitual en los productos bajos en calorías como es Pavofrío) sino la de bienestar: reducir el estrés, sentirse bien, disfrutar de la vida. Como debilidad, señalada en algunas críticas en prensa e Internet, se puede señalar que Campofrío elige la estrategia de *femvertising* precisamente para productos que no rompen la asociación entre cuidado de la línea o de la salud y el género.

3. Ruptura de los estereotipos y/o mandatos de género: el *spot* apela a romper con los mandatos de género y se ponen en discusión principios claros de la socialización femenina. A través del menú, las protagonistas van discutiendo los estereotipos de género que tienen que ver con el mundo de los cuidados, la esfera profesional y también el mandato de belleza que exige un único modelo de feminidad normativa.

4. Minimización de la sexualidad: las mujeres son atractivas, pero dentro de cierta normalidad y no se exponen con criterios de sexualización. Apenas se descubre el cuerpo de las mujeres que aparecen, todas van vestidas sin escotes, elementos fetichistas de la sexualización normalizada o exhibición gratuita de zonas del cuerpo. No se han diseñado imágenes para complacer la "mirada masculina" mientras que la sensación que da ese espacio poblado de mujeres es la de comodidad y equilibrio.

5. Representación auténtica de las mujeres: hay una relación fuerte y clara entre la idea del inicio (las mujeres están superadas por las tareas que deben afrontar), la posibilidad de romper los mandatos de género y el concepto que utiliza la firma, al poner en relación a las mujeres con los alimentos que se han demostrado científicamente positivos para reducir el estrés. En este sentido, el comercial incorpora una idea muy importante para el feminismo: la sororidad. Estas mujeres deciden juntarse, compartir su ocio y poner en común la necesidad de romper con las cadenas. La amistad entre mujeres, una de las más potentes ideas del feminismo, aparece como hilo conductor.

5 - Conclusiones

La *femvertising* se presenta como un fenómeno que probablemente ha llegado para quedarse dado que, cada vez más, las marcas son conscientes de la necesidad de crear contextos de responsabilidad social. En este sentido, la crítica a las acciones en favor de la igualdad parece ser positiva y, además, intervenir en el aumento de las ventas. No obstante, desde una perspectiva feminista, presenta tensiones entre la posibilidad de destruir el lesivo sexismo de la publicidad convencional a costa de la instrumentalización del propio feminismo, que puede ser utilizado con fines espurios. Esta tensión es clave para seguir profundizando en este tipo de publicidad que se revela como un espacio de investigación muy fértil pero poco explorado.

Si aceptamos que las mujeres son público objetivo de las empresas cuando hacen publicidad, es inevitable que estas acomoden sus mensajes a lo que ellas reclaman. Es un hecho, no obstante, que han tardado mucho en escuchar las demandas de numerosas mujeres, activistas, académicas y consumidoras, que han confirmado que la publicidad tradicional estaba recorrida por el sexismo y hasta la misoginia. Pero hoy, cuando el feminismo está viviendo una época inédita de visibilización y aceptación social, las propuestas de empoderamiento de las mujeres aparecen como una oportunidad, más allá de que las marcas deseen realmente trabajar por el cambio social

El somero análisis de algunas campañas de Campofrío en colaboración con la agencia McCann revela una evolución desde un acercamiento a la agenda feminista no del todo satisfactorio en los inicios de su colaboración (por ejemplo, en su *spot* de 2009), a campañas mucho más acertadas en años más recientes. En concreto, *Deliciosa Calma* es un ejemplo de cómo puede ampliarse la representación femenina y elegir mensajes de empoderamiento de las mujeres y de crítica a la desigualdad.

Deliciosa Calma critica los estereotipos de género y la presión social que existe sobre las mujeres actuales. Aunque no lo hace de manera radical, sí lo hace de forma significativa: es importante la visibilidad de mujeres que han dejado atrás la juventud porque la prohibición a envejecer es uno de los grandes problemas identificados por la literatura feminista junto al modelo opresivo de belleza, teorizado desde los años ochenta del siglo xx[29]. En el mismo sentido, el discurso de *Deliciosa Calma* discute la idea de la mística femenina[30] o la construcción social y estereotípica de la maternidad, en la línea de textos feministas como los de Badinter[31] o Rich[32]. Asimismo, rechaza cualquier identificación con la "mirada masculina".

La *Femvertising* es un reto para la reflexión feminista. Es un hecho que la industria y el comercio históricamente han trabajado para crear símbolos sociales a través del consumo por lo que hay que pensar que la utilización de las cuestiones de género siempre tendrá un trasfondo de interés comercial, quedando bajo sospecha la búsqueda del cambio social. Se usan argumentos feministas para vender productos y ello puede parecer un fin espurio pero tal vez es mejor usar argumentos

29. Consúltese al respecto: ORBACH, Susie, *Bodies*, Londres, Profile Books, 2009; WOLF, Naomi, *The Beauty Myth: How Images of Beauty Are Used against Women*, Londres, Chatto & Windus, 1990; SONTAG, Susan, "Woman's Beauty: Put-Down or Power Source", in Pat C. Hoy II, Esther H. Schor y Robert Di Yanni (eds.), *Women's Voices: Visions and Perspectives*, Nueva York, McGraw-Hill, 1990, págs. 359-361.
30. FRIEDAN, Betty, *The Feminine Mystique*, Nueva York, Norton and Co, 1963.
31. BADINTER, Elisabeth, *L'amour en plus. Histoire de l'amour maternel*, París, Flammarion, 1980.
32. RICH, Adrienne, *Nacemos de mujer. La maternidad como institución y experiencia*, Madrid, Cátedra, 1996.

feministas que perpetuar los estereotipos de género. Con todo, solo si la estrategia es global, la firma convencerá a sus consumidoras. Una auténtica posición que trabaje por la igualdad de género sería la que adopten aquellas marcas que revisen su modelo de negocio, donde las mujeres pueden no ser bellas ni desear serlo, donde no se perpetúen ideas más o menos tradicionales sobre roles de género, donde se trabaje activamente y en todos los planos por eliminar las diferentes brechas que afectan a las mujeres.

II/ Varia

Considerações sobre a primeira Constituição imperial brasileira de 1824 e a criação poética de Machado de Assis

Eduardo Pereira Da Silva

Sorbonne Université / Universidade de São Paulo

Resumo: Este texto retrata algumas considerações sobre a primeira Constituição do Império do Brasil de 1824, outorgada pelo regente português Dom Pedro I, e sua influência na literatura e no processo da escrita de narrativas nacionais, com o exemplo da crítica e da poesia de Machado de Assis. Tanto a Constituição de 1824 quanto a poesia de Machado têm, entre outros, um fundo comum: o retorno aos clássicos greco-romanos como representação da busca pela identidade nacional.

Palavras-chave: século XIX brasileiro, narrativa nacional, política, crítica machadiana, poesia.

Résumé : Ce texte présente quelques considérations sur la première Constitution de l'Empire du Brésil en 1824, octroyée par le souverain portugais Dom Pedro I, et son influence sur la littérature et sur le processus d'écriture de récits nationaux, sous l'exemple de la critique et de la poésie de Machado de Assis. La Constitution de 1824 et la poesie de Machado ont, entre autres, un fond commun : le retour aux classiques gréco-romains comme représentation de la recherche de l'identité nationale.

Mots-clés : XIX^e^ siècle brésilien, récit national, politique, critique machadienne, poésie.

1 - Sentimento de pertencimento e construção da nação

O sentimento de pertencimento à nação foi um dos alvos da primeira e mais longa Constituição brasileira criada por Dom Pedro I. Sua concretização foi outorgada em 1824 pelo poder executivo do Império, acompanhada de um ideal histórico-literário da antiga metrópole portuguesa, intimamente ligada à questão identitária. Deste modo, não somente a política, mas também a literatura do século XIX pareceu impactada pelo ideal identitário, imersa na busca do(s) elemento(s) que lhe seria(m) nativo(s) e em maneiras de criar e contar sua história. Através de narrativas ou metanarrativas nacionais e da tentativa de definição do traço característico brasileiro, o Brasil independente engatinha rumo a um projeto vasto de autoconhecimento. Ao longo de anos enfrentando o pensamento discorde das populações do grande território, o Império do Brasil tateou, já separado da coroa portuguesa, à procura de estabilidade e avanço, próprios dos Estados-nações.

Apesar de considerada como um fracasso pelo olhar de estudiosos jurídicos do Brasil, a primeira Constituição brasileira é vista aqui como um passo a mais na longa caminhada rumo a uma narrativa nacional, pois ela dialoga com a antiguidade clássica desde a sua fundação e tenta, acima de tudo, criar uma atmosfera de sentimento comum requerido pela sua população. Essa atmosfera vai influenciar toda a passagem do século XIX^{e} se exprimir de diversas maneiras não somente na História do Brasil, como também na literatura. Neste capítulo, veremos alguns aspectos de como a primeira Constituição brasileira de 1824 serviu como um exemplo de texto que tentou instigar, através do pensamento jurídico clássico, o sentimento de pertencimento nacional[1].

2 - Constituição de 1824 no Brasil imperial: necessidade ou imposição tirânica

A Constituição brasileira de 1824 foi herança da necessidade de um código civil que representasse a formação do estado nacional e a unidade do território brasileiro, ambas reivindicadas tanto por liberais quanto por conservadores, representantes da elite no período pós-independência. Com a dissolução da Assembleia Constituinte em 1823 e sob a égide do Reino de Portugal, Dom Pedro I outorga no ano seguinte seu projeto de Carta Magna e empossa o trono de Imperador do Brasil protegido pelo baluarte do poder moderador, então inédito.

Esse texto foi outorgado e fez parte de uma promessa do imperador ao Império do Brasil com o objetivo de, entre outros, unificar as fronteiras do território fragmentado e construir

1. Cf. ANDERSON, Benedict, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London, Verso, 1983; THIESSE, Anne-Marie, *La Création des identités nationales. Europe, XVIII^{e}-XX^{e} siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 1999; *La Fabrique de l'Écrivain national, entre littérature et politique*, Paris, Gallimard, 2019.

a história do país[2] do Estado nacional. Oscar Ferreira[3] apresenta um aparato geral do contexto precedente à chegada do primeiro Código de leis civis ao Brasil. O autor afirma que a Constituição brasileira foi fundada, como de praxe, a partir da *ius civile* romana e influenciada pelos preceitos da Revolução francesa, na qual os direitos dos cidadãos eram protegidos contra quaisquer arbitrariedades; paradoxalmente, o primeiro constitucionalismo aplicado no Brasil foi extremamente arbitrário. Assim, Ferreira afirma que o país sofreu do que ele denomina "constitucionalismo frustrado[4]", devido tanto à fragmentação do território como também à incompatibilidade de se pensar a nação de maneira concorde, impossibilitando assim a unidade requerida de um Estado-Nação. Além disso, o constitucionalismo foi imposto como o novo formato de regras condicionadoras em todo o território, desconsiderando toda oposição ao governo do imperador:

> Um código de leis civis, no primeiro século XIX, consiste num código de cidadãos entre si, propriedade inerente à nacionalidade, que os define e protege à imagem do *ius civile* romano. Em consonância com os debates franceses durante a Revolução, o Código Civil é, portanto, entendido como um elemento fundador do pacto nacional, com vista a forjar a unidade, até mesmo a identidade do país; um pacto que incluirá uma constituição (parte publicitária do contrato) e um código (ramo privatista). Enfim, este duplo pacto deveria permitir afirmar, com orgulho e segurança, "eu sou cidadão brasileiro", ecoando a atemporal *civis Romanus sum des Quirites*, seguros de sua identidade, mas principalmente de seus direitos cívicos face à arbitrariedade do poder contra o qual são constituídas as garantias[5].

O advento do constitucionalismo no Brasil emana da influência clássica romana e da Revolução Francesa. Desde a regência de Diogo Antônio Feijó, a promessa de um código civil e de uma constituição brasileira tomou forma e trouxe aos brasileiros a promessa de um futuro glorioso. Tornando-se cidadãos brasileiros, cada qual com sua nacionalidade e direitos assegurados, a formalização textual da Constituição e seu código de leis civis poriam fim à bastardia à qual os brasileiros se viam subjugados desde a colonização. Dessa maneira, questionamentos de tipo identitários sucumbiriam face à afirmação de um povo novo. Não por acaso o manifesto de 1837 de Antônio Feijó já proclamava o sentimento de pertencimento à nação ao mesmo tempo que afirmava o fim de qualquer usurpação de poder do Império no futuro. Enfim, o projeto de Constituição devia trazer ao território o espírito comum de nacionalidade e cidadania.

Contrariado e sem acordos com os deputados sobre os rumos que tomariam a Constituição e a divisão de poderes advinda desta, o imperador decidiu, de maneira arbitrária e com a ajuda do exército, fechar a Assembleia Constituinte em 1823, encarcerando deputados e conservando, como era de se esperar, um papel determinante nas decisõe do novo sistema jurídico da pós-independência. Trata-se de uma independência seguida de um ataque político cujo objetivo era conservar privilégios monárquicos. De fato, o papel do monarca foi ímpar e decisivo na criação do primeiro texto constitucional com todas suas características, particularmente evidente com a

2. RIAUDEL, Michel, "*Caramuru*, entre histoire et épopée", *Cahiers du MIMMOC*, 2013, p. 2.
3. FERREIRA, Oscar, *Le Constitutionnalisme octroyé: itinéraire d'un interconstitutionnalisme au XIX^e siècle (France, Portugal, Brésil)*, Paris, Editions Eska, 2019.
4. *Ibid.*, p. 283, Tradução minha.
5. *Ibid.*, p. 285-286. Tradução minha.

criação de um Poder Moderador, isto é, um poder capaz de intervir e anular todos os outros, legislativo, executivo e judiciário. Aliás, Dom Pedro I viria a outorgar igualmente mais tarde, em 1826, a Carta Constitucional portuguesa em Portugal. A regência do imperador marcou o início de uma nação construída com base na tirania e no abuso de poder.

Apesar de o Poder Moderador lhe conferir todo o controle do sistema político do país, ele não lhe conferiu sucesso ao gerenciar problemas ligados, por exemplo, à unificação do território. Suas decisões por vezes eram mal vistas pelos cidadãos, especialmente pelos comerciantes:

> Chamado para constituir a nação brasileira, ele [D. Pedro] devia num primeiro momento, provocar dissensões com Portugal, lisonjear o antilusitanismo prevalecente com o fim de preparar e justificar a separação; assim, ele se dava a liberdade para poder usar o poder constituinte livremente. [...] Por outro lado, sua capacidade constitutiva será quase nula. [...] A substituição gradual de escravos por mão de obra barata da Europa não agradou[6].

Embora responsável pela Constituição, Dom Pedro I não teria grande sucesso senão para a instalação de uma atmosfera de independência em um território profundamente imerso nos efeitos trágicos da colonização. A frustração constitucional de 1824 reflete, desta maneira, o impedimento do Brasil em se distanciar de sua raiz colonial e, entre outros, a ameaça de um poder centralizado fortemente ancorado na coroa portuguesa. A promessa do imperador de oferecer uma Constituição ao Brasil demonstra, em certa medida, o caráter lúdico da coroa portuguesa para com a possível formação de um Estado inteiramente independente e brasileiro. O interesse de Dom Pedro I é um Brasil independente mas completamente dependente de ideais imperialistas. Para isso, o foco da Constituição visava menos o que ela deveria de fato representar — a norma jurídica em ato — do que a formação do homem brasileiro e o sentimento nacional de pertencimento a uma nação regida por um imperador de linhagem real e colonial. Sua visão sobre o Brasil é extremamente sociológica, quase que uma segunda tentativa de colonização, mas dessa vez de colonização do pensamento fantasiado de constitucionalismo.

No meio de todo o debate e advento de um constitucionalismo, deparamo-nos com problemas especialmente ligados ao etnocentrismo positivo, à herança colonial, à oposição das províncias nordestinas face a um possível poder constitucional centralizado no Império, entre outros. Na tentativa de atingir a população de um sentimento de pertencimento e linhagem comuns, a Constituição denotou ainda com mais força o quão diversa era essa população, dificultando a aceitação de códigos tão universais a comunidades com interesses tão diversos, como foi o caso de algumas províncias do Império:

> [...] o medo das províncias nordestinas derivada da realização de um constitucionalismo que acomodasse uma raiz (ruim) antiga, preservada em benefício da sociedade da corte; transplantada de Lisboa para o Rio, essa raiz perpetuaria tacitamente um sistema aristocrático, protegido pelo manto do imperador[7].

6 . *Ibid.*, p. 292. Tradução minha.
7 . *Ibid.*, p. 288. Tradução minha.

O medo de determinadas regiões do país em relação ao abuso de poder do imperador se explica na medida em que o poder continuaria nas mãos de poucos em detrimento dos muitos, e que tais leis agiriam de maneira arbitrária, segundo o bel-prazer do monarca, o oposto da unidade nacional tão falsamente defendida. É possível observar nesse medo o aspecto contraditório do poder imperial face à Constituição: ao mesmo tempo que Dom Pedro I busca instaurar uma coerência entre as partes, estas não tinham completa confiança nas decisões advindas da corte. Trata-se principalmente de um exercício de poder deliberado, no qual os cidadãos envolvidos, especialmente aqueles das províncias distantes do Rio de Janeiro, não se encontravam convencidos.

Em meio a tantas turbulências, estamos diante de um Brasil em busca de uma essência de uma afirmação ainda muito precária. Temos assim que a dita Carta Magna outorgada ao Brasil era focada no sentimento nacional e não necessariamente nas normas jurídicas e muito menos na aplicação refletida e conscienciosa das leis. Guiada pela busca de um espírito unificador idealizado pelo monarca, ela reflete o interesse do antigo regime em mostrar que o Império do Brasil pode sustentar sua independência, pois para gozar de uma identidade nacional, é preciso ter uma Constituição que nos torna comuns uns aos outros. Essa Constituição representa de maneira exemplar a desarmonia da ex-colônia, tanto da parte da coroa imperial com as partes de seu território quanto dos cidadãos em busca de sua linhagem comum:

> Para construir este novo Estado, D. Pedro cumpriu sua promessa de oferecer uma Constituição ao Brasil; a denominação, então muito equivocada, esconde uma visão plural e necessariamente perene do constitucionalismo, mais preocupado com a formação do homem brasileiro e com o sentimento constitucional do que com a norma jurídica *stricto sensu*[8].

Apesar do fracasso constitucional, a Carta Magna sobreviveu por mais de seis décadas, atravessando grande parte do século XIX, sendo revogada somente em 1891, substituída por uma Constituição de caráter republicano. No entanto, a herança da primeira Constituição, isto é, o sentimento de ser brasileiro, não parece de todo ter sido um fracasso. Ao contrário, a independência atiçou o sentimento nacional e buscou, em todas as esferas sociais, seu elemento identificatório. Instaurando-se no Império, ela demonstra diante de todo o contexto de independência e de Estado-Nação no Ocidente a possibilidade de reconhecimento e visibilidade a nível internacional. Como se o país, ou novo país, assinasse sua carta de alforria e se liberasse, mesmo que não completamente, das correntes que o aprisionavam a um regime político ultrapassado. Trata-se de uma afirmação do Império do Brasil para com a independência e a nacionalidade brasileira, a aceitação de que o brasileiro enfim existe.

Além disso, é possível dizer que houve um movimento de seguimento do modelo constitucional romano que influenciou em grande medida os séculos europeus e chegou ao Brasil em sua forma tímida como um projeto. O primeiro texto constitucional se apoiou na tradição para escrever suas leis e declarar-se como nação independente. O próprio nome "império" nos coloca diante de uma projeção clássica. Tanto o Império do Brasil quanto sua Carta Magna são frutos do direito romano que, entre outros, prezava pela unidade de suas partes constitutivas, como afirma Ferreira:

8 . *Ibid.*, p. 293. Tradução minha.

> [A] palavra império [...] acumula legados e o referente romano, mais uma vez, dificilmente escapou dessas elites formadas em direito. [...] a assimilação das populações locais pelo catolicismo e pela moral judaico-cristã é o objetivo declarado das elites lusitanas. Inspirado no modelo imperial romano, o [...] Império Português e seu correspondente brasileiro buscam a unidade e recusam [...] qualquer distinção entre seus membros[9].

Assim, a origem mesma da palavra que dá nome ao país, Império[10], vem já do contexto do direito romano. Não se trata somente de uma influência, mas a origem mesma do constitucionalismo é imersa na tradição do direito civil romano. O nome oficial do Império do Brasil o projeta às suas origens. Por isso mesmo, a distinção entre Império e Estado faz parte do debate do Brasil do século XIX. O Império do Brasil existe, por sua vez, como uma continuidade lógica do Império português. O país reivindica uma posição imperial nacional e não mais colonial, por isso a noção de Império não foi posta em cheque imediatamente após a proclamação da independência. O país seguia o modelo de seu binômio europeu e, deste modo, apresenta-se como imperial desde seu nome até o nome de sua Constituição. Por mais que na Europa a palavra "império" perdesse sua força desaparecendo paulatinamente, a ideologia em torno do conceito imperial em uma ex-colônia portuguesa impedia o Brasil de se desvincular tão facilmente de sua condição.

Resumindo, estamos diante de um século no qual temos a primeira Constituição imperial brasileira baseada na Constituição clássica romana. Temos também um imperador de origem portuguesa representando a nova liberdade do território ao mesmo tempo que tenta instigar nas populações fragmentadas um espírito unificado de nacionalidade e pertencimento[11]. Enfim, temos também uma política demonstrando a ascensão e evocação de poderes diversos em vários lugares no país, e inclusive a escravidão passa a ser vista sob outra ótica[12]. Com a Constituição, decretos e favores outorgados por Dom Pedro I, o Brasil imperial tateou rumo à afirmação de sua identidade. No entanto, sabemos que a independência não é sinônimo de completa liberdade nem de mudança dramática de governo, até mesmo porque a linhagem real continuou com o poder centralizado mascarado sob um regime de Império:

> DOM PEDRO PRIMEIRO, POR GRAÇA DE DEOS, e Unanime Acclamação dos Povos, imperador Constitucional, e Defensor Perpetuo do Brazil: Fazemos saber a todos os Nossos Subditos, que tendo-Nos requeridos o Povos deste Imperio, juntos em Camaras, que Nós quanto antes jurassemos e fizessemos jurar o Projecto de Constituição, que haviamos offerecido ás suas observações para serem depois presentes á nova Assembléa Constituinte mostrando o grande desejo, que tinham, de que elle se observasse já como Constituição do Imperio, por lhes merecer a mais plena approvação, e delle esperarem a sua individual, e geral felicidade Politica: Nós Jurámos o sobredito Projecto para o observarmos e fazermos obser-

9. *Ibid.*, p. 287. Tradução minha.
10. Cf. TOURME-JOUANNET, Emanuelle, «La disparition du *concept* d'Empire», *Jus Politicum*, nº 14, 2015, p. 3.
11. "Por mais difundida que ela seja no Brasil, ainda hoje, a tese do poder moderador como emanação do absolutismo do Velho Continente é um erro grosseiro que alimenta a incompreensão da história constitucional brasileira". FERREIRA, Oscar, *Le constitutionnalisme octroyé*, *op. cit.*, p. 288-289. Tradução minha.
12. *Ibid.*, p. 291.

> var, como Constituição, que dora em diante fica sendo deste Imperio a qual é do theor seguinte: CONSTITUICÃO POLITICA DO IMPERIO DO BRAZIL[13].

O preâmbulo da Carta de lei da primeira Constituição brasileira começa imediatamente com o nome do imperador, a ele conferida a graça ou o favor divino e inteira aceitação dos povos. A abertura da Constituição serviu de elogio a seu idealizador e de tentativa de perenizar seu poder acima de todos os outros. Ela nos revela o caráter centralizador do governo imperial e nos apresenta o imperador sob um manto sagrado e épico; afinal, é ele o herói consagrado da nação. A Constituição se apresenta como um artifício narrativo de instauração de um poder absoluto baseado na tradição clássica do direito civil pelas mãos do imperador a fim de manter sob suas ordens a continuidade da realeza portuguesa na fundação do país novo. Ela afirma uma nação independente e inteiramente dependente do imperador e de Deus. O foco principal da ideia de nação era a fidelidade. Esta fidelidade, do latim *fides*[14], de onde também vêm as palavras "fidelidade" e "fé", está ligada a um soberano e a um Deus. No caso português, a Coroa e o Cristianismo são um só e constituem o corpo da nação. O Império segue um regime de fidelidade a Deus e ao imperador, também ela uma herança romana.

O Brasil independente existe sob a garantia do Deus católico e de seu favor ao imperador, graças à fidelidade e piedade deste último, exatamente como o herói virgiliano romano, o piedoso Eneias, aquele que em nome de Deus conquista seu trono e funda um Império. Enquanto Constituição, poderíamos até concordar com Oscar Ferreira e afirmar que fora um projeto frustrado; porém, enquanto ferramenta de controle e manutenção do poder por um viés narrativo político-cristão que se valeu da necessidade do povo de pertencer a uma linhagem cristã e forte, como fora durante muito tempo a portuguesa, o projeto constitucional viu seu sucesso.

Recorrendo à maneira tradicional de institucionalizar uma narrativa de direito civil e apoiando-se na religião como forma de validação da parte de Deus, o imperador com sua junta

13. Confira o texto em sua integralidade no site do Planalto nacional. www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao24.htm.

14. "Se tivéssemos perguntado a um romano o que lhe parecia a marca distintiva do caráter de seu país, o que lhe parecia o segredo de sua fortuna, desta fortuna sobre a qual começamos a nos perguntar assim seu império começou a se expandir ao longo da bacia mediterrânea, desde Políbio por exemplo, e que continua a colocar aos nossos historiadores o grande problema desta história, o que ele teria exaltado, não é antes de tudo o valor militar, a coragem dos soldados, o gênio dos chefes, mas sim é provavelmente o respeito de seus deuses — *pietas* —. Como diria o poeta Horácio, bom intérprete da época, como tantos outros, da alma romana, é "te comportando como um inferior aos deuses que tu comandas". O segredo do poder e do império é, em primeiro lugar, a crença de que se trata de uma recompensa pela piedade. "*Pius Aeneas*" é o herói que Virgílio opôs aos Aquiles e aos Odisseus da Grécia. Mas se tivéssemos perguntado a esse mesmo romano o que, nas relações com os homens, dava à cidade e ao seu povo a virtude de se imporem dessa maneira, com o que os deuses os recompensariam, talvez sua resposta fosse a *fides*. [...] Trata-se de [...] uma conduta que expressa uma disposição permanente da vontade, da fidelidade às suas obrigações e especialmente aos seus compromissos. Trata-se de acordo entre palavras e ações, mas no sentido de que as ações estejam de acordo com o que as palavras dizem. Particularmente, os atos estão de acordo com essas palavras que foram carregadas com força especial, colocando-as sob a garantia dos deuses, compromissos que foram solenemente confirmados pelo juramento. Pois a *fides* não é, por assim dizer; uma noção secularNas origens do que a torna forte, é que vem do juramento. A ordem romana, tantas vezes exaltada, tem, seja dentro ou fora, um fundamento moral muitas vezes esquecido, e esse fundamento é a *fides*." BOYANCÉ, Pierre, "Les Romains, peuple de la fides", *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, LH 23, 1964, p. 419. www.persee.fr/doc/bude_1247-6862_1964_num_23_4_4217. Consultado em 08/06/2021. Tradução minha.

soube — ainda que não convencendo a todos, especialmente no nordeste — instaurar um projeto político ambicioso que foi a narrativa que atingissse toda a população a nível nacional de caráter constitucional. Essa tática de Dom Pedro I parece denotar uma questão muito mais ampla que preocupou o século inteiro dali em diante em se tratando de narrativas: por onde começar a escrita de uma história do Brasil? Qual modelo seguir? Qual gênero narrativo privilegiar? Enfim, podemos afirmar que um dos primeiros textos políticos forjados de uma ótica narrativa de identidade nacional foi a Constituição de 1824, que por sua vez viria a influenciar não somente os que se oporiam a essa noção precária e mesquinha de identidade como também a própria literatura que, de antemão, se aventurara na busca e na pesquisa do elemento nacional, participando assiduamente da construção do homem brasileiro.

3 - O que a Constituição de 1824 tem a ver com a poesia de Machado de Assis?

O projeto escrito do imperador Dom Pedro I abriu caminhos para a conquista de uma escrita histórica e literária no Brasil. A Constituição apresentada como um projeto delineou de certo modo os caminhos nos quais tanto a história quanto a literatura da pós-independência deviam se inspirar. Ora, da mesma maneira que a Constituição do Império do Brasil se apoiou na tradição clássica do direito civil romano, a literatura produzida no território especialmente ao longo do século XIX também bebeu de fontes clássicas na tentativa de criar uma literatura eminentemente brasileira.

Vimos que um dos aspectos importantes advindos dos acontecimentos da primeira metade do séclo XIX foi o de incitar o sentimento de pertencimento, e que isso se demonstra como parte de uma herança muito antiga tendo por base o valor da tradição. O respeito e a valorização da tradição se observam, ao longo do século XIX, em grande parte do pensamento brasileiro que buscou no diálogo com os antigos o sentimento de pertencimento tão promulgado pelo imperador:

> O Brasil, portanto, tem uma peculiaridade que deve ser levada em conta. Ao contrário de Portugal, não se trata de um Estado-nação com fronteiras estáveis e uma população unida, para não dizer uniforme; o Brasil também não tem uma história para apresentar, nem mesmo um programa político e jurídico forte, dissociado de seu originador europeu. A independência apenas reforça essa situação de um país em busca de identidade, de referências, de modelos — que primeiro serão extraídos da Roma Antiga, da Bíblia e da França, antes de se emancipar deles gradativamente na segunda metade do século XIX. Sem um Estado, a adoção do constitucionalismo moderno não poderia funcionar como esperado; a população, dividida e imatura, não saberia como usá-lo bem [...] os brasileiros no poder operarão, portanto, de outra forma: sondando o solo do país, aplicarão o método sociológico e antropológico do espírito dos séculos[15].

15 . FERREIRA, Oscar, *Le Constitutionnalisme octroyé*, *opt. cit.*, p. 292-293. Tradução minha.

A tradição iluminista, privilegiando a história e a filosofia como um percurso natural para a concretização identitária influenciou o país de certo modo a buscar sua identidade. Mas, como no período colonial, os costumes[16] regem as leis do país. Assim, a busca pelo elemento nacional que dava ao brasileiro a sua nota de identidade se mostra como um longo processo que atravessou o século em questão e que, pela falta de modelos inerentes, teve de buscar similitudes na Antiguidade clássica greco-romana e nos modernos europeus a fim de se afirmar enquanto nação independente, se aproximando do que era de praxe para outras literatura. Embora a tentativa de instituir em texto o protocolo constitucional, o mito fundador por detrás de toda essência nacional ainda não existia no território brasileiro; era preciso buscá-lo em algum lugar, que fosse dentro ou fora do espaço nacional. No caso de Machado, o gênero que mais se adaptou aos ensejos do escritor foi o poético. Por meio da poesia é que se daria o primeiro passo rumo ao reconhecimento da nação. E não qualquer poesia: a poesia como uma extensão natural ligada à tradição de poesia clássica.

Sabemos que o ideal estético ligado à poesia antiga remonta à filosofia alemã, principalmente à estética hegeliana. Marcel Detienne[17] comenta a esse respeito que "o romantismo alemão e a filosofia hegeliana atribuíram à Grécia o privilégio da terra natal[18]"; ou seja, a origem da filosofia e da estética, para Hegel, vem dos gregos. O romantismo alemão do século XVIII ensinou ao Ocidente que a legitimação tão requerida pela literatura advinha dos antigos, dos clássicos. Foi atribuído aos antigos e à sua poesia o modelo por excelência. Então, as narrativas respeitosas dos clássicos são, por extensão, legitimadas. Por conseguinte, é preciso seguir os modos da narrativa clássica, estudar-lhe as características; até mesmo o estudo da mitologia[19] enquanto ciência passou a ser praticado com afinco pela crítica filosófica do século XIX. Impregnado pela estética hegeliana, o século XIX sentiu a necessidade de se ligar à tradição para ter a tão imponente legitimação, e os países recém independentes da colonização acompanharam esse modelo.

Com todas as reviravoltas no século XX, no entanto, a construção da narrativa toma outros caminhos e, ao invés de seguir sempre o modelo de antemão estabelecido desde os românticos alemães, nos deparamos com o que o filósofo moderno Jean-François Lyotard[20] chama de crise narrativa. Ao tratar da cultura sob uma ótica de crise das narrativas ou das metanarrativas o autor nos ajuda a entender melhor como a legitimação da cultura se concretiza menos através de um apoio sobre o clássico que através da própria pragmática narrativa, as histórias que compartilham um conhecimento comum a todos, reconfiguradas pelos impactos da tecnologia:

> Há, portanto, uma incomensurabilidade entre a pragmática narrativa popular, imediatamente legítima, e esse jogo de linguagem conhecido no Ocidente que é a questão da legitimidade, ou melhor, da legitimidade como referente do jogo

16. "*Lex est sanctio sancta, sed consuetudo est sanctio sanctior, et ubi consuetudo loquitur, lex manet sopita* [a lei é uma sanção santa, mas o costume ainda é mais santo, e onde fala o costume, cala-se a lei]". HESPANHA, A. M., "Porque é que existe e em que consiste um direito colonial brasileiro", *Quaderni fiorentini*, nº XXXV, 2006, p. 67.
17. DETIENNE, Marcel, *L'invention de la mythologie*, Paris, Gallimard, 1981.
18. *Ibid.*, p. 27. Tradução minha.
19. Cf. LANG, Andrew, *La mythologie* (1886), Nabu Press, 2012; DECHARME Paul, *Mythologie de la Grèce antique*, Paris, Garnier frères, 1886; MÜLLER Friedrich Max, *Nouvelles leçons sur la science du langage: cours professé à l'Institution royale de la Tome 2: Grande-Bretagne en l'année 1863*, Paris, Hachette Livre / BNF, 2016; BURNETT TYLOR, Edward, *La civilisation primitive* (1873), Nabu Press, 2012.
20. LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.

> interrogativo. As histórias narrativas (*récits*), como vimos, determinam critérios de competência e/ou ilustram sua aplicação. Definem, assim, o que tem o direito de ser dito e feito na cultura e, como também fazem parte dela, são legitimados[21].

As histórias narrativas bem evocadas por Lyotard participam da gestão de legitimidade nas culturas. Elas são armas poderosas de ação. Uma Constituição, por exemplo, estipula o que se deve e o que não se deve fazer nas culturas do Ocidente a nível social e político, moldando as práticas da comunidade de maneira a que os indivíduos se tornem cidadãos e ajam, seguindo o que é legítimo, para o bem comum sem deixar ser, portanto, um texto narrativo. Uma narrativa como a constitucional não somente legitima, determinando os critérios de competência e os aplicando, mas é por si mesma o fato mesmo de uma nação.

A crise das narrativas na pós modernidade nos revela o contraste entre o papel da narrativa na sociedade antes e depois da era tecnicizada: enquanto que a sociedade pós-moderna de Lyotard fragmenta as metanarrativas que tentam definir de maneira unificada questões de caráter global, o contexto das sociedades dos Estados-nação emprestam o caminho inverso, ou seja, se apoiam na universalidade dos conceitos para justificar a própria identidade. A tradição se torna então, para as narrativas do século XIX, um modelo a ser seguidos pelos Estados a fim de se poder entrar no mesmo eixo das grandes narrativas universais e passar a serem considerados com valor. A fragmentação da linguagem na pós-modernidade em nada tem a ver com o desejo de representação do contexto de pós-independência das nações. Não raro os estudos da gramática foram por um longo tempo a prioridade das escolas do Império, pois nada mais concreto, universal e ufanista que o estudo da gramática pura da língua, entidade nacional. A poesia, portanto, acompanhada da língua portuguesa, busca gerenciar a unidade formadora do país através das grandes narrativas.

O Brasil independente não se encontra muito longe dessa noção posterior que compreende o papel essencial da narrativa na construção da cultura e de uma identidade comuns. Imediatamente após a independência, o país sentiu a necessidade de projetos narrativos que dessem conta de seu estatuto de nação. Na literatura, a poesia foi um gênero essencial para a participação da tecelagem narrativa, bem como a língua, herança europeia da coroa portuguesa, um instrumento pronto para a criação. Podemos dizer que um certo desejo de representação se transfigurou na literatura de modo que ela se voltasse para si mesma, voltando o olhar para o seu solo, a sua língua e a sua história, tudo isso sem tirar os olhos da tradição.

Na primeira parte do ensaio crítico[22], o jovem Machado se dedica à crítica literária de maneira engajada e preocupada com a formação da literatura no país: "[...] tanto o crítico quanto o autor Machado estavam preocupados com a literatura em formação no Brasil[23]".

> Em 1858, aos 19 anos, Machado publica seu primeiro ensaio de crítica literária, nomeado "O passado, o presente e o futuro da literatura". Nesse artigo, ele reflete sobre a relação entre política e literatura, as condições da literatura brasileira em dependência da estrangeira, a ausência de educação do trabalhador para a

21. *Ibid.*, p. 42. Tradução minha.
22. DE ASSIS, Machado, "O passado, o presente e o futuro da literatura", *A Marmota*, Rio de Janeiro, 09 e 23 de abril de 1858, in *Obra Completa de Machado de Assis*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, vol. III, 1994.
23. MARTINS DA COSTA, Marcos Rogério, FARIAS COELHO, Patrícia Margarida, "Projeto Machado de Assis: a arte da reelaboração", *Todas as Letras*, São Paulo, vol. 20, nº 1, jan./abr. 2018, p. 199.

> compreensão literária, a qualidade do que é traduzido, dentre outros temas pertinentes àquele período de formação da literatura e crítica brasileiras[24].

Uma atenção especial é dada ao comentário do gênero poético. Aliás, a poesia é considerada um dos pilares para a formação de um *corpus* literário de importância, desde os antigos gregos e romanos até os modernos europeus do século XIX; e não seria diferente com o Brasil. De fato, a poesia teve um lugar de privilégio no século XIX^e^ participou da construção narrativa. O escritor se preocupa com a poesia já no início de carreira, afirmando por exemplo que "a poesia de então tinha um caráter essencialmente europeu. [...] a literatura escravizava-se, em vez de criar um estilo seu[25]" ou que "não era nacional, porque era indígena, e a poesia indígena, bárbara, a poesia do *boré* e do *tupã*, não é a poesia nacional[26]". Observamos que a poesia produzida no Brasil, segundo Machado, precisava se encontrar e, muito embora abordasse a questão indígena, estava longe de ser uma poesia nacional. Mas, o que é então essa tal poesia nacional? De que maneira a poesia poderia representar a nação brasileira e trazer à tona esse espírito de unidade tão representativo de um povo?

Se compararmos a poesia do início do século XIX no Brasil com aquelas de outras nações, a poesia brasileira ainda estava se formando, diferentemente da grega, da romana, enfim das europeias em geral e até mesmo das asiáticas. Todas elas, de alguma maneira, criaram suas narrativas, seus mitos de fundação e, ao longo de séculos, discorreram na escrita suas epopeias em forma de poesia. O Brasil, diante de toda essa variedade de narrativas, encontrava-se muito provavelmente perdido e, por necessidade de compartilhamento comum, precisou se amparar na poesia — e por que não na poesia de grande extensão, como a própria épica? — para saciar tamanha carência. Isso é demonstrado de maneira muito expressiva por Machado quando, novamente, se desola pelo fato de no Brasil a poesia de grande extensão ser rara; isto é, a poesia de um tamanho volumoso que pudesse ser comparada à épica: "Os grandes poemas são tão raros entre nós![27]".

Apesar da crítica enfatizando a falta de uma poesia de peso no território brasileiro, podendo ser chamada dignamente de nacional, Machado denota o lugar primordial que esse gênero tinha na estrutura do país, dizendo que "a poesia [é] a forma mais conveniente e perfeitamente acomodada às expansões espontâneas de um país novo[28]". Se olharmos para o passado do Ocidente, nos damos conta de que a própria poesia antiga é refém de sua tradição: "Mesmo que autônoma, confiada a narradores especializados, endereçada aos procederes mnemotécnicos em um meio profissional, a narração épica não cessa de fazer referência a um fundo comum de narrativas (*récits*) et histórias[29]". Era preciso encarar a tradição para chegar no particular. Isso parece muito evidente para Machado e explica, de certa maneira, seu investimento na poesia atrelada ao universo mítico logo no início de sua carreira.

Assim, poetas como Homero, Shakespeare, Goethe, todos eles foram respeitados por Machado, fazendo parte do repertório do poeta brasileiro. A *Ilíada* de Homero, por exemplo, representa uma versão do mundo grego e seus costumes: "[Os poemas épicos] contam apenas uma

24. *Ibid.*
25. DE ASSIS, Machado, "O passado, o presente e o futuro da literatura", *opt. cit.*, p. 785.
26. *Ibid.*
27. *Ibid.*, p. 786.
28. *Ibid.*
29. DETIENNE, Marcel, *L'invention de la mythologie*, *opt. cit.*, p. 52. Tradução minha.

versão de uma história conhecida de todos. Pois a *Ilíada* é primeiramente uma maneira de narrar a cólera de Aquiles[30]". Não somente os costumes mas sobretudo os conceitos que regem a ética do mundo antigo, como a hospitalidade, a persuasão, o desejo. Ela identifica e coloca o mundo grego em um lugar de destaque face aos outros mundos. Seguindo o modelo da tradição, a literatura brasileira representa o seu mundo face às outras culturas no século XIX utilizando-se do gênero literário considerado o mais elevado de uma nação, o mesmo utilizado por Homero e que fez da Grécia a grande nação que ela foi.

A despeito da inovação pela inovação, seguir o modelo é a maneira mais aceitável de adentrar na tradição. Ora, é natural que a rota de um promulgado sucesso literário seja a de retornar ao passado e imitar os antigos com sua poesia. Ao lado da poesia, encontra-se um elemento essencial para a construção narrativa: a língua. O estudo das gramáticas do século XIX usadas no Brasil, apontado por Fávero e Molina[31], mostra o quão rejeitada foi a linguagem coloquial e o quão louvada foi a linguagem culta como a de grandes escritos. De fato, ao longo de quase todo o século XIX, o domínio da norma culta é visto pelas gramáticas como "fator de prestígio[32]" da sociedade brasileira. Esse prestígio é construído pela maneira de se usar a norma culta, expressa no mais alto grau "pela imitação dos usos dos bons escritores[33]". Além disso, o predomínio das línguas clássicas como o grego e o latim no ensino secundário no Império brasileiro revela o favoritismo da educação imperial no aprendizado das letras clássicas:

> O predomínio das letras clássicas no primeiro plano de estudos do Colégio de Pedro II não impediu, entretanto, que fossem bem aquinhoadas as matemáticas, as línguas modernas, as ciências naturais e físicas e a história. Nas duas séries elementares (8ª e 7ª) figuravam, ao lado da Gramática Nacional, a Gramática Latina, a Aritmética, a Geografia, o Desenho e a Música Vocal. Na 6ª, 5ª, 4ª e 3ª predominavam as humanidades clássicas (Latim e Grego). Na 2ª e 1ª predominavam a Filosofia e a Retórica[34].

Ora, é natural imaginar que, no contexto de independência e formação nacional, estudiosos da língua fossem motivados a instituir e formalizar o pensamento através da norma culta e tradicional. Deste modo, o uso de latinismos no século XIX se explicaria pela necessidade da nação se aproximar de sua origem mais primitiva: a língua. Apoiando-se na força da língua latina e no português formal, a nação tateou na expectativa de se aproximar de uma coerência identitária, a língua servindo como manifestação fundamental do pensamento nacional.

Na última parte de seu ensaio crítico[35], Machado de Assis enfatiza sua preferência pela norma culta da língua em se tratando de literatura. O escritor chega ao ponto de escrever logo no primeiro parágrafo que a "pureza da linguagem" é um mérito ausente e o uso da linguagem comum é um "defeito grave": "Entre os muitos méritos dos nossos livros, nem sempre figura o da pureza da

30. *Ibid.*, p. 53. Tradução minha.
31. LOPES FÁVERO, Leonor, MOLINA, Márcia, "Conhecimento linguístico no século XIX", *Lingüística*, 2013.
32. *Ibid.*, p. 194.
33. *Ibid.*
34. *Ibid.*, p. 196, *apud* Haidar, 1972, p. 100.
35. DE ASSIS, Machado, "Notícia da atual literatura brasileira: Instinto de nacionalidade", *Novo Mundo*, 24 de março de 1873, in *Obra Completa de Machado de Assis*, *op. cit.*

linguagem. Não é raro ver intercalados em bom estilo os solecismos da linguagem comum, defeito grave, a que se junta a excessiva influência da língua francesa[36]". O crítico vai ainda mais longe e qualifica os escritores adeptos da linguagem comum de ignorantes, preguiçosos ou exagerados: "Este ponto é objeto de divergência entre os nossos escritores. Divergência digo, porque, se alguns caem naqueles defeitos por ignorância ou preguiça, outros há que os adotam por princípio, ou antes por uma exageração de princípio[37]".

Em seguida, o escritor contrapõe sua afirmação com outro ponto de vista e aponta para uma questão ímpar para os estudos linguísticos; isto é, a influência natural da linguagem comum na escrita. Mesmo respeitando o lugar da linguagem comum na escrita, Machado demonstra um respeito ainda maior pela gramática normativa, ligando-a ao que ele nomeia a "essencial pureza do idioma". Além disso, ele denota que toda a influência tem um limite e o escritor, utilizando-se da linguagem sem "abuso" devia agir como mediador entre a "linguagem do povo" e sua "razão", como segue:

> [...] não me parece aceitável a opinião que admite todas as alterações da linguagem, ainda aquelas que destroem as leis das sintaxes e a essencial pureza do idioma. A influência popular tem um limite e o escritor não está obrigado a receber e dar curso a tudo o que o abuso, o capricho e a moda inventam e fazem correr. Pelo contrário, ele exerce também uma grande parte de influência a este respeito, depurando a linguagem do povo e aperfeiçoando-lhe a razão[38].

Machado responsabiliza o escritor de aperfeiçoar a linguagem comum na literatura a fim de beneficiar o pensamento popular. Sobre a responsabilidade do escritor, Hélio de Seixas Guimarães[39] denota que Machado, ao menos no começo de sua carreira como crítico literário, nunca culpou os leitores ou o público pela compreensão arte — e, por extensão desta, a literatura — que era produzida. Além disso, Seixas Guimarães nos mostra que houve uma certa mudança de percepção no pensamento machadiano a respeito do público não letrado e que era preciso advir da literatura uma reflexão acerca dos problemas sociais:

> [...] a precariedade no meio intelectual, objeto frequente da indignação de artistas que se colocavam numa esfera à parte, como vítimas do meio, deixara de ser percebida por Machado como pura negatividade e/ou contingência externa à atividade literária, passando a ser tratada como condição inerente à produção literária no Brasil. A indiferença geral, a carência de público e de opinião consistente, a sensação constante de queda no vazio deixam de ser tratadas como acidentes lamentáveis ou frutos de conspirações, mas fatos de uma sociedade fundada em poderosos procedimentos de exclusão sobre os quais a produção literária deve refletir[40].

36 . *Ibid.*, p. 808.
37 . *Ibid.*
38 . *Ibid.*, p. 808-809.
39 . DE SEIXAS GUIMARÃES, Hélio, *Os leitores de Machado de Assis*, São Paulo, Nankin/Edusp, 2004.
40 . *Ibid.*, p. 104.

A afirmação de Seixas Guimarães nos garante que Machado esteve do lado do público, incumbindo os escritores de realizar a tarefa difícil de depuramento da língua. Machado não recusa a realidade coloquial da língua, mas também não recusa a língua culta como forma de depuramento do pensamento dos leitores. Embora o escritor não rejeite a linguagem comum, é um fato incontestável que a norma culta da linguagem na literatura foi sua preferência e<strike> </strike>entende-se o motivo de sua escolha não somente porque ele era uma espécie de purista ou acusador da língua falada na rua, mas especialmente porque para ele, a literatura carecia de base tradicional para construir em seguida um imaginário popular, a saber, uma narrativa nacional consistente, que se mantém de pé perante as outras literaturas já renomadas.

Era preciso retornar aos clássicos para então continuar a trajetória na conquista do elemento nacional na literatura. Para avançar, é preciso retornar, renunciar no sentido etimológico latino de *renuntiare*, abandonar para que algo novo se anuncie de volta. Enfim, reconhecer a tradição é se reconhecer, pois é dela que a literatura provém. O século XIX foi representativo desse pensamento, e a poesia de Machado é, como veremos, o exemplo perfeito dessa manifestação de renúncia, de retorno ao antigo a fim de anunciar legitimando algo novo. Não por acaso sua defesa dos clássicos aparece logo em seguida, qualificando de "um mal[41]" a distância para com os grandes escritores, como "Shakespeare, Dante, Goethe, Camões[42]".

Ora, essas palavras de Machado sobre a linguagem e seus desdobramentos sociais revelam, ainda, sua preocupação para com o leitor, pois a escrita nascente serve acima de tudo para a formação intelectual, importantíssima para a construção do país. A preocupação com a linguagem da literatura demonstra o desejo[43] de conhecimento e de amadurecimento da escrita, manifesto na própria obra machadiana. Era de se esperar desse modo que Machado respeitasse no mais alto grau uma linguagem como a que lhe fora ensinada pelas referências clássicas: a linguagem culta, normativa, que demonstra um grau de pureza: "Cada tempo tem seu estilo. Mas estudar-lhes as formas mais apuradas da linguagem, desentranhar deles mil riquezas, que, à força de velhas se fazem novas, - não me parece que se deva desprezar[44]".

Não por acaso o nome do primeiro poema do primeiro volume de poesias de Machado se chama "*Musa consolatrix*", em latim. O uso do latim inaugura em sua poesia toda a estética de apego à origem da língua, sua busca pela pureza e refinamento, seu respeito pela literatura e narrativas clássicas. Não nos parece inocente a posição de Machado ao recorrer ao latim. Utilizar o latim é aceitar sua proveniência e afirmar que a língua portuguesa no Brasil tem uma origem muito clara e que ela não é somente uma variante do português europeu perdida no Novo Mundo. Além disso, o latim nos envia ao imaginário tradicional; isto é, romano, à nossa herança linguística, potencializando o português e o reafirmando diante de línguas de escritores muito renomados como a francesa, a italiana, o espanhol e mesmo o português europeu. Observamos assim que a

41 . DE ASSIS, Machado, "Notícia da atual literatura brasileira: Instinto de nacionalidade", *op. cit.*, p. 809.

42 . *Ibid.*, p. 807.

43 . A respeito do desejo como sentimento peculiar da formação do Brasil, Ferdinand Denis inicia a parte sobre a história literária do Brasil com as seguintes palavras: "Por muito tempo, a América meridional, sujeita ao jugo de duas potências europeias, parecia condenada a fornecê-las com riquezas sem compartilhar sua glória. Com a necessidade de liberdade, sentia-se no Novo Mundo um desejo ardente de aumentar seu conhecimento". DENIS, Ferdinand, *Résumé de l'histoire littéraire du Portugal, suivi du résumé de l'histoire littéraire du Brésil*, 1826, p. 513. Tradução minha.

44 . DE ASSIS, Machado, "Notícia da atual literatura brasileira: Instinto de nacionalidade", *op. cit.*, p. 809.

entrada à poesia machadiana é marcada por um prenúncio ou evocação da origem da poesia que se consubstancia na linguagem.

A literatura acompanhou os passos da independência política e seu reconhecimento por escritores como José de Alencar[45] e Machado de Assis nos mostra que política e literatura estão, desde o início, interligadas. A independência do Brasil representa a independência literária:

> O país emancipou-se. A Europa contemplou de longe esta regeneração política, esta transição súbita da servidão para a liberdade, operada pela vontade de um príncipe e de meia dúzia de homens eminentemente patriotas. Foi uma honrosa conquista que nos deve encher de glória e de orgulho; e é mais que tudo uma eloqüente resposta às interrogações pedantescas de meia dúzia de céticos da época: *o que somos nós?*[46]

Enfim, a independência da literatura é uma extensão da independência nacional. Mas como ser independente literariamente em um país cheio de contradições e desarmonia, ainda em construção? Machado chega a demonstrar certa altivez quando chama as interrogações sobre a nacionalidade de "pedantescas[47]", talvez porque para ele essa questão já estivesse bem resolvida; cabia então também à literatura a garantia de que seu público estivesse certo de quem ele era: essencialmente brasileiro. Ainda, é digno de nota o orgulho que demonstra ter Machado na "honrosa conquista[48]"do imperador em libertar o país da Europa, porque até então o país era europeu. Estamos diante de um Machado jovem, inflado de disposição e de respeito às decisões do imperador e da emancipação do Brasil. Esse orgulho é demonstrado não somente no texto crítico em questão, do escritor na juventude, mas sobretudo, em sua extensa e variada obra literária por vir.

Teria o escritor Machado sido influenciado pela primeira Constituição do Império do Brasil na qual o imperador Dom Pedro I demonstra o propósito de inflar nos brasileiros um sentimento de pertencimento à nação? Machado não era nascido no momento em que a Constituição foi outorgada, mas durante quase toda sua vida viveu sob o regime constitucional de 1824, então muito provavelmente a tenha lido e a conhecia. O fato de o escritor demonstrar orgulho diante da conquista da emancipação pode também nos dar margem para entender que sim. Aliás, não somente a Constituição o teria influenciado na juventude, fazendo-o entender-se como brasileiro, mas também o escritor viria mais tarde a estampar a motivação e o sentimento nacional em sua poesia.

45 . Cf. DIATAHY, Eduardo, "Alencar e seu projeto literário de construção nacional", *Tensões mundiais*, Fortaleza, vol. 9, nº 16, 2013, p. 176-195; MARTINS DA COSTA, Marcos Rogério, FARIAS COELHO, Patrícia Margarida, "Projeto Machado de Assis: a arte da reelaboração", *op. cit.*, p. 198-208.

46 . Machado de Assis, "O passado, o presente e o futuro da literatura", *op. cit.*, p. 786.

47 . *Ibid.*

48 . *Ibid.*

4 - O clássico como elemento *sine qua non* da narrativa nacional

Como bem denota Ferreira, tanto o território nacional quanto a população brasileira do século XIX careciam de estabilidade e união. Deste modo, o primeiro texto oficial que marcou a independência veio do modelo jurídico romano. Qual mito fundador para o Brasil? As narrativas, práticas de tecer textualmente as histórias, quaisquer que sejam seus objetivos, tiveram um papel definidor no contexto da formação das grandes civilizações, cada qual com o seu texto fundador e seus heróis muito bem reconhecidos. O gênero privilegiado pela narrativa foi, séculos a fio, o da poesia, gênero também preferido por Machado de Assis em seus primeiros anos como escritor.

A primeira Constituição do Império do Brasil de 1824 e a poesia de Machado compartilham de um mesmo referente paradigmático: o respeito ao clássico como maneira de legitimação da escrita. O projeto constitucional imbuído da tradição romana é por si só um elemento tradicional, bem como os primeiros poemas de Machado, intimamente ligados à tradição greco-romana. Estes últimos nos revelam os passos percorridos pela escrita no Brasil imperial rumo a uma metanarrativa nacional.

Dessa forma, nossa defesa é de que o projeto de um constitucionalismo, embora frustrado e pouco convincente, estimulou na literatura o desejo de continuar a trajetória da conquista nacional. Ambos participaram da construção do sentimento nacional e do espírito de formação do homem brasileiro. Por extensão, da definição mesma da nação. Tanto um quanto outro são projetos políticos e engajados, participando ativamente da escrita literária e da crítica. Machado seguiu em seu projeto demonstrando em sua crítica o engajamento para com a cultura e a educação do país.

Enfim, os clássicos sempre tiveram um lugar privilegiado no Brasil imperial, desde sua primeira Constituição até os primeiros passos da literatura rumo à propria conquista. Algumas questões se impõem: Como Machado participou do projeto de nação com suas poesias? Como a tradição greco-romana e seus poemas se apresentam na poesia de Machado? Como a poesia do poeta brasileiro se posiciona face ao desafio de se criar uma mitologia nacional? Essas são perguntas importantes a se ter em mente quando se lê a poesia de Machado. Citamos brevemente o exemplo do título do primeiro poema do volume *Crisálidas* que revela, de certo modo, o ensejo machadiano em se conectar com o passado linguístico, apegando-se ao latim como referência para a criação poética. O vasto universo que é a poesia machadiana, produzida ao longo de todo o século XIX, foi organizada mais tarde em um só volume sob o nome de *Poesias completas*[49]. A ótica do clássico com sua paisagem, sua Musa, sua Vênus, dentre tantos outros elementos tradicionais, é apenas uma das

49. As poesias completas de Machado de Assis compreendem quatro volumes de poesia, a saber, os volumes *Crisálidas* (1864), *Falenas* (1870), *Americanas* (1875) e *Ocidentais* (1880), todos os quatro organizados e editados pelo autor em um só volume em 1901. As *Poesias completas* podem ser encontradas na íntegra no site da Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin da Universidade de São Paulo. Preferimos a edição de 1901 pois o próprio poeta selecionou a lista de textos que desejava publicar, portanto a edição mais fiel e próxima do poeta. Outras edições posteriores como a da editora Nova Aguilar de 1994 serão úteis para fins comparativos.

muitas maneiras de acompanhar a leitura dessa poesia que, embora repleta de adornos antigos, se aproxima muito mais, porque marcada por sua busca identitária, de uma literatura eminentemente brasileira.

III/ Documents

Carmen Ciller Tenreiro & Mercedes Álvarez San Román. *Traspasar la pantalla: una fotografía de Laura del Sol*.

Alejandro Izquierdo

Sorbonne Université — CRIMIC EA 2561

Referencia: Carmen Ciller Tenreiro & Mercedes Álvarez San Román, *Traspasar la pantalla: una fotografía de Laura del Sol*, Madrid, 2020. (TECMERIN — Universidad Carlos III y CRIMIC — Sorbonne Université).

Con gran placer hemos visto esta película, o hemos leído este retrato. La conocí en 1983, cuando Carlos Saura, con "Carmen" entregaba al público una de sus obras maestras y en ella, la chispa de un nuevo fuego llamado Laura del Sol. No fuimos pocos quienes, desde entonces, nos reconocimos seducidos por su gracia y su energía.

Mercedes Álvarez San Román y Carmen Ciller Tenreiro han acometido la tarea fascinante de abrir camino al relato de una vida. La herramienta elegida por las autoras para abrir paso a este relato es la entrevista. La entrevista en su forma más pura: una sucesión de preguntas

y respuestas sin adornos ni distracciones. La entrevista como ejercicio de entrega total al personaje, cuyo resultado es la materialización plena del entrevistado en manos del lector. En este texto, justamente porque el fin era despejar un sendero, el lector encuentra sin tropiezo alguno la voz de Laura, la risa y los silencios de Laura. Sus momentos de euforia y sus miedos. Sus certezas, sus rupturas, sus duelos y sus fiestas.

En el primer capítulo, "Los orígenes de una bailarina", sucede que a los 16 años el baile lleva a Laura a descubrir el mundo. Pero no pasaría mucho tiempo para que el mundo la descubriese a ella como la *Carmen* de Saura y de Gades, junto a Paco de Lucía, Pepa Flores, Cristina Hoyos y otros consagrados.

Al leer estos recuerdos, lo más inmediato podría ser figurarse a Laura, de 21 años, pasando las audiciones y deseando más que nada en el mundo ser la elegida para protagonizar la próxima película de una leyenda viviente como Carlos Saura. Se equivoca quien así la imagine. Con la misma gracia feroz con que se planta frente a Cristina Hoyos en la tabacalera, ella recuerda que en aquel momento prefería pasar sus días y sus noches bailando música disco en el Boccacio.

Ya lo dijo Javier Cercas, "Uno nunca encuentra lo que busca sino lo que la realidad le entrega". De modo que Laura tuvo que conformarse con su talento excepcional y abandonar la pista sulfurosa del Bocaccio para compartir la pantalla con figuras de la actuación y de la dirección como Stephen Frears, John Hurt, Terence Stamp, Mario Monicelli, Marcello Mastroianni, Fernando Fernán Gómez o Giusseppe Tornatore, entre muchos otros.

Pero ninguna carrera es una isla, y el libro va dando cuenta de esta verdad al reproducir en sus líneas el tejido que forman la vida privada de la artista, sus amores, sus retos como actriz, sus desafíos como madre, su experiencia en la televisión, su mudanza a Francia, hilos que se van sumando en una imbricación inesperada donde no faltan los desgarramientos y los nudos, como su adicción al alcohol en los inicios del siglo XXI y tras ello, la salud recobrada y la victoria de su determinación.

Hacia los capítulos finales, Laura entrega sus valiosas reflexiones sobre el oficio del actor. Y es también el momento de conocer a una artista comprometida con la promoción, en Francia, de una cinematografía española autoral. En 2006 se suma a un grupo de profesionales liderados por José María Riba, que dará lugar, en 2008, a la primera edición de Espagnolas en París. El legado de Riba y lo mucho que él significó para Laura y para el cine, cierran el recorrido por la vida de Laura a través de una hermosa carta que la actriz escribe a ese hombre a quien tanto extrañamos, ese que respiraba, pensaba y vivía cine. José María Riba, que alimentó todo lo que tocó con su lúcida mirada y su generosidad sin límites.

Rol y roles de la mujer en el cine español. Mesa redonda con Conxita Casanovas, periodista y Nancy Berthier, catedrática en Sorbonne Université

Irina Enache Vic
Sorbonne Université / Universidad de Valencia

Encuentro en el marco del festival de cine ***Different! 13. L'autre cinéma espagnol***, en el Instituto Cervantes, París, el 17 de julio de 2021.

Domingo García Cañedo, director del Instituto Cervantes de París: Gracias a todos por estar aquí sobre todo en este contexto de incertidumbres en el que estamos. Hemos tratado de mantener este evento con motivo de la proyección de la película de Chus Gutiérrez *Rol &*

Rol, que tendrá lugar el día 22 de junio aquí en el Instituto Cervantes. En el marco de esta proyección, queríamos organizar este encuentro sobre los papeles que asigna la publicidad, el cine, la comunicación a la mujer. Para debatir sobre este tema tenemos dos invitadas de excepción: Nancy Berthier, catedrática en la Sorbona, que dirige un centro de investigación sobre imagen y cine y Conxita Casanovas, periodista y directora de un programa de cine "Va de cine" de Radio Nacional de España (RNE) y directora del Barcelona Film Festival. Gracias a las dos por haber aceptado la invitación.

Nancy Berthier: Muchísimas gracias por la invitación a animar esta mesa sobre un tema muy candente, no solamente en el ámbito del cine y del audiovisual, sino de manera más general.

Esta tarde, por ejemplo, he visitado una exposición de mujeres pintoras (1780-1830) en el Museo de Luxembourg. Es un ejemplo de esta creciente visibilización de las mujeres en el ámbito de las artes y la cultura que refleja una preocupación más general. Por lo que a mí respecta, se refleja en el ámbito académico donde son cuestiones que se han impuesto ya como ineludibles a la hora de estudiar el audiovisual. He dirigido y sigo dirigiendo trabajos de Máster y varias tesis doctorales sobre cuestiones de género, que demuestran el fuerte interés que despierta entre los estudiantes. Las publicaciones académicas, libros y artículos, se han multiplicado en los 10 últimos anos, desde perspectivas muy variadas y en varios ámbitos del audiovisual. Estos trabajos son fundamentales para cambiar las visiones y desmantelar los estereotipos.

Antes de presentar a Conxita e intercambiar sobre el tema, quisiera plantear el marco de la reflexión que vamos a llevar a cabo. El título de esta mesa es "Rol y roles" presenta una doble vertiente que encontramos en la película de Chus Gutiérrez.

En primer lugar, concierne obviamente el aspecto de las representaciones, de lo que se ve en el cine. En este documental, precisamente, la cineasta va entrevistándose con varias personas (Icíar Bollaín o María Fernández de la Vega) que ponen de realce el carácter todavía menor de los roles confiados a las mujeres en el cine español actual. De hecho, más allá del cine español, en un artículo muy reciente de *Le Monde*, fechado del 7 de junio de este año, David Larousserie mostraba, a partir de un estudio realizado por el centro Marc-Bloch de Berlín con informáticos que identificaron con algoritmos de identificación automática las caras femeninas en un corpus de 3770 películas entre 1985 y 2019, que efectivamente había a nivel cuantitativo una infrarepresentación de las mujeres. Solo el 34% de roles son femeninos. Aunque la cifra muestra una evolución cierta hacia la igualdad, con un 45 % para el periodo más reciente (2014-2019), sigue siendo minoritario el papel de las mujeres en el cine.

Más allá de este dato cuantitativo, hay que tomar en cuenta una dimensión cualitativa. Es decir: puede que haya mujeres, pero ¿cómo se filman y cómo se representan? Como lo evidencian estudios recientes, los modelos femeninos siguen siendo supeditados a unos estereotipos de género que proporcionan a las mujeres unos modelos globalmente tradicionales. Pocas mujeres tienen papeles de liderazgo. Por regla general, las mujeres tienen papeles secundarios. Los protagonistas son masculinos y las películas que escenifican a la mujer lo hacen desde un punto de vista masculino. Al respecto, si se aplica el famoso test de Bechdel, que es un indicador de sexismo en las películas, se constata que, en el cine español y en el cine de manera general, las evoluciones son lentas: según el test, la película no es sexista si, primero, hay como mínimo dos mujeres que tienen un papel protagonista y llevan nombre y apellido, luego si estas mujeres hablan entre sí y, como tercer

elemento, si hablan entre sí de otro tema que los hombres. En la página internet dedicada al test, se indica que entre el 95 y el 2005, son sexistas un 53% de las películas dirigidas por hombres, y solamente un 38% de las películas dirigidas por mujeres, o cuyo guión haya sido escrito o coescrito por una mujer. Entonces, la cuestión de las representaciones es fundamental, más allá del dato cualitativo. En particular, esto se ve en la película de Chus Gutiérrez: la necesidad de modelos de mujeres independientes, mujeres que tengan un liderazgo, o sea, que se proporcionen modelos que no sean los roles habituales de ama de casa, objeto sexual, etc.

El segundo aspecto que cubre esta mesa redonda "Rol & roles" es la cuestión del papel de las mujeres en la cinematografía española, pero ya detrás de las cámaras. Se relaciona obviamente con el primero en la medida en que esta presencia de las mujeres en la profesión es susceptible de orientar las representaciones al suponer otras miradas, desde dentro, sobre ellas. Al respecto, los datos revelados por el sexto informe anual de Cima, asociación de mujeres cineastas y de medios audiovisuales española (creada en 2006), publicado este mes, y que concierne el año 2021, es bastante elocuente sobre el camino que quedar por recorrer.

En el cine español, las mujeres han representado en el 2020 un 33% a nivel de profesiones en el cine frente a un 67%, para los hombres. En el año 2020, los datos de representatividad de mujeres son superiores al resto de los años estudiados desde la creación de CIMA en cinco en las doce áreas: producción (32%), guión (26%), sonido (19%), efectos especiales (26%), dirección de fotografía (15%). Los datos de dirección no han cambiado (un 19%), pero disminuye en el campo del montaje (26%). Las profesiones en las que las mujeres son más representadas son —y esto desde siempre— el diseño de vestuario (88%) y el maquillaje y peluquería (74%). Por fin, hay áreas más equitativas desde la dirección de producción (59%) y la dirección artística (55%). A esto hay que añadir que el coste de las películas dirigidas por mujeres es la mitad más bajo que el de las películas dirigidas por hombres. Es un dato que este año ha empeorado; y eso que ha habido medidas muy alentadoras para fomentar la participación de las mujeres en estas áreas.

De todo esto vamos a hablar con Conxita. Agradezco su presencia, estoy muy contenta de compartir mesa con ella. Ya hemos intercambiado por teléfono, pertenecemos a la misma generación y tenemos una visión del problema que es muy similar.

Conxita Casanovas es crítica de cine, o sea periodista especializada precisamente en el ámbito del cine. Es titulada de la Universidad Autónoma de Barcelona en Ciencias de la Información y empezó muy joven en Radio Juventud de Barcelona a finales de los 70. Desarrolló su trabajo esencialmente en la radio pública española, formó parte de los servicios informativos de Radiocadena española y Radio Nacional de España. Desde hace tres años, es directora de este festival Barcelona Film Fest, del que nos va a hablar, un festival de cine que intenta aprovechar el potencial de la ciudad de Barcelona, muy enfocado en los libros y adaptaciones literarias. Dirige —y esto es fundamental y excepcional—el programa "Va de cine" de RNE, que lleva treinta y nueve años en antena y se emite en doble versión (los sábados en español en R5 y los domingos en catalán en R4), algo único en la radio española. Colabora en las secciones de cine con el programa cultural *El Ojo Crítico* de Radio Nacional de España y en diferentes revistas y magazines y desde el 97 preside el jurado de los Premios Jon Jordi de Cinematografía y nos hablará de la evolución que hubo al respecto. Ha cubierto los más importantes festivales internacionales Cannes, Venecia, Berlín, los Óscar, también participa en la noche de los Goya y recorre los principales festivales españoles (Málaga, San Sebastián, etc.).

Tras esta presentación, le daremos la palabra para que sea ella misma que nos hable de su experiencia. La primera pregunta al respecto es precisamente sobre esta larga trayectoria como crítica de cine. Porque no solamente en España, sino de manera general, en Francia en particular, la crítica de cine es masculina. Al respecto, hay un artículo de Geneviève Sellier que pone en relación la complicidad que hay entre el cine de autor en Francia y la crítica masculina. Entonces ¿Cómo te atreviste a entrar en este ámbito y cómo te fue, si fue difícil, ¿cuáles fueron las conquistas?

Conxita Casanovas: Gracias, Nancy. Yo estoy encantada de estar aquí y además acompañada. Porque yo desde pequeña oía hablar de la Sorbona y me emocionaba muchísimo porque me salía en los libros de texto en las clases de francés. Y ahora, estar con una catedrática de la Sorbonne me pone las pilas. Pues, yo creo que llegué a la crítica cinematográfica de la manera más natural. Yo nunca he planificado nada de lo que hecho en la vida y sé que esto es muy raro. Tengo compañeros que sé que se han sentado a planificar su vida, sus carreras. Yo me he dejado llevar. Lo que sí tenía claro es que quería ser periodista. Mi madre recuerda que, con nueve años, yo ya hacía mis pinitos de compaginar periódicos, algo que luego se me dio fatal en la universidad en la asignatura de compaginación porque tenía más que ver con las matemáticas que con el periodismo, que es lo que me gustaba a mí. Empecé haciendo mis críticas de pequeña con mi Olivetti. Tendría no sé diez u once años, en esa época en que estamos encerrados en la habitación escuchando música. Yo me aburría bastante y entonces hacía mis críticas cinematográficas. Veía películas en televisión —porque en España hemos tenido la suerte de crecer con grandes clásicos del cine que te ponían en la televisión española, que era la única entonces. Veía las películas y luego hacía mi crítica. Y creo que si las encontrara o (si no los tengo yo, las tiene mi madre), podría ser muy divertido. Lo que sí tenía claro es que quería ser periodista, pero no periodista de cine, eso lo fui encontrando. Yo quería ser periodista para conocer gente interesante: a mí lo que me interesaba del periodismo era la gente que me encontraría en este camino. A veces con mi cuñado, que es periodista, discutíamos porque según él había que ir por las noticias, pero le respondía que a mí me interesaba más la gente que dar la noticia la primera antes que nadie.

Empecé como periodista de política: hice campañas electorales con Jordi Pujol y con políticos catalanes. Iba al parlamento en el año 82, que era tremendo por la explosión y el cambio políticos. Me mandaban al Parlament de Catalunya para cubrir cosas, pero no sabía cómo me salía porque yo ni entendía ni me interesaba, pero lo hice. Y poco a poco me ofrecieron la posibilidad de dedicarme a la cultura y luego fui cerrando la especialización. Me salió al paso el programa de cine de Radio Nacional creado por Argimiro Lozano y entré como redactorcilla en el programa: hacía calle y me enviaban a estrenos. Recuerdo a Almodóvar, sí, sí el propio Pedro Almodóvar, que venía a la radio en aquellas épocas pidiendo una oportunidad: asistimos a sus comienzos y fue una época muy muy bonita. Entonces, poco a poco fui acreditándome y la Redactora Jefa del Area de Cultura de Madrid en un momento dado me dio otra oportunidad. Eso sí, creo que todas las oportunidades que he tenido las he ido aprovechando. Me dio la oportunidad de cubrir festivales internacionales porque se jubilaba José Ramón Rey, un crítico magnífico que me gustaba muchísimo porque hacía críticas buenas y además tenía un gran sentido del humor. Y seguí su estela: me mandaron a los festivales internacionales, hice los primeros Oscar. Y así poco a poco me iba acreditando —una palabra que me da un poco de miedo— como crítica cinematográfica. También he abierto muchos caminos porque como tú decías Nancy, no había mujeres. Por aquella época, yo me preguntaba siempre por qué

hay tan pocas mujeres ejerciendo una profesión que exige, creo yo, tanta sensibilidad y por qué la crítica cinematográfica está en manos de los hombres, porque estaba prácticamente secuestrada por los hombres. Me preguntaba si era por falta de atrevimiento de las mujeres o porque no se les había dado la oportunidad. Y, bueno, así fue un poco como de la manera más natural me encontré ejerciendo la crítica cinematográfica.

N.B.: Por el hecho de ser mujer a la hora de hacer ese programa, ¿tuviste una mirada o una manera distinta de ejercer el trabajo? Y en esa evolución que hemos conocido en las últimas décadas, ¿tú tienes la impresión de haber tenido un rol?

C.C.: Sí, yo creo que hemos impuesto un nuevo punto de vista sobre el cine y que se ha abierto la mirada con la entrada de las mujeres en la crítica cinematográfica. Pienso también que hemos hecho de alguna manera la crítica más amable, porque se identificaba mucho al crítico cinematográfico con un señor muy serio que daba un poco de miedo más que de respeto. Antes de presidir el jurado de los premios San Jordi, empecé cubriéndolos. Y recuerdo que las reuniones de los jurados de los premios Sant Jordi podían durar un día entero: se reunían, luego había una comida o una cena, e incluso a veces se prolongaba durante todo la noche y yo estaba allí en la puerta esperando que terminaran y que me pasaran el palmarés para poder contarlo. Y en esas reuniones eran todos hombres, no había mujeres o había una, puntualmente, y que no siempre asistía. Ahora eso ha cambiado radicalmente: es decir las mujeres por suerte tienen cada vez más voz en la crítica cinematográfica. Son mujeres y chicas que además lo hacen muy bien, con mucha seriedad y con mucha personalidad. Creo que han abierto la crítica cinematográfica, que respira de otra manera. También es otra manera de contar porque tú puedes hacer crítica cinematográfica y no hace falta dictar sentencia; hay gente que los llaman comentaristas cinematográficos, por ejemplo. Allí también hemos entrado nosotras con otro punto de vista: no quiero decir que no sean rigurosas, pero que sí puedes comentar de una manera, más coloquial o más accesible. A mí una de las cosas que me preocupa más es hacer el cine accesible. Tenemos que tener en cuenta que hablamos para alguien y hace falta establecer un diálogo con los oyentes, en mi caso, porque tú no estás en ningún pedestal.

N.B.: Es decir, no ser el figura del censor, que muchas veces se da sobre todo en la crítica cinematográfica en España: el crítico que es un censor y se espera su dictamen.

C.C.: Sí, sobre todo de manera tan visceral a veces. Yo siempre he intentado hacerlo desde el respeto. Creo que ir a los rodajes también me ha dado un bagaje importante porque puedes valorar mejor. El otro día con Isabel Coixet, con la que creo que tenemos una muy buena sintonía, hablábamos en un coloquio en el festival de cine de Barcelona y de repente dijo que el que no había hecho cine no podía hacer crítica cinematográfica. Y yo le lleve la contraria, le dije que sí, que un crítico cinematográfico puede hablar de cine sin haberlo hecho antes. Pero sí que es importante conocer bien los elementos que se barajan al hacer una película. Y creo que ir a un rodaje también te da una idea de lo difícil que es el cine. Todo el mundo está convencido de que su película es la mejor del mundo y estupendo que sea así porque hay que tener autoestima y creer en lo que haces. Y eso sí me parece fundamental: hablar de cine desde el respeto por el autor, por el creador porque a veces las cosas no salen como uno espera y que hay muchos elementos que se barajan ahí. Y luego el respeto por la persona que te lee, que te escucha sobre todo: establecer un diálogo muy de tú a tú, no pensar que tú estás en una posición aventajada con respecto a los demás. También para "gustos y colores": es algo que he aprendido, es decir que muchas veces tú puedes incluso

cambiar de opinión respecto a una película escuchando a los demás porque nadie tiene la verdad. Creo que hay muchas texturas, que hay un amplio gama de colores. He aprendido que también hay que entender a los demás que te dicen que puedes estar equivocado. También me parece muy interesante, aunque no siempre, ver dos veces las películas: un segundo visionado muchas veces te dan pistas que en un primer visionado a lo mejor se te han escapado. A veces me parece necesario volver a ver una película si no estás totalmente convencido de su calidad. Y algo de lo que huyo siempre es del bueno o malo; prefiero decir me gusta, no me gusta y darle pistas al oyente para que pueda él descubrir esa película en lugar de dictar sentencia. A mí esto del bueno y malo me da muchísimo miedo.

N.B.: Sobre todo porque hay películas que tal vez nos han encantado y las volvemos a ver cinco o diez años después y nos parece malísima…y a la inversa.

C.C.: Eso me ha pasado con Eric Rohmer. Crecí con Rohmer y a los 18 años era admiradora de Rohmer. Y luego, cuando he vuelto a ver sus películas, a veces he pensado "¿y esto me gustaba?". Porque también estás en un momento vital en que recibes esas películas de una manera determinada y cuando las vuelves a ver tienes otra distancia y tú has evolucionado también lógicamente y te puedes encontrar sorpresas.

N.B.: Acabas de hablar de Isabel Coixet. Quisiera saber si en esos treinta y nueve años hay figuras (mujeres u hombres) y si hay películas en particular que han permitido que la perspectiva cambiara.

C.C.: Yo creo que hay una figura fundamental en el cine español que es Pilar Miró. Josefina Molina también, lo que pasa que Josefina Molina ha hecho menos películas. Pero Pilar Miró me parece fundamental porque se abrió paso, como hemos hecho nosotras, en un mundo de hombres y ella consigue hacer sus películas. Recuerdo una conferencia de Pilar Miró que me impresionó muchísimo, en que ella hablaba de su manera de hacer cine —en España y yo creo que esto es extrapolable a cualquier país—, que el que resiste vence, el que resiste gana. Es lo que decía también Camilo José Cela y es auténtico. Una palabra importante creo yo es 'resistencia', hay que resistir porque el cine es muy duro, dirigir cine exige una gran fuerza no solo mental sino también física. Tienes 200 personas a tu alrededor preguntándote cosas y tú tienes que darles respuesta a todo y es una gran capacidad organizativa también la que tiene que tener un director. Pilar Miró fue muy importante para el cine español, y también estaba Josefina Molina, luego apareció Isabel Coixet, que ha hecho una carrera internacional impresionante. Fue, por ejemplo, la única directora española o el único director español que ha conseguido inaugurar el Festival de Berlín con una película suya y creo que esto es muy destacable. Y luego fueron apareciendo directoras como Icíar Bollaín, que también creo está haciendo un gran trabajo, María Ripoll, Gracia Querejeta… De repente aparece esta generación que da otro aire también al cine español. Directoras también como Isabel Gardela, que prometían muchísimo, pero luego desaparecieron. Es otra pregunta que me hago: ¿por qué las mujeres no tienen todas continuidad en el cine? También desaparecen los directores; siempre se cuenta que es muy difícil hacer la segunda película, el salto de la primera a la tercera es muy difícil porque está la segunda. Achero Mañas por ejemplo que con *El bola* impactó tantísimo y luego lo que le costó volver a hacer cine otra vez. Pero en el caso de las mujeres ,yo también me preguntaba si sería por la maternidad, seguramente que interrumpirían carreras a lo mejor. No es que les dejara de interesar lo que hacían pero sí que tenían que de alguna manera que atender otras cosas que en aquel momento tiraban mucho de ellas, como puede ser la vida personal. Y siempre me preguntaba

por qué no tenían continuidad las directoras. Pero ahora estamos en otro momento que me parece que es muy importante porque ha aparecido de repente otra generación de directoras que me parece que le van a poner mucha energía a nuestro cine. En Cataluña por ejemplo tenemos a Carla Simón ¡qué fuerza!

N.B.: El primer premio de la Sorbona en el marco del festival *Différent!* se lo dimos precisamente a Carla Simón.

C.C.: ¡Con una madurez además! Son directoras muy jóvenes pero que tienen una grandísima madurez. Luego Celia Rico o Elena Trapé, que le van a dar muchísima energía al cine. Tengo mucha curiosidad por saber hasta dónde llegarán. Poco a poco van cambiando las cosas. El otro día en Málaga, según la presentación del informe de CIMA, parece que las cosas se van normalizando, que se van equiparando, yo creo que más lentamente de lo que sería deseable. Yo también me preguntaba por qué en política las mujeres han entrado a saco como ministras, por ejemplo. Entiendo que a los hombres les puede interesar que en la foto estén las mujeres bien representadas. Pero ¿por qué en el cine no entran con esa fuerza también? Quizá ahora estemos en ese momento. Acaba de entrar a presidir la academia catalana cine Judith Colell, otra directora a la que le cuesta hacer películas, pues hay quizás demasiada distancia entre una y otra. Y también les pasa a los hombres: hay una media a veces de siete y ocho años entre una película y otra. Hay que tener en cuenta que financiar el cine es muy complicado, pero Judith Colell creo que también lo tiene muy claro que hay que darle empuje a todo el tema de la igualdad de la mujer y desde la academia catalana de cine estoy convencida de que lo va a hacer. Es curioso que había dos candidaturas y las dos eran directora y mujer: se presentaba Neus Ballús y Judith Colell. Y espero que de alguna manera también trabajen conjuntamente y eso permita también el avance de la mujer en la academia de cine catalán. No sé si pasará lo mismo en la academia del cine español porque Mariano Barroso acaba de anunciar que no se presentará a reelección; estaría bien que también la presidiera una mujer porque yo creo que entonces las cosas podrían empezar a cambiar. Yo creo mucho en la gestión que se puede hacer desde las instituciones, desde la academia de cine, la que en un momento dado puede haber hecho por ejemplo Ángeles González-Sinde como ministra de cultura. Creo mucho en la presencia de las mujeres en puestos de poder, en puestos estratégicos desde donde se podría hacer como una especie de red que permitiera avanzar un poquito más rápido, porque creo que vamos un poquito lentos.

N.B.: La semana pasada proyectamos en el marco de un ciclo de cine mexicano *Danzón*, una película de María Novaro, una directora pionera del cine mexicano y que actualmente ocupa el cargo de directora del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE); o sea que hay una coyuntura internacional. Volviendo sobre el hecho de que el presupuesto medio de películas dirigidas por mujeres sea la mitad de las películas dirigidas por los hombres: ¿tienes una hipótesis?

C.C.: Sí, puede tener una lógica. Seguramente es el género también. Las mujeres yo creo que plantean películas a veces más de argumento o más intimistas y a lo mejor cuando hablamos de películas dirigidas por hombres pueden ser películas más grandes que requieran un presupuesto mayor porque les gustan más los efectos especiales, el *thriller*, que en España parece que está muy de moda entre los directores. Y me imagino que una película de Álex de la Iglesia por ejemplo requiere más presupuesto por una cuestión de género. Mientras que si es una adaptación de novela, como por ejemplo *La vida sin Sara Amat* de Laura Jou. Ella debutó como directora con 50 años, pero ha hecho realidad su sueño y se llevó un par de premios muy importantes en el Barcelona Film Fest, una edición en que ganó también Agustina Macri, la hija del que entonces era el presidente

de Argentina. Fue una edición muy marcada por la presencia de mujeres, que además ganaron premios importantes. Esas películas seguramente si son de pocos personajes o pocas localizaciones no necesitan un presupuesto tan importante. Quiero pensar que es esto; no quiero pensar que el productor, si es hombre, cree que la mujer gestiona mejor los presupuestos, que también podría ser. Yo quiero pensar que es por una cuestión de género: no es tan habitual que las mujeres hagan Western como Kelly Reichardt, esta directora americana cuya cinematografía está marcada por el *western*. Pero aquí en España todavía falta esto, mujeres que hagan películas de terror, *westerns*, etc.

Figura 1. — Conxita Casanovas y Nancy Berthier

N.B.: Yo tenía más preguntas, pero mejor abrir la discusión al público.

Marianne Bloch Robin: Efectivamente la importancia de que las mujeres alcancen puestos de poder es fundamental. Nancy hablaba de la complicidad entre la crítica masculina y el cine de autor. Me parece que por ejemplo en un sitio como el Festival de Cannes hay cosas como por ejemplo la última selección oficial: de las veintitrés o veinticuatro películas, hay veinte de hombres. Porque si los que eligen, eligen por sus gustos, les van a gustar más las películas de hombres. Y también lo de las carreras que desaparecen: estábamos comentando lo de la mexicana María Novaro, que es una de las grandes directoras de cine y solo estuvo en el Festival de Cannes una vez con *Danzón* y en cambio, para el cine mexicano, Carlos Reygadas, Guillermo del Toro o Alfonso Cuarón son los habituales de los festivales. No sé si nos podrías hablar un poco de los festivales y de la selección de los festivales.

C.C.: Me encanta que me hagas esta pregunta de verdad porque yo llevo con muchísimo orgullo ser la directora del Barcelona Film Fest. Además, es un cargo que me ofreció un hombre, un distribuidor Adolfo Blanco, y yo le dije en su momento que no porque tenía mucho trabajo en la radio y en aquel momento no me parecía que pudiera desempeñar ese cargo bien. Me dijo "te lo volveré a ofrecer porque yo creo que tú lo harías bien" y a la segunda vez le dije que sí y me tiré a la piscina. Me parece un escándalo que no haya casi mujeres directoras de festivales. El otro día se hacían una foto los directores de festivales y yo pensaba que no les avergüenza no ofrecer ese cargo a ninguna mujer. Mira, voy a dar una primicia: yo creo que en San Sebastián habrá una directora de cine cuando se jubile José Luis Rebordinos, que lo hace muy bien desde mi punto de vista y siempre baraja muy bien las cartas que tiene a mano. Recordemos que es el único festival de clase A que hay en España y Rebordinos lo mantiene en una línea muy buena. Pero tengo la esperanza de que cuando se jubile, va a ser una mujer la que tome las riendas del festival. Yo me alegraría, sería la primera en felicitarla porque no me creo que no les interese a las mujeres dirigir un festival de cine. Al contrario, porque es apasionante, te abre la mentalidad. A mí me gusta aprender siempre y el dirigir el festival me ha contactado con los distribuidores, que es otro mundo dentro del cine, y me ha obligado a programar y me ha ampliado muchísimo también los conocimientos. Es un trabajo apasionante y yo animaría a las mujeres que se posicionen ahí. Me has hecho pensar en aquella fotografía del festival de Cannes, en un año en que hubo la polémica con Polanski: ver a Jane Campion como la única mujer en esa foto de todos los directores que habían ganado la Palma de Oro a lo largo de no sé cuantísimos años, a mí me dolió muchísimo porque me pareció que eso no podía ser. Me alegré por ella: "¡Mírala! ¡qué campeona estar ahí con *El piano* que ganó la Palma de Oro!". Pero me parece que esa foto es una vergüenza para el cine: no puede ser que solo haya ganado la Palma de Oro una directora de cine en tantos años, esto hay que cambiarlo, hay que darle la vuelta a esto.

Alfonso San Miguel: Una pregunta sobre su trabajo de crítica. Yo siempre he intentado diferenciar el análisis fílmico y el trabajo de crítica literaria. No sé qué componentes en tu trabajo son de análisis profundo, de carácter académico quizás. ¿Qué es una crítica?, ¿qué es un análisis?

C.C.: Sí claro, y hacer crítica en la radio, es muy particular. Porque esto es lo que hemos conseguido valorar también: poner en valor la crítica de cine en la radio, que no era fácil. Porque la crítica de cine se asociaba siempre a la prensa escrita en España y hacer crítica de cine por ejemplo en la televisión se hace muy poco; eso lo hemos sufrido los periodistas y yo creo que hemos puesto en valor la crítica cinematográfica en la radio. Yo particularmente —pues cada maestrillo tiene su librillo, que dicen— procuro documentarme todo lo que puedo porque pienso que también son muy importantes las referencias que tú puedas tener. Ver mucho cine, eso es fundamental, y luego documentarte también y comparar me parece que es muy interesante comparar el cine, utilizar referencias, etc., y sobre todo arriesgarse y ser sincero, sobre todo ser sincero. Me parece que si actúas de manera para quedar bien con un director o para quedar bien con los que te están escuchando no vas a ninguna parte. Yo creo que hay que ser sincero aunque te equivoques: decir lo que realmente piensas, atreverte a decir lo que lo que tú piensas. Eso es algo que a mí me ha servido siempre. Pueden decir que me equivoco o no están de acuerdo, pero yo creo que no podrán decir que no digo la verdad de lo que siento o de lo que pienso después de haber visto una película.

N.B.: Tenemos tiempo para una preguntita… yo te la hago. ¿Qué te parece la manera en que Almodóvar filma a las mujeres?

C.C.: Te diré que se habló mucho cuando se estrenó *Hable con ella*. Todo el mundo decía que era una película obra maestra y fíjate que a mí no me llegó. No sé si esto contesta tu pregunta. Una de mis películas preferidas de Almodóvar, también porque está muy ligada a la ciudad de Barcelona, es *Todo sobre mi madre*. Ahí también filma a la mujer de otra manera. Pero tengo que pensar más sobre esto. Yo nunca me he sentido representada por una mujer de las que filma Almodóvar, ahora que lo pienso… es curioso, ¿no?

N.B.: Vamos a dejarlo en suspenso. Muchísimas gracias, Conxita, fue muy apasionante sobre todo desde tu profesión. La pregunta de Alfonso San Miguel iba por allá, o sea que nosotros estamos acostumbrados a ver el cine desde otra perspectiva que es la académica donde tenemos que quitar todo lo que es sentimiento de juicio y bueno, obviamente, la crítica es un género. Ha sido muy interesante escucharte y sobre todo sobre este tema.

C.C.: Muchísimas gracias por tu *genero*sidad. Me he sentido muy a gusto esta tarde. Seguiré hablando bien de vosotros, gracias.

IV/ Compte-rendu

Gabriel Abrantes & Daniel Schmidt, *Diamantino*

Fernando Curopos
Sorbonne Université — CRIMIC EA 2561

Référence : Gabriel Abrantes et Daniel Schmidt, *Diamantino*, 2019.

L'année 2019 aura été fertile pour les amoureux gays du ballon rond : le très sérieux *Mario*, du réalisateur suisse Marcel Gisler, dénonçant l'homophobie inhérente au milieu du football, un quasi sport martial soutenu par des hordes de fans prêts à en découdre avec les supporteurs de l'équipe adverse, assez souvent qualifiés de pédés ou d'enculés, malgré les admonestations des dirigeants sportifs et le règlement de l'UEFA[1], et le très *high camp Diamantino*, du réalisateur portugais Gabriel Abrantes (1984-) et de son acolyte américain Daniel Schmidt (1984-).

Les spectateurs auront tôt fait de reconnaître dans le héros du film un avatar *queer* de l'icône footbalistique du moment : Cristiano Ronaldo, star planétaire quintuple ballon d'or, plus connu sous le nom de CR7. Les points de ressemblance physique de l'acteur (Carloto Cotta) avec le joueur sont d'ailleurs impressionnants : même silhouette agile et élancée aux muscles dessinés, même corps glabre, mêmes cheveux gominés, même accent (celui de Madère, où est né CR7), quelques similitudes au niveau de la biographie. Ici, un père aimant et aimé, coach sportif, là une mère poule devenue l'idole des ménagères portugaises de plus de cinquante ans ; dans la fiction, des sœurs de sang machiavéliques prêtes à vendre leur frère à des néo-fascistes, dans la réalité, deux sœurs jet-setteuses et un frère ex-alcoolique aujourd'hui directeur du musée CR7 à Funchal.

1. Le vendredi 16 août 2019, le match entre l'AS Nancy Lorraine et le Mans FC était interrompu par l'arbitre suite à des chants homophobes dans les tribunes. Une première en France.

Bien que le Portugal ne soit plus sous le joug de Salazar et de sa trilogie Fado, Fatima, Football, certains atavismes y ont la vie dure, pour le plus grand profit de la FIFA, des sponsors locaux et surtout transnationaux. Gabriel Abrantes, habitué à déconstruire l'imaginaire de la nation nous le rappelle, d'où les publicités fascistes auxquelles participe le très naïf Diamantino, filmé au pied du château d'Almourol habillé en troubadour guerrier, à mi chemin entre l'imagerie associée au poète Camões, le chantre de la Nation, et D. Afonso Henriques, son fondateur. Le tout sous la houlette du néo-fasciste nationaliste Helena Guerra (Filipe Vargas), avec la Ministre Ferro (Joana Barrios) en grand manitou. Le nom est choisi à escient, António Ferro ayant été l'idéologue de la politique culturelle et éducative de l'État Nouveau à ses débuts. Dans une Europe en proie à la montée du fascisme et à ses démons d'avant guerre, toute similitude avec des faits réels n'est évidemment pas une pure et simple coïncidence. Le « discours publicitaire » mis en scène par les réalisateurs évoque avant tout la haine de l'Autre, des réfugiés que Diamantino ému voit, depuis son yacht, débarquer hagards et affamés sur une plage de sable fin. La réalité est bien plus cruelle.

La comédie loufoque se veut parodie de film policier mâtinée de satire politico-économique où l'on reconnaîtra en filigrane les frasques de la très riche idole. Les deux cruelles jumelles n'aiment leur frère que pour son argent et elles le dépouillent à son insu sans aucun état d'âme. D'ailleurs, la mort de leur père ne leur soutirera que des larmes de crocodiles, bien heureuses qu'elles sont de pouvoir enfin superviser seules la carrière du cadet et de gérer ses juteux contrats. L'argent gagné à la sueur de ses jambes et grâce à sa renommée est aussitôt transféré, via un ingénieux système informatique crypté, sur des comptes hébergés dans des paradis fiscaux. Vers d'autres rivages donc, havres de paix pour les grosses fortunes, et où l'on voit moins de noyés et de canots de fortune qu'en Méditerranée. Si le footballeur le mieux payé du monde, sans compter les produits dérivés et les recettes publicitaires, a lui aussi été impliqué dans le scandale des « Panama papers », il a vite été rattrapé par le fisc espagnol. Dans la fiction, l'avatar de l'idole est innocent, dans tous les sens du terme, ce que prouvera l'agent des services secrets portugais qui s'introduit dans le palais baroque du joueur pour y mener sa dangereuse enquête, sous l'œil inquisiteur des deux sœurs, dont le patronyme, Matamouros, n'augure rien de bon. Aïcha, l'agent secret, se fait passer pour un jeune réfugié mozambicain, un orphelin noir, comme ceux que le footballeur a entraperçus avec étonnement lors de ses vacances sur la côte.

Son match de coupe du monde perdu et encore sous le coup de la mort de son père, l'icône vacille, poussé en cela par Gisèle, une journaliste de télé un brin *trash* (Manuela Moura Guedes, adulée par les gays portugais pour son goût pour la chirurgie esthétique). L'homme pleure, renoue avec des émotions refoulées, se voit à son tour père, mais sur un modèle moins normé. Célibataire sans sexualité apparente malgré les atouts visibles sous les slips dont il fait la publicité, il se découvre une veine humanitaire. Il décide alors d'adopter un réfugié qu'il comble d'affection, de cadeaux et nourrit au Nutella. Diamantino déborde d'un amour tellement altruiste et pur, que l'agent secret chargée de l'enquête, pourtant lesbienne, en couple avec une collègue de travail, s'éprend de lui. Mais il est vrai que, sous le coup des manipulations génétiques auxquelles le joueur est soumis par le Docteur Lamborghini, il se féminise peu à peu. Que leur frère devienne un cobaye humain, cela importe peu aux deux sœurs cruelles tant que l'argent afflue sur leurs comptes *off-shore*. Si les pectoraux et le corps sculptural de Diamantino relevaient de l'idéal grec, ses seins rivalisent désormais avec ceux de la Vénus de Milo. Ils ajoutent une touche *queer* au charme du

héros, auquel Aïcha n'est plus du tout indifférente. Sauvé par les services secrets portugais qui n'ont visiblement rien à envier au MI16 britannique, Diamantino et Aïcha finiront par s'ébrouer tous les deux sur la plage, en un véritable *happy ending* queer.

Ce numéro s'inscrit dans la continuité du premier volume *Genre et Images dans le Monde Ibéro-Américain* (nº 11 de la revue *Iberic@l*).

Dans le contexte d'une société mondialisée où l'image a acquis une place prépondérante, ce dossier monographique rassemble des études qui interrogent des représentations et des récits construisant des modèles genrés en en montrant la portée et en en signalant les limites. En considérant la notion d'image de manière élargie, les articles mettent au jour la construction et les rapports de genre par le biais de l'image et des récits qu'elle permet d'élaborer. Les articles de ce numéro s'intéressent aux représentations de genre aussi bien dans les cultures populaires que dans les productions culturelles « d'auteur » en considérant la notion d'image dans un sens large qui englobe les arts visuels, la communication, mais également les productions scéniques depuis le XIX^{e} siècle jusqu'au XXI^{e} siècle dans les aires ibériques et ibéro-américaines.

ISSN 2260-2534

LETTRES SORBONNE UNIVERSITÉ

CRIMIC