HAL open science

Mélodrame et tragédie. Cinéma et théâtre hispano-américains contemporains (Mexique-Argentine)

Sophie Dufays, Françoise Heitz

To cite this version:

Sophie Dufays, Françoise Heitz. Mélodrame et tragédie. Cinéma et théâtre hispano-américains contemporains (Mexique-Argentine). Savoirs en Prisme, 6, 2017, Savoirs en Prisme. hal-02466885v2

HAL Id: hal-02466885

https://hal.univ-reims.fr/hal-02466885v2

Submitted on 1 Apr 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

06

Savoirs en prisme
Mélodrame et tragédie

Cinéma et théâtre hispano-américains contemporains

Numéro coordonné par Sophie Dufays
et Françoise Heitz

épure
EDITIONS ET PRESSES UNIVERSITAIRES DE REIMS

Illustration de couverture : *Teatro Metropolitan, calle Independencia, Ciudad de México*, CC BY-SA ProtoplasmaKid

Revue électronique publiée avec le concours du Centre interdisciplinaire de recherche sur les langues et la pensée (CIRLEP) de l'université de Reims Champagne-Ardenne

La revue *Savoirs en prisme* est dirigée par Françoise Heitz et Florence Dumora (université de Reims Champagne-Ardenne)

Conception graphique et mise en page :
Éditions et presses universitaires de Reims
ISSN : 2260-7838

Cette revue est mise à disposition selon les termes de la licence Creative Commons attribution / pas d'utilisation commerciale / partage dans les mêmes conditions 4.0 international

ÉPURE – Éditions et presses universitaires de Reims
Bibliothèque Robert de Sorbon
Avenue François-Mauriac, CS40019, 51726 Reims Cedex
www.univ-reims.fr/epure

Mélodrame et tragédie. Cinéma et théâtre hispano-américains contemporains (Mexique-Argentine)

Sommaire

sous la direction de Sophie Dufays & Françoise Heitz

Sophie Dufays & Françoise Heitz, « Introduction – Mélodrame et tragédie dans le cinéma et le théâtre contemporains (Mexique et Argentine) »

Prolégomènes : les fondements théoriques

Hermann Herlinghaus, « Saber trágico y sensibilidad melodramática »

Du Mexique à l'Argentine : variations sur la subversion du mélodrame au cinéma

Françoise Heitz, « Lo insólito del melodrama mexicano: el ejemplo de *Los insólitos peces gato* (Claudia Sainte-Luce, 2013) »

Antoine Rodríguez, « Cruce de miradas en el cine mexicano contemporáneo: la adolescencia femenina entre tensión melodramática y efecto trágico»

Maria Fortin, « Les mélotragédies d'Arturo Ripstein : analyse de *Así es la vida* »

Bénédicte Brémard, « Le mélodrame ou le rapt de l'Histoire. *El secreto de sus ojos* (Juan José Campanella, 2009) »

Le théâtre argentin contemporain ou quand mélodrame et tragédie sont revisités

Luz Rodríguez, « Las “tragedias optimistas” de Rafael Spregelburd »
Cristina Breuil, « *Las Hijas de Eva* de Santiago Serrano : douze personnages en quête de genre »
Brigitte Natanson, « Desacralización, transfiguración y juegos intertextuales en el teatro argentino y chileno recientes »

Les auteurs

Varia

Emmanuel Le Vagueresse, « Le cinéma à Séville à travers la presse locale (1914-1918) »
Magali Kabous, « Quand le cinéma postrévolutionnaire chante le syncrétisme cubain »
Françoise Heitz et Audrey Louyer, « Fenêtre sur le festival de Biarritz 2016 »

Comptes rendus

Jean-Paul Aubert, Rosario Garnemark: *Ingmar Bergman y la censura cinematográfica franquista. Reescrituras ideológicas (1960-1967)*
Catherine Chauche, *L’Ouvert* n° 9, revue Henry Maldiney, 2016

Introduction. Mélodrame et tragédie : regards croisés entre le cinéma et le théâtre hispano-américains contemporains (Mexique – Argentine)

Sophie Dufays
Université de Louvain
Institut des Civilisations, Arts et Lettres (INCAL)
Françoise Heitz
Université de Reims Champagne-Ardenne
CIRLEP, EA 4299

Un vaste champ d'investigations

À première vue, ce sixième dossier de *Savoirs en prisme* pourrait sembler embrasser un champ interdisciplinaire moins vaste que les dossiers des numéros antérieurs (« Langue et musique » et « Les espaces du malentendu »). Mais une telle impression supposerait une méconnaissance des termes proposés à la réflexion : les questionnements sur le mélodrame et la tragédie, s'ils ressortissent en première instance au vaste champ de l'esthétique – on peut les considérer comme des (macro)genres intermédiaux, qui traversent et permettent d'articuler l'histoire du théâtre et du cinéma, entre autres arts –, s'ancrent dans une perspective tant philosophique que socio-historique. Le mélodramatique et le tragique en effet sont aussi des modes ou modalités, des sensibilités ou des « sentiments »[1] qui traduisent deux conceptions du monde, deux « versions de l'expérience » humaine (Heilman, 1968), lesquelles non seulement peuvent se combiner à tout autre genre fictionnel ou plus largement artistique, mais imprègnent l'ensemble de la culture moderne dans ses multiples formes. Ainsi, le mélodramatique, sous l'influence de Brooks (1976) et de Gledhill (1987) a été redéfini comme « *a mode of conception and expression, as a certain* fictional

1 Nous nous référons au « sentiment tragique de la vie » selon la célèbre expression d'Unamuno.

system for making sense of experience, as a semantic field of force »[2] (Brooks, xiii) qui prend ses racines dans la modernité post-révolutionnaire, tandis que le tragique en tant que modalité ne cesserait de « revenir » au XXe et au XXIe siècles (Domenach, 1967 ; Williams, 1979 ; Maffesoli, 2000), par-delà l'oubli relatif ou la « mort » (Steiner, 1956 et Sontag, 1966) de la tragédie en tant que genre à partir du mélodrame classique et du drame romantique. Les enjeux éthiques, affectifs, politiques, anthropologiques ou psychanalytiques – et plus généralement philosophiques – de ces modes demandent donc une interprétation qui dépasse largement le repérage classificatoire d'un répertoire plus ou moins stable de figures rhétoriques, de thèmes et de procédés.

Des références incontournables

Mais si ces *travelling concepts* sont des prismes au travers desquels peuvent être analysées la culture, les modes de communication et la politique contemporaines (voir par exemple Maffesoli, 2000 pour le tragique ou Elaesser 2014 pour le mélodramatique), les tentatives de les cerner et de les définir renvoient nécessairement aux œuvres qui les ont fondées ou popularisées[3]. Si, en ce qui concerne la tragédie, la référence au théâtre grec antique et à sa théorisation par Aristote s'avère incontournable (à côté du théâtre élisabéthain et du classicisme français), les études sur le mélodrame de leur côté s'inspirent aussi bien du théâtre français du début du XIXe siècle (avec les œuvres de Pixerécourt pour paradigme) que du mélodrame cinématographique classique (« l'âge d'or » des années 1930-1950) dans ses deux versions hollywoodienne et mexicaine. Non seulement le spectre des genres et formes esthétiques concernés est très vaste (du théâtre et du cinéma à la série télévisée et la *telenovela*, en passant par le roman[4] sous ses multiples formes, notamment populaires – roman-feuilleton, roman gothique, roman noir, roman sentimental… – sans oublier la musique et la chanson), mais en outre l'aire géographique et culturelle où s'inscrivent au premier chef les traditions de la tragédie et du mélodrame comprend tout l'Occident dans son sens le plus large : l'Europe de l'Ouest et les États-Unis, mais aussi l'Amérique Latine.

Le corpus d'analyse

Pour aborder de manière à la fois relativement homogène et originale les relations multiples et complexes entre le mélodrame et la tragédie, le présent

2 Traduction : « un mode de conception et d'expression, un certain système fictionnel permettant de conférer du sens à notre vécu, en tant que champ de forces sémantiques » (2010 : 22 de l'édition française du livre).

3 Ainsi, par exemple pour Domenach, « [l]e tragique ne se confond pas avec la tragédie ; mais c'est elle qui nous permet de le caractériser, et l'on ne saurait les dissocier » (1967 : 58).

4 C'est ainsi que l'étude fondatrice de Brooks (1976) s'intéresse avant tout au mélodramatique romanesque chez Balzac et James.

dossier a opté pour trois restrictions du corpus d'analyse et concentre son attention sur : (1) les deux formes artistiques qui ont été les plus marquées – ou de manière particulièrement décisive et récurrente – par ces genres, soit le cinéma et le théâtre ; (2) l'Amérique hispanique, et plus particulièrement ces deux grands pôles culturels de la région que sont l'Argentine et le Mexique, dont les traditions théâtrale et cinématographique sont aussi riches que méconnues chez nous ; (3) des œuvres contemporaines, qui dialoguent avec plusieurs pratiques et interprétations des genres et nous obligent à revoir nos définitions et critères classiques pour interroger les évolutions multiformes du mélodramatique et du tragique en lien avec l'histoire et la société dont ils émanent.

La décision de se focaliser sur le Mexique et l'Argentine se justifie par l'importance tant quantitative que qualitative des traditions artistiques de ces pays et par la relative rareté des études du mélodrame et sur la tragédie en Amérique Latine[5], surtout si on la compare au *boom* des études sur le mélodrame dans le cinéma et la culture (nord-)américains et globalisés[6] et à l'intérêt constant pour les reconfigurations du tragique dans la littérature, le théâtre et la société surtout européens[7]. D'un côté, le choix du cinéma mexicain s'imposait par la prépondérance du « mélo » dans l'histoire culturelle et spécialement cinématographique de ce pays et par l'influence internationale qu'il a exercée depuis les années 1930 ; d'un autre, le théâtre argentin des dernières décennies (postérieur à la dictature de 1976-1983), particulièrement vivace, ne cesse de revisiter et réinterpréter les canons et les procédés de la tragédie classique[8]. Bien entendu, le cinéma argentin (représenté ici par un article) et le théâtre mexicain (non étudié ici) contemporains mériteraient également d'être analysés du point de vue des reconfigurations du tragique et du mélodramatique : le dossier espère contribuer à susciter un intérêt académique dans ce sens. Précisons que, si les œuvres analysées sont toutes en espagnol, le dossier respecte bien l'esprit plurilingue de la revue puisqu'il comprend cinq articles rédigés en espagnol et trois en français (précédés à chaque fois d'un résumé en anglais).

5 Outre les études fondatrices de Martín-Barbero (1987), Oroz (1995) et Herlinghaus (2002), on peut citer, plus récemment, les ouvrages collectifs édités par Sadlier (2009) et Smith (2015) (tous deux sur le cinéma latino-américain) et la monographie de Bush (2015) (consacrée à la littérature du continent). Notons que Carla Marcantonio, dans son récent ouvrage *Global Melodrama* (2015) analyse notamment deux films de réalisateurs mexicains (réalisés à Hollywood) : *Babel* de Iñarritú (2006) et *Gravity* de Cuarón (2013).

6 Après les textes classiques de Elsaesser (1974), Gledhill (1987) et Williams (1998), on peut mentionner plus récemment (sur le mélodrame hollywoodien ou « global » contemporain) : Zarzosa, 2013; Nasta, Andrin et Gailly, 2014; Rooney, 2015; Marcantonio, 2015 ; Zamour, 2016… entre autres nombreuses études sur le sujet.

7 Voir par exemple Lazzarini-Dossin, 2004 ; Riesgo, 2007 ; Ricci, 2007 ; Vanden Berghe, Biet et Vanhaesebrouck, 2007 ; Cools, Crombez et Slegers, 2008 ; Felski, 2008 ; Ioannidou, 2017.

8 À ce propos, voir notamment Moro Rodríguez, 2012 ; Gambon, 2014 ; ou, sur les réécritures d'*Antigone*, Alonso Padula et Houvenaghel 2009. Sur la tragédie dans le théâtre mexicain, voir Gidi, 2014 et 2016.

Un statut culturel contrasté

Les essais sur la tragédie et le tragique s'intéressent rarement au mélodrame, tandis que, du côté des études du mélodrame, la référence à la tragédie est presque inévitable – même si elle est rarement développée –. Le mélodrame, en effet, est fréquemment conçu comme une forme dégradée et désacralisée de la tragédie (suivant Brooks, 1976 : 14-15, qui identifie une rupture historique entre les visions tragique et mélodramatique du monde à partir de la Révolution française), ou comme une tragédie populaire et modern(isé)e (voir par exemple Gubern, 1983 : 256-261). La supposée supériorité intellectuelle de la tragédie et la présumée « facilité » du mélodrame se traduisent aussi dans les modes de théorisation distincts auxquels ces deux concepts renvoient principalement, comme l'explique bien Hermann Herlinghaus dans l'article qui ouvre ce dossier. En effet, si la tragédie et le tragique ont constitué un objet de réflexion récurrent de la philosophie esthétique européenne depuis le début du XIXe siècle (Schelling, Hegel, Nietzsche, Schopenhauer, Benjamin… pour ne citer que des Allemands)[9], le mélodrame a été théorisé, beaucoup plus récemment (depuis la fin des années 1970), dans le cadre des *cultural studies* d'abord anglo-saxonnes puis (peu et à peu) latino-américaines, suivant une perspective marquée par la psychanalyse, le féminisme et les *gender studies*.

D'après Zarzosa (2013 : 149), il y aurait une fatalité à recourir au mélodrame et un deuil nécessaire de la tragédie ; on peut ajouter que ce deuil tend tantôt vers une nostalgie restauratrice (un désir illusoire de reproduire la « grandeur » du tragique), tantôt vers la mélancolie (une conscience que la tragédie est à la fois définitivement perdue et indépassable). Toutefois, si l'on regarde du côté des essais sur le théâtre tragique (dont la tragédie ne serait qu'une modalité), on constate que c'est la modernité elle-même et ses « tragédies » au sens commun du terme (celui de « catastrophes ») qui favorisent le retour incessant d'un tragique. Ces tragédies, dont Auschwitz est le paradigme universel, sont incarnées dans l'histoire des pays qui nous intéressent ici par la dernière dictature militaire en Argentine et par le massacre de Tlatelolco au Mexique – outre la « guerre de la drogue » en cours –.

Mélodrame *versus* tragédie ?

Les différences de statut culturel entre les deux objets et l'admiration continue du mélodrame pour la tragédie se fondent sur une série d'apparentes disparités thématiques et formelles. Mélodrame et tragédie sont perçus comme opposés du point de vue de la caractérisation de leurs personnages, de la nature du conflit qu'ils mettent en place et du dénouement de ce conflit, du public qui

9 Sorti de la tragédie, « le tragique » fait office de catégorie philosophique, comme le signalent par exemple Domenach (« Le tragique sort de la tragédie, puis il revient constamment provoquer la réflexion philosophique et l'action politique », 1967 : 11) et Szondi (« Depuis Aristote, il y a eu une poétique de la tragédie, depuis Schelling seulement, il y a une philosophie du tragique », 2003 : 8).

leur est associé et du type d'identification ou d'émotions que celui-ci est amené à ressentir. Examinons brièvement certains de ces éléments.

Les personnages d'abord : ils seraient schématiques et « monopathiques » (Heilman, 1968) dans le mélodrame – répondant à une polarisation manichéenne qui exclurait la complexité psychologique – et, dans la tragédie, « polypathiques » (Heilman), déchirés entre des impulsions et des impératifs contradictoires. La noblesse sociale du héros tragique contraste aussi avec le caractère socialement hétérogène mais en tout cas non aristocratique des protagonistes du mélo, qui peuvent être bourgeois, ouvriers ou autres petits travailleurs urbains ; dans le mélodrame latino-américain, ceux-ci peuvent tomber dans la misère et se voir contraints à la mendicité ou à la prostitution. Le mélodrame « de cabaretera » ou « prostibulario » constitue une variante spécifiquement mexicaine par rapport aux deux modèles dominants en Amérique, le mélodrame familial-domestique et le mélodrame épique qui revisite les grands événements de l'histoire nationale (on parle au Mexique de « mélodrame de la Révolution »). Le genre des protagonistes varie lui aussi d'un mode à l'autre : si dans la tragédie, le héros et la victime se confondent en un seul personnage qui est plus souvent masculin, dans le mélodrame ces rôles sont répartis entre une victime généralement féminine et un héros-justicier masculin (dans ce dossier, les articles de Cristina Breuil, Antoine Rodríguez et Françoise Heitz abordent notamment l'évolution du statut de victime de la femme dans le mélodrame). Le public du mélo est lui aussi réputé largement féminin, et populaire ou « massif », à l'inverse du public plus élitiste de la tragédie.

Dans le mélodrame comme dans la tragédie, un protagoniste (ou plusieurs) souffre face à un destin (injuste) de malheur et parvient *in fine* à une certaine forme de reconnaissance (Dufays et Piedras, 2017). Mais cette situation conflictuelle similaire est projetée sur des plans différents : le plan métaphysique ou existentiel du dilemme tragique (situé à l'intérieur de l'homme, confronté à l'ordre mythique des dieux et de la loi) s'opposerait à l'espace avant tout social du conflit mélodramatique (un conflit « *entre los hombres, y entre los hombres y las cosas en medio de lo ordinario de las convenciones* », Herlinghaus, 2002 : 13-14)[10]. La reconnaissance en jeu n'est donc pas de même nature. Si l'anagnorisis tragique « i*s both self-recognition and recognition of one's place in the cosmos* » (Brooks, 1976 : 205), dans le mélodrame « *[the] recognition is essentially of the integers in combat and the need to choose sides* » (205)[11].

10 De même, pour Jean-Loup Bourget, « le fatum mélodramatique est toujours politique ou social plus que véritablement métaphysique. Le mélodrame est, en quelque sorte, une tragédie qui serait consciente de l'existence de la société » (Bourget, 1985 : 11).

11 Voici la citation complète de Brooks : « *The fall of the tragic hero brings a superior illumination, the anagnorisis that is both self-recognition and recognition of one's place in the cosmos. Tragedy generates meaning ultimately in terms of orders higher than one man's experience, orders invested by the community with holy and synthesizing power. Its pity and terror derived from the sense of communal sacrifice and transformation. Melodrama offers us heroic confrontation, purgation, purification, recognition. But its recognition is essentially of the integers in combat and the need to choose sides. It produces panic terror and sympathetic pity, but not in regard to the same object, and without the higher illumination of their interpenetration. Melodrama cannot figure the birth of a new society – the role of comedy – but only the old society reformed. And it cannot, in distinction to tragedy, offer reconciliation under a sacred mantle, or in terms of a higher synthesis. A form for secularized times, it offers the nearest* approach *to sacred and cosmic values in a world*

La manière dont les œuvres tragiques et mélodramatiques résolvent ce conflit de la reconnaissance contraste également. Là où la tragédie se termine nécessairement mal (mort, folie) – et conduit son public à accepter la fatalité d'un destin contre lequel on ne peut rien (ce serait le but de la catharsis) –, le mélodrame peut, lui, opter aussi bien pour une fin « tragique » que pour un *happy end* souvent invraisemblable. Les mélodrames mexicains classiques se finissent toujours par un retour à l'ordre moral initial, un ordre défini en termes chrétiens (avec les idées potentiellement mélodramatiques de péché, sacrifice, souffrance rédemptrice, abnégation, châtiment) et patriarcaux. Mais en même temps, ce qui fait du mélodrame un objet si intéressant à analyser, c'est que par-delà sa fin destinée à satisfaire les codes de la morale en vigueur, il est un lieu où s'expriment les désirs et les contradictions d'une société dont les valeurs ont été remises en question par la modernité (qui au Mexique comme en France s'est imposée sous la forme d'une Révolution) – ou, pour les mélodrames contemporains, la post- ou hypermodernité –. Ces désirs et ces contradictions pourraient amener le public à questionner l'apparente leçon finale du mélodrame et l'inciter subrepticement (jamais explicitement) à protester contre l'injustice d'un destin (d'un ordre social) qui, dans le monde tragique, s'avère incontrôlable et incontestable. Ainsi, selon Williams,

> *unlike tragedy, melodrama does not reconcile its audience to an inevitable suffering. Rather than raging against a fate that the audience has learned to accept, the female hero often accepts a fate that the audience at least partially questions*[12] (1991 : 325).

Reprenant les propositions de Ana María López (1994) à propos du cinéma mexicain, l'une de nous a synthétisé dans un autre texte (co-écrit avec Pablo Piedras) :

> *el melodrama latinoamericano clásico suele formular los conflictos de justicia y reconocimiento desde las determinaciones de una*

where they no longer have any certain ontology or epistemology » (1976 : 205). Traduction : « La chute du héros tragique apporte une illumination supérieure, l'anagnorisis qui est à la fois la reconnaissance de soi-même et la reconnaissance de sa place dans le cosmos. En définitive, la tragédie fournit du sens en termes d'ordres plus grands que les ordres de l'expérience humaine, des ordres investis d'un pouvoir sacré et synthétique par la communauté. Le mélodrame nous offre une confrontation, une purgation, une purification, une reconnaissance héroïques. Mais sa reconnaissance est essentiellement la reconnaissance des entités en lutte et le besoin de choisir son camp. Elle entraîne une terreur panique et une pitié compatissante, mais cela non pas pour le même objet et sans une plus grande illumination de leur interpénétration. Le mélodrame ne peut pas figurer la naissance d'une nouvelle société – ce qui est le rôle de la comédie – mais seulement l'ancienne société réformée. Et il ne peut pas, contrairement à la tragédie, offrir une réconciliation abritée par le manteau sacré ou définie en termes d'une plus grande synthèse. Forme des temps séculaires, il offre *l'approche* la plus proche des valeurs sacrées et cosmiques dans un monde où elles n'ont plus d'ontologie et d'épistémologie certaines. » (2010 : 251-52 de l'édition française du livre).

12 « À la différence de la tragédie, le mélodrame ne réconcilie pas son public avec une souffrance inévitable. Plutôt que s'emporter contre un destin que le public a appris à accepter, l'héroïne accepte souvent un destin que le public questionne au moins partiellement » (nous traduisons).

> *cultura patriarcal y cristiana y de un proyecto nacional modernizador, vinculado con un discurso civilizador. En México, este discurso se redefinió a partir de la (post) Revolución y, en la Argentina, se estructuró a partir de las ideas liberales de modernización política, cultural y económica, en contraposición con el espacio del campo como reservorio de la tradición y de los valores originarios de la patria*. (Dufays et Piedras, 2017)[13]

Les oppositions latino-américaines entre ville et campagne, civilisation et barbarie, révolution et tradition, indépendance nationale et héritage colonial, développement et sous-développement, famille patriarcale et désirs sexuels inavoués, mais aussi, au Mexique, entre la Vierge de Guadalupe et la traîtresse Malinche ou la « Chingada » (qui renvoient au rôle doublement originaire de la femme-mère dans la construction nationale, cf. López, 1994 : 257), constituent le terrain fertile où la culture mélodramatique a pris son essor[14]. Le mélodrame passe généralement pour conservateur et réactionnaire, mais les conflits qu'il met en scène, issus d'un contexte plein de contradictions, compliquent souvent toute identification idéologique claire ; et « *even when their narrative work suggests utter complicity with the work of the Law, the emotional excesses set loose and the multiple desires detonated are not easily recuperated* »[15] (López, 1994 : 259).

La constance de l'excès

Cette dernière remarque nous invite à souligner une catégorie centrale aussi bien dans le mélodrame que dans la tragédie : celle de l'excès. Dans la seconde, l'excès est la faute du héros, la démesure (*hybris*) qui entraîne le châtiment des dieux ; son spectacle produit une catharsis, les fameux sentiments de terreur et de pitié censés « purifier » les spectateurs et les empêcher de commettre les mêmes excès auxquels ils ont assisté. Dans le mélodrame, l'excès ne définit pas seulement les émotions et les actions des personnages, mais la forme et le style même des œuvres, profondément redondants et hyperboliques. L'excès du mélodrame qui contient « *una victoria contra la represión, contra una determinada 'economía' del orden, la del ahorro y la retención* »[16] (Martín-Barbero, 1987 : 131)

13 « Dans le mélodrame latino-américain classique, les conflits de justice et de reconnaissance sont formulés dans le cadre déterminant d'une culture patriarcale et chrétienne et d'un projet national de modernisation lié à un discours civilisateur. Au Mexique, ce discours s'est redéfini à partir de la (post)Révolution et, en Argentine, il s'est structuré à partir des idées libérales de modernisation politique, culturelle et économique, en opposition avec l'espace rural comme réservoir de la tradition et des valeurs originelles de la patrie. »

14 Bien sûr, les oppositions citées ne sont pas propres à l'Amérique Latine, mais elles y ont pris un sens identitaire particulièrement aigu, qui s'explique pour une large part par les difficultés et contradictions de la situation postcoloniale de la région (conflit fondamental entre imitation et autonomie).

15 « même quand leur trame narrative suggère une complicité totale avec la Loi, les excès émotionnels déchaînés et les multiples désirs déclenchés ne sont pas facilement récupérés. »

16 « une victoire contre le refoulement, contre une certaine « économie » de l'ordre, celle de l'épargne et de la rétention ».

conduit au *pathos*, lequel, s'il se distingue traditionnellement des passions plus « élevées » de la tragédie, « *is never a matter of simply mimicking the emotions of the protagonist, but, rather, a complex negotiation between emotions and between emotion and thought* »[17] (Williams, 1998 : 45).

Se référant à Carlos Monsiváis (1983 : 70) qui interprète le manque de limites du mélodrame mexicain/latino-américain comme une défense ou un défi contre le modèle culturel nord-américain dominant, López propose : « *the melodrama's exaggerated signification and hyperbole – its emphasis on anaphoric events pointing to other implied, absent meanings or origins – become, in the Mexican case, a way of cinematically working through the problematic of an underdeveloped national cinema* »[18] (1994 : 258). Dans cette perspective d'inspiration post-coloniale, la tragédie représenterait en Amérique Latine un prestigieux modèle culturel d'origine européenne et notamment espagnole (Calderón étant l'un des plus grands représentants du genre) que les artistes de la région ne pourraient s'approprier qu'à partir d'une réécriture au moins partiellement subversive.

Le présent dossier met bien en évidence les contradictions propres au mélodrame (contradictions multipliées comme on l'a vu dans le contexte latino-américain), mais il révèle aussi toutes sortes d'hybridations, d'évolutions et de transgressions entre ce macro-genre ou mode et celui de la tragédie. Ce qui apparaît, c'est une profonde interdépendance entre les deux. On observe aussi – comme le signalait déjà Domenach (1967 : 260) – que le tragique se mêle au comique, dans une redéfinition de la modernité où s'abolissent les frontières génériques. Le dossier montre à quel point les configurations du mélodramatique et du tragique sont multiples et métissées ; certaines contributions permettent ainsi de se demander si le mélodrame n'est pas capable de produire des personnages et des émotions aussi complexes que les héros et les conflits tragiques.

Prolégomènes : les fondements théoriques

Par le biais d'un panorama des grands auteurs qui ont théorisé la question au fil des siècles, Hermann Herlinghaus s'interroge sur les hybridations entre les deux genres (tragédie et mélodrame), l'axe moderne du second accompagnant l'esprit de démocratisation des sentiments, tandis que dans la tragédie, les héros luttent contre la loi divine ou humaine. L'auteur rappelle comment Gramsci, face aux esthétiques du sublime, avait cherché à remettre en valeur l'aspect affectif propre aux masses populaires, dans une anthropologie alternative de la modernité. Nietzsche, quant à lui, se détourne de la prédestination naturelle du héros dans la tragédie grecque comme du moment apolli-

17 Le pathos «ne consiste pas simplement à imiter les émotions du protagoniste, mais plutôt en une complexe négociation entre les émotions et entre l'émotion et la pensée ».

18 « La signification exagérée et hyperbolique du mélodrame – son insistance emphatique sur des événements anaphoriques qui renvoient à d'autres significations ou origines absentes impliquées – devient, dans le cas mexicain, une manière de résoudre cinématographiquement la problématique d'un cinéma national sous-développé. »

nien, modéré et rationnel, pour lui préférer le dionysiaque, excessif et enivrant. Dans la mesure où elles favorisent ce qui est affectivement excessif, les lectures modernes du dionysiaque peuvent associer aussi des traits de l'esthétique mélodramatique. Par la « loi tragique », Aristote organisait les transgressions, le héros tragique intériorisant la faute et succombant à son destin, dont la mise en récit favorise la catharsis. D'après Heilman, le lien évident entre tragédie et mélodrame est celui, dramaturgique, de la catastrophe. Mais les stratégies affectives divergent, le « mélo » ayant migré dans la culture de masses. Par ailleurs, la perte des repères identitaires est le fruit du métissage dans l'histoire culturelle de l'Amérique Latine. Au Mexique, le culte à la Vierge de Guadalupe, lorsqu'il prend des allures profanes, ou l'inflation des « *telenovelas* », sont les marques de cette « démocratisation » parfois excessive. Le statut précaire et dévalorisé du mélodrame fait l'objet d'une socialisation collective et sentimentale. Ainsi s'opposent deux perspectives paradigmatiques : le savoir tragique, héritier d'une longue tradition européenne, et l'imagination mélodramatique latino-américaine, matrice d'une épistémologie féminine, dans un contexte de nouveaux regards sur une modernité hétérogène. Les narrations mélodramatiques d'Amérique Latine peuvent impliquer des expériences tragiques sans pour autant partager l'esprit universaliste d'un sens tragique eurocentré. La modernité du mélodrame s'opposant, de façon démocratique et conciliatrice, au tragique aristocratique ou nihiliste, les postures esthétiques se recomposent à partir des expériences du monde latino-américain.

Du Mexique à l'Argentine : variations sur la subversion du mélodrame au cinéma

Françoise Heitz s'attache à un film mexicain récent, *Los insólitos peces gato* (*Les drôles de poissons-chats*, Claudia Sainte-Luce, 2013) et rappelle les codes classiques du cinéma hollywoodien qui enfermait les personnages dans des comportements stéréotypés, fruits de codes moraux imposés par une société rigide. L'âge d'or du cinéma mexicain a consacré la figure victimaire de la mère, sacrifiant sa vie pour sa progéniture. La « comédie dramatique » de Sainte-Luce brosse un portrait tout autre de figure maternelle, élaborée en modèle par la restauration d'un paradoxal hédonisme vécu au seuil de la mort. Le dépassement de la traditionnelle dichotomie entre le « cinéma des larmes » (mélodrame) et le « cinéma pour rire » (comédie) trouve sa justification, outre la rupture des barrières génériques propre aux catégories esthétiques de la modernité, devenues perméables, par la dimension autobiographique du film, laquelle confère un surplus d'authenticité à la dénonciation sociale comme à l'hymne vitaliste. Seule la mise en scène de l'incipit emprunte à la symbolique tragique, tandis que la suite fait place à une revisitation des codes mélodramatiques, où l'intrigue laisse une place à l'humour, consacrant ainsi le mélange des tonalités, où un certain réalisme social est transcendé par le traitement des émotions sensibles.

Antoine Rodriguez s'intéresse à deux films mexicains contemporains mettant en scène deux adolescentes marquées par des événements graves en rapport avec la sexualité. Dans *Perfume de violetas* (Maryse Sistach, 2001), une adolescente victime de viols tue par accident sa meilleure amie, et dans *Perras* (Guillermo Ríos, 2011), dix adolescentes, après la mort d'une élève, sont enfermées dans la salle de classe pour dénoncer la responsable de l'homicide. Comme il sied à l'ingrédient archétypal du mélodrame, la révélation, n'intervient qu'à la fin. La trame narrative est structurée par une matrice mélodramatique, même si les éléments résiduels de « l'imagination mélodramatique » se retrouvent dégradés dans les deux films. En effet, le noyau familial, le quartier populaire, les espaces de la ville déshumanisée sont convoqués pour narrer les expériences quotidiennes des individus. Mais ils prennent le contre-pied des films de l'âge d'or du mélodrame mexicain, où les pauvres faisaient la démonstration de leur capacité de solidarité. Ici, toute figure héroïque est évacuée du récit. L'une des mères rappelle la figure buñuelienne de *Los Olvidados*, tandis que l'autre, qui tient pourtant à sa fille un discours patriarcal normatif, évoque le stéréotype de la femme de mauvaise vie. Le propos parfois machiste de *Perras* (à l'opposé de la vision féministe de Sistach), constitue aussi une réminiscence du mythe biblique de la femme tentatrice, si souvent exploité dans le mélodrame. Les personnages des jeunes filles sont marqués du double signe de la cruauté et de la victimisation. Et l'analyse de l'auteur se clôt sur l'exégèse de l'ambiguïté interprétative du dénouement de *Perfume de violetas*.

Maria Fortin analyse *Así es la vida* du cinéaste mexicain Arturo Ripstein (2000), film présenté comme une « mélotragédie » contemporaine, transposition de *Médée*, la tragédie latine de Sénèque. Les personnages projetés à l'écran constituent une version dégradée de leurs lointains modèles, frisant le grotesque, comme la figure de Créon, devenu un cacique obèse surnommé « La Marrana » (« La Truie »). De même, la fin contrevient à la règle du mélodrame classique mexicain, qui repose sur la résolution du conflit par un dénouement conforme à la morale en vigueur. Ici, le double infanticide n'est pas caché, mais exhibé, levant tous les tabous, dans une négation du statut de personnage mythique, et prenant aussi le contre-pied du mélodrame en exemplifiant la maternité comme un poids. À la lumière de rappels d'autres œuvres ripsteiniennes, l'auteure étudie tous les présages funestes qui jalonnent le récit filmique, et souligne la dérision du chœur antique, ici transmué en trio de *mariachis*. Arturo Ripstein s'affirme comme le maître d'un cinéma d'auteur qui transgresse tous les codes.

Bénédicte Brémard choisit l'exemple de *El secreto de sus ojos* (*Dans ses yeux*, Juan José Campanella, 2010) pour interroger les spécificités du mélodrame cinématographique en Argentine. L'histoire nationale dans laquelle se trouvent bafouées les notions de droit et de justice est mise en scène dans le film où s'entremêlent enquête policière et intrigue amoureuse. « Mélodrame à rebours », il s'insère dans un contexte historique qui met en partie à distance le versant sentimental de l'œuvre. L'auteure analyse aussi le remake américain du film (*Secret in their eyes*, Billy Ray, 2015), qui modifie profondément l'ancrage spatio-tempo-

rel et relègue au second plan l'histoire amoureuse. Les épilogues des deux films reconfigurent les rôles traditionnels des victimes et des bourreaux et invitent à réfléchir sur les multiples variantes de la culpabilité historique.

Le théâtre argentin contemporain ou quand mélodrame et tragédie sont revisités

Luz Rodríguez prend comme objet d'étude les « tragédies optimistes » de Rafael Spregelburd. Pour éclaircir ce titre, une introduction théorique revient sur différentes visions des genres de la tragédie et du drame bourgeois (plus tard, du mélodrame), pointant les oppositions entre Peter Szondi et Walter Benjamin par exemple. Elle rappelle que pour Raymond Williams (vision historiciste), dans le mélodrame, l'individu n'est pas responsable, mais victime de ses actes, alors que dans la tragédie, la conscience individuelle et la responsabilité sont déterminantes. Robert Heilman a établi les bases de la structure mélodramatique, dans laquelle l'homme constitue un tout indissociable, en conflit avec des êtres ou des éléments extérieurs ; dans la tragédie, l'être est scindé, et vit un conflit intérieur. Le dramaturge argentin Rafael Spregelburd (également metteur en scène et acteur), est hanté par la tentative de créer une pièce « sans dialectique ». Il entend par là une alternance indéfinie de thèse et antithèse, sans véritable synthèse, une tragédie « où l'attente de l'hécatombe est minée par un optimisme surprenant ». La fin est ainsi repoussée, ce qui est un trait propre au mélodrame, élément qui n'entre pas en contradiction avec la conception tragique. D'après l'auteure, le dramaturge adopte ainsi aussi bien la dialectique hégélienne que son refus par Adorno. La juxtaposition des éléments formels du mélodrame et de la tragédie correspond à une perspective contemporaine. Paradoxalement, la faille, la scission intérieure du personnage tragique opère ici grâce à la « totalité » mélodramatique. La suite de l'article est une analyse de trois œuvres de Spregelburd, *Bizarra* (2003), *Apátrida, doscientos años y unos meses* (2011) et *Spam* (2013). Que ce soit dans la « teatronovela » ou dans les « opéras parlés », l'auteure relève des traits constants : personnages qui semblent répondre à des stéréotypes sans relief mais surprennent brusquement par des actions inattendues, rôle interchangeable des victimes et des bourreaux, procédés mélodramatiques si exagérés qu'ils provoquent le rire, mais distanciation qui peut soudainement faire place à la tragédie et à l'émotion.

Cristina Breuil choisit d'analyser une pièce inédite de Santiago Serrano, *Las Hijas de Eva* (*Les Filles d'Ève*), écrite fin 2008 et mise en scène pour la première fois en mai 2009, fruit d'un échange entre l'auteur et l'atelier de théâtre de l'université de Grenoble. Pour ce faire, elle suit l'ordre chronologique des six tableaux successifs. Le dispositif est celui du théâtre dans le théâtre, répétition d'une pièce à douze personnages féminins. On y trouve une metteuse en scène dominatrice liée à la cause féministe, son assistante romantique et méprisée, Eva, qui arrive d'un long voyage à travers les siècles et sert de prétexte à une réécriture fantaisiste et subversive de la Genèse, suivie d'une cohorte de femmes

diverses. Le dramaturge revisite les stéréotypes de la féminité, parfois dans un élan caricatural, pour dénoncer ses assujettissements (dont fait partie l'insertion du boléro « Una mujer », surinterprétation d'une féminité normative) et les mesquineries d'une société prise dans une fièvre du paraître et de l'avoir. La metteuse en scène mime la violence de l'Histoire favorisant l'intériorisation progressive du tragique. Le monologue d'Iseut démolit la légende machiste, tandis que le « mélodrame de la maternité non désirée » rappelle le crescendo dramatique d'une « *telenovela* ». La femme robot du sixième tableau, celle du futur, refuse de se soumettre aux injonctions, porteuse d'une parole collective, où le fil de la tragédie est entrelacé avec ceux de la comédie et du mélodrame. Les migrations génériques offrent la liberté d'adaptations différentes en fonction des pays et des contextes (le texte se prolonge aussi par une parole vivante qui intègre celle des spectateurs), rappelant que la tragédie et le mélodrame ne sont pas de simples formes, mais des discours et des visions du monde qui n'ont cessé de construire les imaginaires du féminin et du masculin.

Brigitte Natanson se penche sur le théâtre argentin contemporain qui met en scène l'histoire nationale des luttes pour l'Indépendance dans une perspective désacralisée. Dans un corpus fourni, les héros de la Patrie subissent une entreprise de démolition systématique, et leur pouvoir dérisoire est contaminé par la folie. Par exemple, dans *El ahorcado*, Leandro emprisonné est poursuivi par les têtes des victimes de la répression qu'il a exercée suivant les instructions de Rosas. Par une distorsion du temps, les personnages sont confrontés à des situations tragiques qui sont contemporaines de l'époque d'énonciation. Les confusions temporelles se mêlent à divers jeux intertextuels. Des citations tirées de textes canoniques comme *Facundo* s'insinuent ainsi dans la pièce de Huertas, et l'ombre terrible de Facundo parcourt la pièce de María Laura Fernández, condamnée, telle une âme en peine dans les limbes de la mythologie grecque, à errer dans la nuit. Loin de la focalisation schématique sur les protagonistes victimes comme dans le mélodrame, c'est la complexité des personnages qui est mise en valeur à partir du point de vue des bourreaux. Les dramaturges ont souvent recours, de façon métaphorique, à la tragédie classique pour parler du contexte répressif de la dictature, contemporaine de leur écriture. Le traumatisme historique durable rejaillit sur le théâtre de l'après-dictature, où le jeu corporel prime sur les dialogues, traduisant l'impossibilité de la communication entre les personnages et entraînant en revanche la forte implication émotionnelle du public.

Œuvres citées

Alonso Padula, Laura y Houvenaghel, Eugenia (2009): « *Antigona Vélez*, la tragedia clásica releída como rito fundacional de un espacio argentino ». *Neophilologus*. 93.3. 439-452

Beretta, Alain (2000) : *Le Tragique*. Paris : Ellipses.

Bourget, Jean-Loup (1985) : *Le Mélodrame hollywoodien*. Paris : Stock.

Brooks, Peter (1976) : *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. New Haven: Yale University Press. [Pour la traduction française : Brooks, Peter (2010) : *L'Imagination mélodramatique : Balzac, Henry James, le mélodrame et le mode de l'excès*, trad. par Emmanuel Saussier et Myriam Faten Sfar. Paris : Garnier]

Bush, Matthew (2015) : *Pragmatic Passions: Melodrama and Latin American Social Narrative*. Madrid: Iberoamericana.

Cools, Arthur; Crombez, Thomas; Slegers, Rosa (2008): *The Locus of Tragedy*. Leiden : Brill.

Domenach, Jean-Marie (1967) : *Le Retour du tragique*. Paris : Éditions du Seuil.

Dufays, Sophie et Piedras, Pablo (2017) : « La justicia entre el mito y la historia. Tragedia y melodrama en *El secreto de sus ojos* (Campanella, Argentina, 2009) y *El infierno* (Estrada, México, 2010) ». *Bulletin of Spanish Studies. Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal and Latin America* vol. 94 (University of Glasgow) [à paraître]

Elsaesser, Thomas (2014): « Le mélodrame: entre globalisation de l'empathie et standardisation de l'intime », *in* Dominique Nasta, Muriel Andrin et Anne Gailly (dir.), *Le mélodrame filmique revisité: Revisiting Film melodrama*. Bruxelles : Peter Lang, « Repenser le cinéma / Rethinking Cinema », n° 5, p. 31-47.

Elsaesser, Thomas [1972] (1991) : « Tales of Sound and Fury. Observations on the Family Drama ». *Imitations of Life. A Reader on Film and Television Melodrama*. Ed. Marcia Landy. Detroit: Wayne State University Press. 68-91.

Felski, Rita (dir.) (2008) : *Rethinking Tragedy*. Baltimore : Johns Hopkins University Press.

Gambon, Lidia (2014): « Nuestras y 'otras': Mujeres trágicas en el teatro argentino actual ». *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*. 24.1 : 109-122.

Gidi, Claudia (2014): « La pervivencia de la tragedia y sus ecos en el teatro mexicano: Las adoraciones de Juan Tovar ». *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*, n° 28, p. 93-115.

Gidi, Claudia (2016): *Tragedia, risa y desencanto en el teatro mexicano contemporáneo*. México : Paso de Gato.

Gledhill, Christine (1987). « Introduction ». *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. London : British Film Institute, 1987. 43-69.

Gubern, Román (1983) : « Teoría del melodrama ». *La imagen y la cultura de masas*. Barcelona: Ed. Bruguera. 193-237.

Heilman, Robert (1968) : *Tragedy and Melodrama: Versions of Experience*. Seattle: University of Washington Press.

Herlinghaus, Hermann (2002): « Prólogo: Lagunas filosóficas, aporías estéticas, pistas culturales » y « La imaginación melodramática. Rasgos intermediales de una categorías precaria », *in* Hermann Herlinghaus (dir.), *Narraciones anacrónicas de la modernidad: melodrama e intermedialidad en América Latina*. Santiago: ed. Cuarto Propio, 2002: 11-20 et 21-59.

Ioannidou, Eleftheria (2017): *Greek Fragments in Postmodern Frames. Rewriting Tragedy 1970-2005*. Oxford ; New York : Oxford University Press.

Lang, Robert (2011): « Deconstructing Melodramatic "Destiny": *Late Marriage* (Dover Koshashvili, 2001) and *Two Lovers* (James Gray, 2008) ». *Film Journal 1*, (consulté le 29/12/2014)

Lazzarini-Dossin, Muriel (2004) : *Théâtre, tragique et modernité en Europe (XIXe et XXe siècles)*. Bruxelles : Peter Lang.

López, Ana María [1985] (1991) : « The Melodrama in Latin America: Films, Telenovelas, and the Currency of a Popular Form », *in* Marcia Landy (dir.), *Imitations of Life. A Reader on Film and Television Melodrama*. Detroit: Wayne State University Press. 596-606.

López, Ana María (1994): « Tears and Desire: women and melodrama in the "old" Mexican cinema », *in* Diane Carson, Linda Dittmar et Janice R. Welsch (dir.), *Multiple Voices in Feminist Film Criticism*. University of Minnesota Press. 254-270.

Maffesoli, Michel (2000) : *L'Instant éternel. Le retour du tragique dans les sociétés postmodernes*. Paris : Denoël.

Marcantonio, Carla (2015) : *Global Melodrama : Nation, Body, and History in Contemporary Film*. New York : Palgrave Macmillan.

Martín-Barbero, Jesús (1987) : « Melodrama: el gran espectáculo popular ». *De los medios a las mediaciones*. Barcelona : Gustavo Gili. 124-132.

Monsiváis, Carlos (1983) :« Reír llorando ». *Política cultural del estado mexicano*. Coord. Moisés Ladrón de Guevara. México : CEE. 15-91

Monsiváis, Carlos (1994): « Se sufre, pero se aprende (el melodrama y las reglas de la falta de límites) ». *Archivos de la Filmoteca*.16. 6-19.

Moro Rodríguez, Pablo (2012) : « La tragedia de la inmigración: la poética trágica como intertexto para la formación del grotesco criollo », *in* Aurora López López, Andrés Pociña Pérez, Maria de Fátima de Sousa e Silva (coord.), *De ayer a hoy: influencias clásicas en la literatura*: Coimbra: Universidade de Coimbra, Centro de Estudios Clássicos e Humanísticos. 339-345.

Nasta, Dominique, Andrin, Muriel et Gailly, Anne, dir (2014) : *Le Mélodrame filmique revisité: Revisiting Film melodrama*. Bruxelles : Peter Lang, « Repenser le cinéma / Rethinking Cinema », n° 5, p. 31-47.

Oroz, Silvia (1995) : *Melodrama. El cine de lágrimas de América latina*. México : UNAM.

Ricci, Évelyne (2007) : *Le Retour du tragique dans le théâtre espagnol contemporain (Valle-Inclán, Alberti, Lorca)*. Paris, Armand Colin.

Riesgo, Begoña (2007) : « Variations sur le tragique : esquisse d'une problématique », *in* Begoña Riesgo (coord.), *Le Retour du tragique : le théâtre espagnol aux prises avec l'histoire et la rénovation esthétique, 1920-1996*. Nantes : Éditions du Temps. 7-15.

Rooney, Monique (2015). *Living Screens : Melodrama and Plasticity in Contemporary Film and Television*. London : Rowman & Littlefield International.

Sadlier, Darlene J. (dir.) (2009) : *Latin American Melodrama. Passion, Pathos, and Entertainment*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

Smith, Paul Julian, (dir.) (2015) : *La comedia y el melodrama en el audiovisual iberoamericano contemporáneo*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert.

Sontag, Susana (1966): « The Death of Tragedy ». *Against Interpretation, and Other Essays*. New York : Farrar, Straus & Giroux. 132-139.

Steiner, Georges (1956) : *La Mort de la tragédie*. Paris : Éditions du Seuil.

Szondi, Peter (2003) : *Essai sur le tragique*. Belval : Circé.

Vanden Berghe, Paul ; Biet, Christian, et Vanhaesebrouck, Karel (2007) : *Œdipe contemporain ? Tragédie, tragique, politique*. Vic la Gardiole (France) : Entretemps.

Williams, Linda (1991): « Something Else besides a Mother: *Stella Dallas* and the Maternal Melodrama », *in* Christine Gledhill (dir.), *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. London : British Film Institute. 299-325.

Williams, Linda (1998) : « Melodrama Revised », *in* Nick Browne, *Refiguring American Film Genres: History and Theory*. Berkeley: University of California Press. 42-88.

Williams, Raymond (1979): *Modern Tragedy*. London : Verso Editions.

Zamour, Françoise (2016) : *Le Mélodrame dans le cinéma contemporain : une fabrique de peuples*. Tennes : Presses universitaires de Rennes.

Zarzosa, Agustín (2013): « Conclusion: Tragedy and Melodrama ». *Refiguring Melodrama in Film and Television: Captive Affects, Elastic Sufferings, Vicarious Objects*. Plymouth: Lexington Books, 2013. 145-150.

20

Partie 1
Prolégomènes : les fondements théoriques

Saber trágico y sensibilidad melodramática. Consideraciones preliminares y enfoques latinoamericanos

23

Hermann Herlinghaus
Albert-Ludwigs-Universität Freiburg
Romanisches Seminar

Resumen. El texto ofrece una visión comparativa en dos niveles. Primero, se discuten rasgos genealógicos que permiten poner en contraste y en relación las categorías de "tragedia" y de "melodrama". En segundo lugar, se introduce una problematización que se debe a las diferencias conceptuales entre centro y periferia; es decir que las categorías en cuestión no solo revelan significados diferentes según su uso y su legitimidad respectivos en Europa occidental y en América Latina, sino que la categorización misma obedece a desigualdades epistemológicas y particularidades de las historias culturales de esas regiones. De esta manera, el melodrama (o la imaginación melodramática) es concebido por escritores y teóricos culturales latinoamericanos como un agente de cuestionamiento estético y ético de la tradición "trágica" que marca una parte influyente de las filosóficas estéticas (*philosophische Ästhetiken*) eurocentristas.

Palabras claves: tragedia, melodrama, desigualdades epistemológicas entre Europa occidental y América Latina, pensamiento estético, violencia y afectividad

Abstract. The present text suggests a twofold comparative perspective. First, it discusses genealogical features that allow for a contrastive as well as a connecting take on the categories of "tragedy" and "melodrama." Second, it introduces a problematization that owes to the conceptual differences that are at work between center and periphery. That is to say, the categories in question not only reveal different meanings according to their respective use and legitimacy in Western Europe and in Latin America; but the categorization itself responds to epistemological inequalities and particularities of differing cultural histories. Thus melodrama, or the melodramatic imagination, has been conceived by Latin American writers and cultural theorists as an agency that allows to question, or relativate, the "tragic" tradition that characterizes an influential part of eurocentrist philosophical aesthetics.

Keywords: Tragedy, Melodrama, Epistemological Inequalities between Western Europe and Latin America, Aesthetic Thought, Violence and Affectivity

De manera perspicaz o paradójica, el tema de la violencia sigue atravesando discursos y experiencias de la contemporaneidad global. Supuestamente, se trata de un campo semántico que la modernidad normativa quisiera declarar como regulado, como si se pudiera relegar los vestigios de las peores violencias al pasado, a las periferias del progreso, o al registro de situaciones excepcionales. La historicidad de categorías estéticas da cuenta, a su manera, de las dinámicas y afectividades anacrónicas de la modernidad, incluyendo la violencia. Ahí, melodrama y tragedia se encuentran en polos opuestos. Genealógicamente, el melodrama revela un eje moderno, ya que tiende a apaciguar los dispositivos jerárquicos con respecto a las convenciones de género, incluyendo el estatus de la violencia ("masculina"). Estimula un espíritu de democratización de los sentimientos a través de la acentuación afectiva de subjetividades femeninas. En cambio, en la tragedia se prolonga el canon de la estetización de los actos transgresores de personajes heroicos cuya "locura" (esto es, cuyo sacrilegio) consiste en actuar contra el orden divino o el de la ley. En los escenarios artísticos, culturales y reflexivos que hoy nos interesan, ambas categorías se siguen aplicando y, a pesar de haber pasado por respectivas crisis, mantienen una notable *sugestividad*. Esta sugestividad es tal que surge la pregunta de si en esas metacategorías, más allá o más acá de sus marcos histórico-culturales, no resuena una fuerza antropológica y, en cierto sentido, arquetípica. El hecho de que hasta hace relativamente poco se solía estudiar lo trágico y lo melodramático por separados dificulta preguntar por sus nexos e hibridaciones de larga data, una pregunta por cierto interesante y que ha dado su impulso al presente dossier temático. El simple hecho de que las categorizaciones no están exentas de tendencias purificadoras sugiere que, en el fondo, estamos tratando con dispositivos "impuros" y anacrónicos. Por esa misma razón, en estos dispositivos se plasman cargas afectivas de notable envergadura.

Conocemos las raíces antiguas de la tragedia y sus rasgos "aristocráticos" gracias a Sófocles, Aristóteles y más tarde Hegel. Según Terry Eagleton,

> there is an ontological depth and high seriousness about the genre which grates on the postmodern sensibility […]. As an aristocrat among art forms, its tone is too solemn and portentous for a streetwise, sceptical culture. Indeed, the term hardly scrapes into the postmodern lexicon. For some feminists, tragic art is far too enamoured of sacrifice, false heroics and a very male nobility of spirit […]. For leftists in general, it has an unsavoury aura of gods, myths and blood cults, metaphysical guilt and inexorable destiny (Eagleton, 2003: ix).

En cambio, el melodrama nace con la irrupción de la Revolución francesa y las obras dramáticas (teatrales) de Pixerécourt; Peter Brooks ha subrayado el factor emancipatorio de un proyecto que llevaba el pueblo al escenario (Brooks,

1994: 12-13). Más tarde, la reflexión sobre el melodrama ha sido particularmente estimulada por el cine moderno. Laura Mulvey ha afirmado que el melodrama fílmico revela, a través de sus tensiones interiores, lo afectivamente contradictorio de la cultura burguesa. Vía el cine popular y más tarde la televisión, el melodrama genera símbolos para el deseo colectivo, "which allow ordinary people […] to stop and wonder or weep, desire or shudder, momentarily touching 'unspeakable' but shared psychic structures" (Mulvey, 1994: 126). El melodrama permite, en escala estética mayor, la "irrupción de lo que el discurso esconde o reprime" (Ott, 2002: 272); se define por un

> exceso de lo teatral y lo dramático, no en la lógica de la resignación heroica del individuo masculino y solitario frente a la masa que actúa "inconscientemente", sino en la dinámica de las exageraciones y transgresiones de un conflicto de amor articulado como problema social, en donde las fantasías femeninas del *happy end* producen las peripecias más inverosímiles (Herlinghaus, 2002: 29).

En la América Latina del siglo XX, más que la Europa occidental, el melodrama ha acompañado y energetizado experiencias de una modernidad cultural heterogénea. Escribe Jesús Martín-Barbero sobre ese pasado siglo:

> Si el cine latinoamericano es mayoritariamente melodrama […], es porque el melodrama cinematográfico ha mediado la transición de la experiencia rural a la cultura urbana popular. Y ello, al "conectar con el hambre de las masas por hacerse ver socialmente" (Monsiváis). En ese cine el pueblo pudo verse, más allá de lo reaccionario de sus contenidos y de sus esquematismos de forma, pues allí encontró rostros, gestos, ritmos de lenguaje y modos de hablar, colores y paisaje. Cine nacionalista y populista por antonomasia, el melodrama resultará vital para unas masas urbanas que a través de sus imágenes amenguan el impacto de los choques culturales y por primera vez conciben el país a su imagen (Martín-Barbero, 2002: 76-77).

Esta visión se alimentó, por ejemplo, en las ideas de Antonio Gramsci sobre los vínculos entre la modernidad y lo popular, entre narrativas populares y subjetividades ("sentimentalidades") políticamente relevantes por ser socialmente densas. De especial interés fueron los nexos entre afectividades colectivas y modos dramático-narrativos que la crítica culta y un canon jerárquico despreciaban. Gramsci había reconsiderado los casos de la novela folletinesca y melodramática, reflexionando también sobre el teatro y el cine, buscando rescatar lo afectivo de lo popular frente a estéticas sublimes (trágicas), en una antropología alternativa de la modernidad (Herlinghaus, 2002: 3).

Diferente del melodrama, la tragedia es una categoría que ha sido exitosa en su ascenso a la normatividad y duradera a pesar de su crisis moderna y sus

descentramientos posmodernos. La elaboración apodíctica de Hegel habló por sí misma. Al referirse al tipo "sustancial y original" de la tragedia, el filósofo afirmó que

> el contenido verdadero de las acciones trágicas proviene del círculo de los poderes que son sustanciales y legitimados por sí mismos en relación a la voluntad humana: el amor de familia; la vida del Estado, el patriotismo de los ciudadanos, la voluntad de los que gobiernan; además de la existencia religiosa […]. Los héroes verdaderamente trágicos […] se mueven en una altura en la que desaparecen las casualidades de la individualidad inmediata. Son individuos grandes y firmes, asemejándose a obras esculpidas […] (Hegel, 1985: 547-548, traducción nuestra).

Si se la enfoca desde una perspectiva no aristotélica y de escepticismo cultural, la tragedia aparece menos imperturbable. Basta recordar *El nacimiento de la tragedia* (1872) en que un joven Nietzsche intenta hacer una lectura traviesa del surgimiento y de la crisis de la tragedia griega, la cual apunta a los bordes de la normatividad. Según Gilles Deleuze, Nietzsche favorece, entre dos dispositivos centrales de la cultura antigua, no el momento apolíneo – moderado y racional –, sino el *momentum* dionisíaco, excesivo y embriagante (Deleuze, 1976: 20).

> Bajo la magia de lo dionisíaco no sólo se renueva la alianza entre los seres humanos. También la naturaleza enajenada, hostil o subyugada celebra la reconciliación con el hombre. […] Cantando y bailando se expresa el ser humano como miembro de una comunidad superior (Nietzsche, 1999: 29-30).

Nietzsche, combinando su gesto romántico con una visión metafísica de la obra de arte, sugiere anacrónicamente que el ritual dionisíaco ofrece estímulos liberadores – un desencadenamiento afectivo, un éxtasis de los hombres y las mujeres y, de esta manera, su mutua fusión en un sentimiento superior –. El filósofo descubre signos de lo dionisíaco en su propia época, en el drama musical de Wagner y en la filosofía de Schopenhauer.

> El hombre dionisíaco se diferencia del hombre cristiano en toda forma. Es irresponsable y alegre, y por eso inocente. Clásicamente, a lo trágico pertenece una predestinación natural del héroe, como ser expuesto a los signos del destino y dirigido por la arbitrariedad de los dioses […] [En] el desencadenamiento báquico o dionisíaco (en cambio) […] las mujeres luchan al lado de Dionisio, destruyendo en estado de delirio el propio cuerpo y otros cuerpos (Ott, 2002: 252).

Varios aspectos de esta cita merecen consideración. Primero, el dios griego Dionisio permanece envuelto en paradojas (ver Rinella, 2012: 79). Masculino

pero fundamentalmente andrógino, muriendo a menudo y a la vez inmortal, su culto era visto como violento y peligroso. Lo que sigue siendo asunto de discusiones son sus cuatro "propiedades" – el vino, la locura ritualística, la máscara y el teatro –. Con Nietzsche, la discusión sobre Dionisio se intensificaba, ya que la recepción de la cultura griega empezaba a abrirse a la problemática de lo no racional, lo instintivo, lo ritualístico y violento, incluso lo subconsciente. Pero pasó un largo rato hasta que se publicaran libros como *The Greeks and the Irrational* (1951) de Eric R. Dodds, que afirma y profundiza la línea nietzscheana de un cambio de mirada. Después de Deleuze y de su libro *Nietzsche y la filosofía*, Michael Rinella retomó la problemática de la transgresión y de la embriaguez en *Pharmakon* (2011), escribiendo: "Dionysus, god of all *pharmaka*, of which wine was but one of his latter gifts to mankind, is also the god of the theatre, and the setting free is, of course, ecstasy, the break from identity, where one becomes, as it were, 'different,' 'free' from one's usual self" (Rinella, 2012: 206). En la medida en que favorece lo afectivamente excesivo, esta lectura puede asociar también rasgos de la estética melodramática.

Otro aspecto para la discusión sería la problemática de la culpa. Michaela Ott habla, en su referencia a Nietzsche y a Deleuze, de una "anulación dionisíaca del orden simbólico, del estado legal" (Ott, 2002: 253). Encontramos, en el ensayo "Sobre la crítica de la violencia" (1921) de Walter Benjamin, una frase enigmática sobre la "culpabilidad de la mera vida natural" en la cual se ponderan relaciones paradójicas entre culpa y ley (Benjamin, [1921] 1977: 199-200). Benjamin ayudaría a argumentar que la figura de Dionisio está en oposición con una ley (o un orden simbólico) que se apropia de la "culpa natural" (u originaria) a partir de violencias que sirven al mantenimiento de la ley (Benjamin, [1921] 1977: 199-200). Hasta ahí las lecturas no aristotélicas. Volvamos por unos momentos a la influyente normatividad. De Aristóteles viene el concepto de lo que podríamos llamar la ley trágica. En sus apodigmas sobre la tragedia formulados en la *Poética*, reconocemos la base de un discurso que normativiza las transgresiones a través de la "ley trágica". La ley trágica es un mecanismo estético. El héroe trágico incorpora la culpa de sus acciones y sucumbe al destino, pero el elemento principal de la tragedia es el de la catarsis – la supuesta purificación de los sentimientos del público a través del miedo y de la compasión –. Esto conlleva a procedimientos de redistribución de culpas, sublimemente interiorizadas por los espectadores.

En *Sweet Violence* (2003), Terry Eagleton hace visible la dimensión psicoanalítica de tal estética cuando argumenta que el "sufrimiento catártico" en relación a la ley es ambiguo. No hay discursividad explícita, sino ante todo una afectividad que trabaja sobre el subconsciente del público. Lo trágico de la tragedia es el fracasar del héroe que representa un valor superior respecto a los poderes de los dioses y luego de la ley. Este fracaso sólo puede llamarse sublime en la medida en la que causa escalofrío entre los espectadores comunes. No toda tragedia está dirigida contra la autoridad. Pero, escribe Eagleton, vemos a menudo

> men and women chastised by the law for their illicit desire, a censure which with admirable economy satisfies our sense of justice, our respect for authority and our impulse to sadism. But since we also identify with these malcontents, we feel the bitterness of their longing, a sympathy which morally speaking is pity, and psychoanalytically speaking is masochism. […] Pity brings us libidinally close to them, while fear pushes them away in the name of the law (Eagleton: 176).

Lo que los estudios fílmicos anglosajones llaman "vicarious suffering", sufrimiento vicario, opera como redistribución de los sentimientos de culpa. El público de la tragedia jamás podría caer de alturas comparables a las de los nobles héroes trágicos, y esta diferencia sirve precisamente para conectar psicológicamente al público (de menor estatus) a esos héroes. La experiencia de entretenimiento ante la destrucción de un hombre fuerte y noble se traduce en sentimientos ambiguos. La catarsis que se siente al presenciar lo violento con distancia debería coincidir – según Aristóteles – con una "limpieza" moral. Psicológicamente se trata de un pacto "de la obra" con el espectador común y corriente – los ciudadanos de la *polis* y, más tarde, los ciudadanos populares de la modernidad –. A esos públicos se les ofrece un foro de "intercambio afectivo" que les permite proyectar culpas. De ahí el intento pedagógico de la estética aristotélica dirigida hacia el espectador civilizado: "¡no incurras en semejantes acciones heroicas, pero disfrútalas vicariamente y te van a servir como deleite y lección!". Si consideramos la producción fílmica contemporánea desde este punto de vista, cabría preguntarse cuántas producciones dramáticas de procedencia hollywoodense siguen capitalizando sobre semejantes mecanismos estético-afectivos.

Con el melodrama, es posible dirigir los interrogantes hacia otra dirección. Sin embargo, se presentarán puntos de conexión. Según Robert Heilman (1973), tragedia y melodrama se avecinan porque ambos tratan de catástrofes. En el caso del melodrama, la referencia a la catástrofe es posible pero no necesaria. Sin embargo, las semejanzas referenciales no suelen ser decisivas cuando se trata de complejidades estéticas. Son las estrategias afectivas de ambas modalidades las que apuntan hacia diferencias notables. ¿Vendría la experiencia (estética) modelada por el melodrama, desde un más allá o un por debajo de los territorios emocionales de la culpa y del miedo, como también de la compasión y del sufrimiento vicario? ¿Qué rasgos y qué fenómenos ofrecería un tratamiento diferente de las transgresiones? En lo que concierne a la violencia: suponiendo que el melodrama la reformula y la reimagina desde numerosos escenarios "íntimos" de la modernidad, ¿cuál sería el estatus de las experiencias y de los conflictos violentos? ¿Es la resolución de esos conflictos su negociación afectiva?

Lo interesante sería someter esas preguntas a un cierto giro poscolonial. El proyecto afectivo del melodrama en relación a una modernidad periférica[1], tal

1 Sobre el concepto de la "modernidad periférica", ver Herlinghaus y Walter, 1993.

como lo concibe Martín-Barbero, revela una gama de enfoques "otros". Hasta más allá de mediados del siglo xx, los procesos de la modernización en América Latina estaban acompañados de graves desproporciones, desplazamientos y conflictos. El melodrama, en su migración por diferentes medios masivos – la prensa masiva, la radio, el cine, la televisión – ha ofrecido foros de negociación sentimental no sólo en relación a escenarios personales e íntimos, sino respecto a los desajustes y las dinámicas de la modernidad misma. Ha proferido foros para la narración y la escenificación de transculturaciones no pocas veces violentas. Ha contribuido, en escala mayor, a relacionar las experiencias e identidades culturales con una liberación de los sentimientos y lenguajes corporales como formas de búsqueda de identidades modernas. Esa otredad se refiere al descentramiento del nexo entre individualidad y desencantamiento, el cual ha sido un eje de los modernismos de los centros. Desde enfoques como los de Monsiváis y Martín-Barbero se ha pensado "lo melodramático" como un modo performativo y narrativo de "oralidad contemporánea", esto es, un modo que mina las normas céntricas de (auto)control corporal, vinculadas a un concepto determinado de individuo como sujeto y a una economía moral de (auto)disciplinamiento. La "oralidad contemporánea" se entiende como un lente desde el cual se estetizan experiencias de la modernidad latinoamericana más allá, o más acá, de las sublimaciones de una cultura occidental-individualista, paradigmáticamente europea y más tarde norteamericana.

En la América Latina del siglo xx, debido a la modernidad en crisis, el conflicto cultural entre "Historia" e "historias" ha sido un rasgo latente de discontinuidad y de heterogeneidad. El melodrama ha permitido acentuar la pregunta: ¿cuáles son las historias (pequeñas o anacrónicas) que conectan con los imaginarios de diversidad de una región donde no quedan muchas promesas de la Historia con mayúscula? Realidad de experiencias modernas relacionada a "ciudades letradas" de precario alcance, pero intensamente vinculada – desde comienzos del siglo xx – con procesos urbanos y masivos que generaban los anacronismos de encuentro (intermedial) de memorias narrativas y modos de (re)conocimiento identitario tradicionales con transformaciones tecnoperceptivas en la cultura de las masas urbanas, cuya "oralidad secundaria" será incorporada más tarde por las gramáticas del audiovisual (Herlinghaus, 1999: 53).

Tal vez no sorprenda que el sentimiento trágico individualista que no pocos filósofos han registrado como rasgo de la modernidad europea haya influido menos en el espíritu estético latinoamericano, debido a que las modernizaciones precarias han inspirado otra especie de reflexiones, más abiertas hacia creencias y esperanzas colectivas, incluyendo dispositivos de "mal gusto"[2] como la sentimentalización de los conflictos y los anhelos por el *happy end*, un *happy end* comprendido como resolución no sólo personal, sino también simbólico-identitaria. Martín-Barbero constata:

2 Sobre el "mal gusto", ver Eco, 1994.

> Creo que se puede leer la historia cultural de Latinoamérica bajo el aspecto de un trauma de origen y luego de un desconocimiento identitario producido constantemente por los procesos de mestizajes y migraciones. Comienza con un desconocimiento acerca de los padres y madres debido a la juntura de razas y civilizaciones precolombinas con Europa y África. Hay, desde luego, muchas Europas y distintas Áfricas […]. Más tarde, la modernidad refuerza dinámicas no tanto de mestizaje sino de heterogeneización y multitemporalidad. Es aquí que las tradicionales ideas de la mezcla se reformulan con atención al descentramiento cultural y la desterritorialización de identidades colectivas. Se trata de un "no-saber" identitario que se expresa en y moviliza las luchas por hacerse reconocer (Martín-Barbero, 2003: 60).

Desde esta perspectivación de la imaginación melodramática en el marco de una "historia cultural de la sensibilidad y el deseo", se puede preguntar: ¿no se relaciona la vitalidad de una sensibilidad melodramática, por ejemplo en relación a las telenovelas de las recientes décadas, con el encumbramiento afectivo y expresivo de los que vivieron violentamente el acceso a la modernidad? Aquellos eran los segmentos de la población – consumidores de mensajes e historias al margen o más allá de la cultura del libro – que experimentaban un reconocimiento en los terrenos de la oralidad y de la visualidad masivas donde se llegaron a dramatizar las fantasías de amor como relatos de goce y legitimidad social. Un aspecto poco reflejado en este marco de discusión son las relaciones entre dispositivos melodramáticos y las experiencias de una secularización heterogénea que han visto morir a Dios, pero que presencian una popularidad indisminuida de la Virgen de Guadalupe como signo visceral de la cultura.

Tal como las auténticas heroínas de los melodramas son mujeres, tal es el afincamiento anacrónico del "guadalupanismo" en la "modernidad afectiva" de México. El "inventario a modo de letanía" que Carlos Monsiváis escribe, no sin leve ironía, como apelación a la Virgen luce sus tonos melodramáticos:

> Ayúdanos. Mira a éste tu pueblo. Si tú no intervienes, ¿quién va a hacerlo? Sácanos del hoyo, Patroncita. […] No hiciste igual con ninguna otra nación, Virgencita, tú acompañaste al libertador Miguel Hidalgo, tú derrotaste a la extranjera virgen de los Remedios, tú no te separaste de Emiliano Zapata, tú refulges en las paredes desnudas y te dejas adorar en estanquillos y refaccionarias y en los caminos y en los camiones, y en las chozas habilitadas de vivienda popular […]. Danos una mano, mira que el salario mínimo es una burla y acaban de aumentar la gasolina, las tortillas, los frijoles […] (Monsiváis, 1996: 40).

"La Guadalupana" se convierte en palabra que señala la profanación de un culto que ha atravesado casi quinientos años – la Virgen de Guadalupe es más que un símbolo, es casi místicamente la portadora de energías afectivas y hasta sensuales de enorme envergadura.

> Es el elemento pacificador en la cristianización de los nativos y en la mexicanización de la fe (fecha oficial de inauguración del sincretismo: 1531), es el gran depósito reverencial de los mexicanos que emigran, es la concesionaria del sitio de honor en recámaras, sindicatos, tabernas, lupanares, camiones de carga […]. A fines del siglo xx, en la Guadalupana se concentran las vivencias de la marginalidad y el desgarramiento, en ámbitos donde lo mexicano es sinónimo de orgullo recóndito o de inocencia sin protección (Monsiváis, 1996: 41).

Si Monsiváis escribe: "es la Reina de México. Aquí no tenemos monarquía, pero ella es la reina de todos nosotros, porque es india" (1996: 41), la adoración ritualística que gran parte de los mexicanos han hecho elemento de su cotidianeidad luce no sólo sus rasgos de deseo de salvación, sino anhelos de amor y protección en niveles libidinales más ambiguos. Existen numerosas versificaciones populares a la manera de "Virgencita linda, mi Guadalupana / la mejor amiga de mi fe cristiana […] / Bendita tú eres entre todas ellas / entre las mujeres y entre las estrellas" (Monsiváis, 1996: 43). O, puesto a modo de canción de mariachi, "Conocí a una linda morenita / y la quise mucho. / Por las tardes iba enamorado, cariñoso a verla. / Y al contemplar sus ojos mi pasión crecía. / Ay morena, morenita mía, no te olvidaré" (Monsiváis, 1996: 45-46). Existen dos foros en la modernidad mexicana gracias a los que el melodrama se "democratiza" excesivamente. Uno es el culto profanizado a la Virgen de Guadalupe; el otro son las telenovelas.

Más allá de México, se observa una envergadura extraordinaria de la imaginación melodramática en contextos supuestamente seculares. Desde un punto de vista antropológico, no es sorprendente que se hable de la iniciación a la vida y la sociedad modernas por vía de dramas afectivos que carecen de las posturas aristocráticas de la tragedia. En el transcurso del siglo xx, el melodrama mueve las fantasías de la socialidad residual de un sincretismo popular hacia nuevas imágenes de transgresión sensual y corporal, las mueve desde las solidaridades de familia, vecindad y territorio hacia nuevos rituales, genuinamente melodramáticos, de empoderamiento sensual. Por el melodrama pasan, en determinadas condiciones, libidinalidades alternativamente potenciadoras, fuerzas y mensajes emotivos que subvierten la racionalidad formal o compensan lo que ella ha dejado de proyecto trunco. Teatralización de una socialidad que convierte la desvalorización de su estatus precario y sus gustos despreciados por los letrados y los poderosos en ubicación colectiva y sentimental, haciendo de la voz y del cuerpo afectivos unos lugares alternativos de significación. En el melodrama latinoamericano, a través de su polivalencia medial-narrativa y de

su ubicuidad social, confluyen las mayores contradicciones de la modernidad periférica, empezando con los contrastes entre el estado deficitario de sistemas de justicia normativa proclamados como "universales" y los imaginarios dramáticos de una "comunión" informal en la que se renueva el sueño de una moral más justa en relación a la desventaja y la condición subalterna.

Nuestras consideraciones, formuladas a grandes rasgos conceptuales, podrían generar la observación de que yuxtaponen dos perspectivas muy diferentes de teorización y formación de paradigmas. Por un lado, tenemos la tragedia y, en la filosofía estética moderna, el saber trágico de larga tradición europeo-occidental; por otro lado, nos hemos referido a la imaginación melodramática, tal como fue planteada por teóricos culturales y comunicólogos latinoamericanos a partir de los 1980 en el contexto de nuevas miradas sobre la modernidad periférica, concebida como modernidad heterogénea y multitemporal (García Canclini, 1993: 111-133). Mencionamos de paso que en esas tendencias de teorización laten, aparte de otras diferencias, connotaciones de género profundamente diversas. Así se podría atribuir a los enfoques comunicológico-culturales de Monsiváis y Martín-Barbero una matriz de epistemología femenina, lo cual se vería afirmado por el hecho de que el interés por el melodrama en las humanidades de Europa y América del Norte, a partir de los 1980, fue protagonizado por mujeres, varias de ellas siendo teóricas feministas. En contraste, el toque filosófico-masculino de los grandes pensadores o escritores de la tragedia – de Aristóteles, a Kierkegaard, Dostoievski y Nietzsche, pasando por Hegel – es obvio. Es decir que, si observamos en la tragedia y el melodrama diversas estrategias afectivas, se trata también de dispositivos epistemológicos diferentes.

Karl Jaspers (1983) atribuye a la modernidad europea un "saber trágico" (*tragisches Wissen*) de envergadura paradigmática: los altos logros de reflexión y abstracción (una racionalidad cada vez más abarcadora) y el espíritu de perfección que reina en Occidente no hacen sino añadir pertinencia a las trivialidades de la existencia humana y a los límites de la *Gestaltbarkeit* del mundo. Ese saber trágico de Occidente es también parte de una conciencia que carga las memorias de la colonización y subordinación neocolonial de otros territorios y culturas. Jaspers opina, sintomáticamente, que la conciencia trágica permite dudar de todo lo devenido históricamente, pero al mismo tiempo mantiene la idea de la justicia como tal, del bien y del mal, y – conviene agregar – del universalismo abstracto afincado en la cultura europea (Jaspers, 1983: 918-919). Tal visión se ha vuelto cada vez más inverosímil e incluso anacrónica para pensadores y artistas latinoamericanos.

Sería ahistórico concluir que una sensibilidad contrastiva de época, en el caso de los mencionados teóricos latinoamericanos, hablaría de un saber melodramático, y de insinuar así, por ejemplo, que el melodrama favorecería el compromiso y la imperfección, mientras que la tragedia se basa en el dualismo y el superlativo. El acento crítico latinoamericano apunta más bien al cuestionamiento del universalismo moderno, lo que sitúa los respectivos pensadores periféricos en una especie de territorio intermedio entre teorías posmoder-

nas y poscoloniales. Si habláramos de una *sensibilidad melodramática* en sentido filosófico-estético, esto implicaría constatar una paradoja. Es innegable la *tragicidad* real en términos de violencias y graves desproporciones que ha ido atravesando las diversas experiencias de modernización en América Latina. Al mismo tiempo, desde las luchas por la formación de naciones independientes, las "ficciones fundacionales" (Sommer) en la literatura del siglo XIX han sido narraciones melodramáticas, las cuales pueden involucrar experiencias trágicas sin compartir el espíritu universalista de un (pan)tragismo europeo. Algo relativamente parecido se podría observar con respecto a numerosos melodramas radiales y fílmicos del siglo XX. Aquí no nos estamos refiriendo a obras específicas (melodramas o tragedias), sino a diferentes paradigmas estéticos y, desde ahí, epistemológicos, que atraviesan la imaginación de la modernidad en escenarios de "centros" y de "periferias". Para evitar la neta oposición entre centro y periferia, y aludiendo a los diferentes niveles y legitimidades culturales que están en jaque, se puede formular hipotéticamente que la modernidad del melodrama se opone, democrática y conciliadoramente, al pantragismo aristocrático o nihilista, en el que laten añoranzas tendencialmente universalistas. Los elementos trágicos que se observan en los melodramas del siglo XXtienden a confirmar esta distinción mayor, ya que se trata de estrategias estéticamente diferentes que han dado lugar, sin embargo, a múltiples variantes de interconexión.

Algunos años antes de que emergieran los nuevos estudios culturales en América Latina, el escritor Alejo Carpentier, en su ensayo "La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo" (1981), llamó la atención sobre el melodrama. En su perspectiva, el estatus estéticamente mayor de lo trágico se desvanece, ya que el escritor ve entrar en esos dramas la contemporaneidad de la violencia, el horror, lo tremebundo:

> Vivimos en una época de melodramas […].
> Viendo como vivíamos en pleno melodrama – ya que el melodrama es nuestro alimento cotidiano – he llegado a preguntarme muchas veces si nuestro miedo al melodrama (tomado como sinónimo de "mal gusto") no se debía a una deformación causada por las muchas lecturas de las novelas psicológicas francesas escritas en los primeros años del siglo (25-26).
> Ni Sábato ni Onetti temieron el melodrama. Y cuando el mismo Borges se acerca al mundo del gaucho o del compadrito, se acerca voluntariamente al ámbito de Juan Moreira y del tango arrabalero (27).
> Sin embargo, Carpentier no recomendó transferir lo excesivo y lo transgresivo de experiencias reales en escritura hiperbólica. Al contrario, una mediación de lo horroroso y tremebundo por una actitud estética de sobriedad le parecía abrir un camino adecuado para insertar una tensión reflexiva en la narración melodramática. "Estilo notarial que consiste en no engolar la voz, en no alzar el

tono, en no usar el signo de admiración: en no mutarse ante lo mostrado […]" (Carpentier, 1981: 26).

La paradoja parte de cómo las posturas estéticas se rearticulan desde experiencias latinoamericanas. Condiciones "trágicas" en la vida de las sociedades contemporáneas, cuando son enfocadas desde su inmanente historicidad, se traducen en dramas que cuestionan la metafísica de la tragedia. Con frecuencia los melodramas convierten la percepción de acontecimientos trágicos en imaginación cotidianamente afirmativa. Esto permite entender que la "solución" que manejan las narraciones melodramáticas importantes no reside en la disolución final del conflicto. Puede haber *happy end* o no. Más importante parece ser una especie de sobredeterminación semántica que, junto con un exceso semiótico, es agenciada por las renarraciones y los reconocimientos que teatralizan un inadvertido mensaje público. No hay modernidad satisfactoria ni emancipatoria, pero se percibe un movimiento dinámico en la trivialidad de las experiencias cotidianas y en las energías deseantes que se generan día a día. En las telenovelas latinoamericanas, el melodrama ha tendido a convertirse en la "obra abierta" por excelencia. Lo que importa, parafraseando a Hayden White (1987: 24), es darle al relato esa especie de sentido que se consuma y sin embargo escapa desplazándose a otra narración que, más allá de los límites de su final, espera a ser contada.

Obras citadas

Benjamin, Walter [1921] (1977): "Zur Kritik der Gewalt". *Gesammelte Werke*, Vol. II-1. Frankfurt Main: Suhrkamp Verlag. 179-203.

Brooks, Peter (1994): "Melodrama, Body, Revolution". *Melodrama: Stage, Picture, Screen*. Jacky Bratton, Jim Cook y Christine Gladhill (Ed.). London: British Film Institute. 14-25.

Carpentier, Alejo (1981): *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*. México D.F.: Siglo xxi Editores.

Deleuze, Gilles (1976): *Nietzsche und die Philosophie*. München: Rogner & Bernhard, 1976.

Dodds, Eric R. [1951] (2004): *The Greeks and the Irrational*. Berkeley-London: University of California Press.

Eagleton, Terry (2003): *Sweet Violence: The Idea of the Tragic*. Malden-Oxford: Blackwell Publishing.

Eco, Umberto (1994): *Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur*. Frankfurt Main: Suhrkamp Vlg.

García Canclini, Néstor (1993): "Los estudios culturales de los 80 a los 90: perspectivas antropológicas y sociológicas en América Latina". *Posmodernidad en la periferia*. Hermann Herlinghaus & Monika Walter (Ed.). Berlin: Langer Verlag. 111-133.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1985). *Ästhetik II*, ed. por Friedrich Bassenge. Berlin: Verlag Das Europäische Buch.

Heilman, Robert B. (1973): *The Iceman, The Arsonist, and the Troubled Agent: Tragedy and Melodrama on the Modern Stage*. Seattle: University of Washington Press.

Herlinghaus, Hermann (2002): "La imaginación melodramática. Rasgos intermediales y heterogéneos de una categoría precaria", *in* Hermann Herlinghaus (Ed.), *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Santiago: Cuarto Propio, 2002. 21-60.

Herlinghaus, Hermann y Walter, Monika (1993): "¿'Modernidad periférica' versus 'proyecto de la modernidad'? Experiencias epistemológicas para una reformulación de lo 'pos'moderno desde América Latina". *Posmodernidad en la periferia. Enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*. Berlin: Langer Verlag. 11-47.

Jaspers, Karl (1983): *Von der Wahrheit*. München-Zürich: R. Piper Verlag.

Martín Barbero, Jesús y Rey, Germán (1999): *Los ejercicios del ver. Hegemonía audiovisual y ficción televisiva*. Barcelona: Ed. Gedisa.

Martín Barbero, Jesús (2002): "La telenovela desde el reconocimiento y la anacronía", in Hermann Herlinghaus (Ed.), *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Santiago: Cuarto Propio, 2002. 171-198.

____ (2003): *Contemporaneidad latinoamericana y análisis cultural: conversaciones al encuentro de Walter Benjamin*. Madrid-Frankfurt/Main: Iberoamericana.

Monsiváis, Carlos (1996): "La hora de la tradición". *Los rituales del caos*. México D.F.: Ediciones Era. 39-52.

Mulvey, Laura (1994): "It will be a magnificent obsession", in Jacky Bratton, Jim Cook and Christine Gladhill (Ed.), *Melodrama: Stage, Picture, Screen*. London: British Film Institute, p. 121-133.

Nietzsche, Friedrich (1999): *Die Geburt der Tragödie. Kritische Studienausgabe* (Tomo 1), ed. por Giorgio Colli/Mazzino Montinari. München: Deutscher Taschenbuchverlag.

Ott, Michaela (2002): "El discurso de lo melodramático. Entre cristianismo, psicoanálisis y cine", *in* Hermann Herlinghaus (Ed.), *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Santiago: Cuarto Propio, 2002. 245-280.

Rinella, Michael A. (2012): *Pharmakon: Plato, Drug Culture, and Identity in Ancient Athens*. Lanham-Boulder-New York: Rowman & Littlefield.

Sommer, Doris (1991): *Foundational Fictions: the National Romances of Latin America*. Berkeley: University of California Press.

White, Hayden (1987): *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore-London: Johns Hopkins University Press.

Partie 2
Du Mexique à l'Argentine : variations sur la subversion du mélodrame au cinéma

Lo "insólito" del melodrama mexicano: el ejemplo de *Los insólitos peces gato* (Claudia Sainte-Luce, 2013)

Françoise Heitz
Université de Reims Champagne-Ardenne
CIRLEP, EA 4299

Resumen. El artículo se centra en las características del primer largometraje de la mexicana Claudia Sainte-Luce, que permiten reinterpretar la noción del melodrama, un género ahora denostado, en claro contraste con el éxito del que gozó en el pasado del país. El que se ha dado por llamar "cine de lágrimas" no se contenta en este caso con jugar con estereotipos facilones adaptados del melodrama hollywoodiense o propios de la idiosincrasia mexicana. Tras recordar los códigos genéricos comúnmente asimilados en la época de oro del melodrama, se pasa a estudiar cómo se hallan transgredidos en la cinta tanto en lo tocante a los contenidos sociales como morales y estéticos. El artículo examina los obstáculos que tuvo que superar la directora mexicana en el *casting*, reflejo de una sociedad aún llena de prejuicios; se fija en cómo la sutileza del humor le permite escapar de los esquemas preestablecidos (protagonistas víctimas, estereotipados conflictos dramáticos, resolución final…), haciendo frente al desafío que representa el traslado a la pantalla de un elemento autobiográfico. El relato de un episodio personal, gracias a los toques propios de una comedia, llega a la superación del esquema trágico que a modo de falsa pista podía perfilarse al principio, sin que por ello aparezca degradada la forma melodramática.

Palabras claves: códigos genéricos, transgresión, humor, lo autobiográfico

Abstract. This article focuses on the formal features of Mexican movie director Claudia Sainte-Luce's first film, the analysis of which makes it possible to reinterpret the notion of melodrama: a genre now looked down on, while it was once the object of unparalleled enthusiasm in classic Mexican cinema. Referred to as a "cinema of tears," melodrama, in this particular case, does not merely play with facile stereotypes borrowed from the Hollywood model, or specific to the Mexican context. After a reminder of the generic codes massively accepted during the golden age of melodrama, this essay considers how, in Sainte-Luce's film, those codes are transgressed from a social, moral and aesthetic point of view. The article examines the obstacles the female Mexican filmmaker had to face for the casting, which holds a mirror up to a still highly preju-

diced society. It analyses the way in which the subtle humour that pervades the film is a way of eschewing pre-established patterns in the treatment of a melodramatic theme (protagonists who are victims, stereotyped dramatic conflicts, final resolution…), while at the same time taking up the challenge of transposing on to the screen a story based on the filmmaker's autobiography. In *The Amazing Catfish*, thanks to touches of comedy, the telling of a personal episode succeeds in going beyond the (misleading) tragic pattern that could be perceived at the outset, without the melodramatic form appearing degraded.

Keywords: Generic Codes, Transgression, Humour, Autobiographical Element

El melodrama tiene en el área de la cultura de élite una connotación peyorativa[1]: fue denostado por la inflación de películas folletinescas y lacrimosas, que utilizaban resortes emotivos fáciles para conmover al público. En la introducción de su libro sobre el melodrama latinoamericano, Silvia Oroz recuerda de entrada que "el melodrama fue el género cinematográfico más amado por el público y más repudiado por la crítica y por los llamados públicos eruditos" (1995: 17). Se puede aducir en un primer momento que, tratándose de un cine de género, era fácil que los creadores encerrados en los esquemas propios de una cultura de masas que difícilmente admitía desvíos, y movidos por el ánimo de lucro frente a la demanda (en el sistema de los estudios que imperaba de diversa forma en la edad de oro del melodrama, tanto en Hollywood como en México o Argentina), utilizaran el mecanismo como mera repetición. Tal desventura les pudo ocurrir también a las películas del oeste, lo cual no implica en sí mismo una valoración negativa de cada género. Pero a la hora de analizar películas recientes habría que poner en tela de juicio la rigurosa adscripción genérica, fruto de una época muy precisa, la de los años cuarenta y cincuenta: ni los artistas actuales, que beben de todas las fuentes, ni los estudiosos que, tras un reencuentro con la intertextualidad y su extensión a la intermedialidad, valoran la interdisciplinaridad, se conforman ahora con una categorización estrecha de los géneros cinematográficos, y dentro de ellos, del melodrama en particular.

En este artículo, pondremos un ejemplo reciente[2]: el del primer largometraje de la mexicana Claudia Sainte-Luce, *Los insólitos peces gato* (2013)[3]. Dentro del cine, arte de la mímesis por excelencia, examinaremos cómo funciona en la película esta dimensión acaso más "realista" (dicho sea con todas las precauciones posibles) que en otras obras melodramáticas. Nuestro propósito será ver cómo la película retoma arquetipos del género y descarta otros, en aras de la renovación y actualización. Estudiaremos en particular cómo logra articular

1 Hermann Herlinghaus menciona la "casi total marginalización del melodrama por el discurso filosófico y el discurso poético de la modernidad" (2002: 12). Además, en los años sesenta, fue rechazado por el mundo del cine por diferentes motivos, entre los cuales se puede señalar el advenimiento de otro enfoque, el de la política de autor.

2 Otra osadía: la de reunir el término de "melodrama" con el de "contemporáneo": en su prefacio al libro de Françoise Zamour (2016), Christian Viviani recuerda el rechazo de los críticos a la hora de asociar tales términos, siendo connotado el melodrama con un matiz paseísta, adquiriendo nobleza tan solo cuando se trata de cineastas consagrados de los años cuarenta o cincuenta.

3 La película ha cosechado varios premios en festivales internacionales (Locarno, Gijón, Biarritz, La Habana, Mar del Plata).

elementos melodramáticos con otros, menos numerosos, venidos de la tragedia, hallándose superados estos últimos por los visos cómicos que también tiene el film. Nos fijaremos en cómo la sutileza del humor le permite a Claudia Sainte-Luce escapar de los esquemas preestablecidos (dualidad entre buenos y malos sin ambigüedad posible[4], protagonistas víctimas, estereotipados conflictos dramáticos, resolución final…). Además, examinaremos el insólito desafío que representa trasladar a la pantalla un elemento autobiográfico, pues la directora relata un episodio personal y relevante de su vida. La autoficción en la pantalla conduce a la catarsis en ambos sentidos: por parte del creador y por parte del receptor. Intentaremos evidenciar cómo la obra no se deja encasillar, logrando transgredir normas de distinta índole, aquí esencialmente morales, genéricas y estéticas.

Marco transnacional: adscripción genérica y casos de transgresión

A contracorriente de las simplificaciones abusivas, el concepto de transgresión de la adscripción genérica se impuso desde un principio en algunas películas norteamericanas de un autor *avant-la-lettre*: en una secuencia emblemática de *The Kid* (Charlie Chaplin, 1921), en la que el director del orfanato interviene con la policía para tratar de arrebatarle a su padre adoptivo el niño abandonado, encontramos una denuncia social[5], con una fuerte implicación emocional suscitada por la fotogenia del pequeño actor Jackie Coogan y la música sentimental que acompaña los momentos patéticos. Pero también surge una acumulación de diferentes recursos estilísticos, como lo burlesco de la huida por los tejados y la persecución por el policía, la imitación de las películas del oeste cuando salta a la carreta en el momento justo en que pasa por debajo del edificio, y el *happy end* de la secuencia que establece la síntesis. El genio de Chaplin consistió precisamente en mezclar risa y lágrimas, y conseguir que muchos momentos resultaran casi al mismo tiempo graciosos y patéticos.

Sin embargo, los melodramas hollywoodienses posteriores, cuyos adalides fueron numerosos, pero con mención especial para Douglas Sirk[6], no siguen este mismo esquema. Hacen hincapié, a menudo, en el tema del amor imposible, resultado de normas morales burguesas establecidas por la sociedad del siglo XIX y aún vigentes en buena parte del siglo XX. Una película de George

4 Oroz, 1995: 43. "Cuando Eva ofrece a Adán el fruto prohibido, se acaban las maravillas del Edén, que no eran otra cosa que la ausencia de dualidad. Así la dualidad será vista a través de la idea judeocristiana del mundo como disonancia, en contraste con la armonía del Edén".

5 Ingrediente progresista, si pensamos en la producción europea y norteamericana, tanto teatral como cinematográfica. Pongamos el ejemplo de *Las dos huérfanas* (Ennery y Cormon, 1874), melodrama teatral popular con tanto éxito que fue posteriormente adaptado numerosas veces a la pantalla, desde la película de Griffith (*Orphans in the Storm*, 1921) a la de Maurice Tourneur (*Les Deux orphelines*, 1933) entre otras: en estas dos adaptaciones cinematográficas, la postura ideológica es muy conservadora y la Revolución francesa aparece como una catástrofe de dimensiones telúricas.

6 *Magnificent Obsession* (1954), *All that Heaven Allows* (1955), *Written on the Wind* (1956), y *Imitation of Life* (1959).

Cukor marcó el paso del melodrama del teatro al cine: *Camille* (*Le roman de Marguerite Gautier*, 1936), adaptación de la famosa *Dame aux camélias* de Alexandre Dumas hijo (1848)[7], en la cual Greta Garbo interpretaba a la desgraciada heroína, obligada a renunciar a su amado por haber llevado una vida de mujer ligera, cuando el joven pertenecía a una honorable familia.

Dentro de la tipología de las temáticas clasificadas por Jean-Loup Bourget (1985), la más frecuente, que acabamos de mencionar, pertenece a lo que él llama "situación tópica"[8]. Las producciones transnacionales ilustraron esta temática universal, en que destacan también, por poner sólo unos ejemplos, tanto la norteamericana *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), como las francesas *Les Enfants du paradis* (Marcel Carné, 1945)[9], *Orpheu Negro* (Marcel Camus, 1959, transposición del mito de Orfeo y Eurídice al carnaval de Río), la italiana *Le notti di Cabiria* (Federico Fellini, 1957), y más cerca de nosotros, en España, la mayor parte de la producción de Pedro Almodóvar a partir de 1987 (*La ley del deseo*)[10], con multiplicidad de configuraciones narrativas y exposiciones estéticas[11].

En México, las mujeres interpretadas por María Félix rompen los códigos de manera diferente, ya que la figura mítica que se había forjado la actriz viene a interferir en la representación que se ofrece de la mujer. Tras el éxito de las películas *Doña Bárbara*[12] (Fernando de Fuentes, 1943) y *Doña Diabla* (Tito Davison, 1950), a ella la llamaron La Doña, y Guillermo Cabrera Infante recuerda con admiración en su capítulo titulado humorística y sugerentemente "Ave Félix" que "su carácter no le permitía jamás descender a la mera moza sumisa"[13]. De esta forma, hasta en el desenlace de *Enamorada* (Emilio Fernández, 1946), cuando la hija del rico hacendado rompe su collar de perlas y se pone el rebozo de una sirvienta para seguir a su hombre a la guerra revolucionaria como una soldadera, conserva un perfil que parecía coherente a ojos del público de aquel entonces, de la mujer dueña de su destino y no eterna víctima del machismo y de los prejuicios clasistas, como pasa en otros melodramas[14].

Acerca de la figura de la mujer venida a menos, o sea la prostituta infeliz, fue Arturo Ripstein quien rompió todos los códigos del melodrama clásico, al igual que las normas sociales establecidas. En el film de Arcady Boytler (*La mujer del puerto*, 1934), la mujer se suicida tras enterarse de que acaba de acos-

7 La novela inspiró a Giuseppe Verdi *La Traviata*, ópera de 1853.
8 En francés, "cliché-situation".
9 Con guión de Prévert y la actuación de Arletty y Jean-Louis Barrault.
10 Es de notar que el director español es el que va más lejos en la ruptura de la compartimentación imperante en el cine clásico (tragedia/melodrama/comedia), mezclando asimismo alta cultura con cultura de masas en sus "almodramas".
11 Se podría citar también la obra maestra de F.W. Murnau, *Sunrise* (*Aurore*, 1927), condena de la pasión bajo los rasgos de la mujer diabólica venida de la ciudad frente a la pureza angelical de la esposa que encarna los valores tradicionales del campo.
12 Adaptación de la novela venezolana de Rómulo Gallegos (1929).
13 Cabrera Infante, 1997: 125. Añade un poco más abajo: "Parodiando a la Norma Desmond (Gloria Swanson) de *El ocaso de una estrella* [*Sunset Boulevard*, Billy Wilder, 1950] y viendo tantas estrellitas en la pequeña pantalla de la televisión hay que decir: 'No es que la pantalla haya reducido a las estrellas. Es que antes las estrellas eran grandes'".
14 Para no defraudar al público que quería un final feliz y no herir su sistema de valores, la mujer que declaró la guerra a los hombres se ablanda al final: en *Doña Diabla*, salva a su hija matando al malvado, y en *Doña Bárbara*, renuncia a la violencia y la persecución del hombre a quien ama su hija y que ella quería arrebatarle o destruir.

tarse con su propio hermano. En la versión de Ripstein de 1991, Marro y Perla transgreden el tabú fundando una familia incestuosa con dos hijos.

La temática del amor materno y la especificidad mexicana

Sin embargo, en cuanto a la producción mexicana de los años cuarenta y cincuenta, los géneros se impusieron con una separación drástica: la comedia y el melodrama, "o como el público las llamaba: 'las películas para reír' y 'las películas para llorar'" (Oroz, 1995: 49). En estas últimas, una situación tópica frecuente era la del amor materno-filial, como ocurría en *Madre querida* (Juan Orol, 1935) que, según recuerda Julie Amiot (2002: 192), se suele considerar como el film que inauguró en México una larga serie de melodramas dedicados a la exaltación de la figura materna, abnegada y sufriente. *Las abandonadas* (Emilio Fernández, 1944) constituye otro ejemplo emblemático, donde la madre soltera (Dolores del Río) renuncia al hijo para que éste pueda estudiar y así ascender socialmente. En otra película urbana del mismo director, *Víctimas del pecado* (1951), Violeta (Ninón Sevilla) recoge de la basura al bebé de su compañera, que ha sido obligada a tirarlo allí por su explotador. Este último matará al enamorado de la cabaretera, quien a su vez asesinará al criminal. En *Salón México* (Emilio Fernández, 1948), el sacrificio de la rumbera no se efectúa a favor del hijo, sino de la hermana menor.

Las situaciones tópicas se correspondían con imágenes tópicas, efectos estilísticos que hacían uso de la iconografía católica: era habitual retomar la imagen de la *Pietà*[15], la Virgen con el cuerpo de su hijo en brazos, medio dormido, como en *Las abandonadas*, o muerto como en *La Perla* (Heitz, 2007: 151). La Virgen María es la figura modelo que fundaba el arquetipo inquebrantable de la madre dispuesta a cualquier sacrificio por la felicidad de su hijo. La mujer pecadora se redime por el amor que le profesa a su hijo[16]. Así se entiende el escándalo que provocó la película de Luis Buñuel, *Los Olvidados* (1950), un retrato transgresor de este concepto del amor materno incondicional, retrato inaceptable por el público de aquel entonces, ya que presentaba a una madre dura, desprovista de toda ternura hacia su hijo Pedro, al que reprochaba que no trabajara ni llevase dinero a casa, y acababa denunciándole a la policía por un robo que no había cometido para que lo encerraran en un reformatorio. Tras el asesinato de Pedro por Jaibo, la madre sufre unos tardíos remordimientos y busca a su hijo: en un final desgarrador, pasa, sin saberlo, al lado de la mula que transporta el cadáver de Pedro en un saco, que Meche y su abuelo se dirigen a tirar al vertedero. Esta escena tan sobrecogedora en la que se alían el sentido griego del *fatum* y el pesimismo social fue recordada y homenajeada por Rodrigo Plá en su film *La Zona* (2007), donde el final actualizado es similar.

15 La escultura de Miguel Ángel que figura en la basílica de San Pedro constituye el modelo escultórico más logrado y renombrado de esta imagen.

16 A la inversa del esquema mexicano más frecuente (con la excepción de *La Perla*), es de notar que en el cine español de la era franquista, la redención de la madre podía pasar por el sacrificio del hijo, como ocurría en *Pequeñeces* (Juan de Orduña, 1950).

Además, el mismo director volvió a ejercer su sátira de una sociedad corrupta y sin piedad con *Un monstruo de mil cabezas* (2015), donde el binomio madre-hijo se ataca a las fuerzas privilegiadas del cuerpo médico y de la organización de la Seguridad Social, con unas imágenes que retoman la iconografía del melodrama tradicional, pero un melodrama actualizado y maduro.

El caso de *Los insólitos peces gato*

En México, el melodrama encuentra un terreno abonado, porque

> la tradición de la cultura popular se asienta sobre la eterna confusión entre vida y melodrama, y la ilusión correspondiente de que el sufrimiento, para ser auténtico, tiene que ser compartido", escribe Carlos Monsiváis (1992: 143)[17].

Así que valga decir que *Los insólitos peces gato* va a contrapelo de esa tendencia, empezando por su estrafalario título, que remite a un episodio fugaz de la película: un pez dorado que la joven Claudia le regala al pequeño Armando se halla sumido en un acuario en compañía de su depredador, un gato, el famoso gato asiático fetiche, emblema *kitsch* y antropomorfo, que saluda agitando frenéticamente una pata móvil. Este plano surrealista que, más que explicar el título, lo ilustra, anuncia la convivencia de dos antagonistas: el pez y el gato se rozan y juegan juntos como la vida y la muerte. Se plantea el oxímoron: el melodrama será la historia de una muerte alegre. De este modo, el famoso esquema antitético del melodrama clásico, con tendencias simplificadoras y maniqueas (víctimas inocentes *vs* tremebundos verdugos), se halla aquí subvertido por otro binomio anclado en la cultura mexicana, el de la vida y la muerte, en un diálogo jocoso que ha sido teorizado por Octavio Paz (2009 [1950]: 194)[18], y que es fiel a toda la iconografía popular anteriormente expuesta en los grabados de José Guadalupe Posada. Por otra parte, el simbolismo de la co-presencia del pez y del gato vale también para el personaje de Claudia. En efecto, al igual que los gatos, no le gusta el agua, y se encuentra mal por culpa del entorno en el que vive y de sus antecedentes familiares: es un personaje sin raíces y sin rumbo. En su recorrido iniciático, Claudia, que no sabe nadar y se aferra al flotador de Marta durante la secuencia de la excursión al mar, aprende a superar las dificultades y a apreciar la vida.

Para realizar esta primera película, Claudia Sainte-Luce recibió el apoyo de la guionista y directora argentina Paula Markovitch (Heitz & Pugibet, 2013), quien la animó a trasladar a la pantalla un episodio de su vida que la marcó profundamente. De joven, encontró a Marta, enferma de sida, quien le abrió

17 Los cánones del género se asentaron con *Santa*, novela de Federico Gamboa (1903), quien reivindicaba su filiación con la *Nana* de Émile Zola, mexicanizando el naturalismo francés. El libro conoció cuatro adaptaciones cinematográficas (1918, 1931, 1943 y 1968).

18 "El desprecio a la muerte no está reñido con el culto que le profesamos. Ella está presente en nuestras fiestas, en nuestros juegos, en nuestros amores y en nuestros pensamientos".

las puertas de su casa y la acogió en el seno de su familia. La película refleja fielmente el pasado autobiográfico[19]: los personajes llevan el mismo nombre que sus modelos de la vida real, y la actriz que interpreta a Wendy, una de las hijas de Marta, había perdido a su madre y se identificaba plenamente con su personaje[20].

En el hospital, tras sufrir un ataque de apendicitis, Claudia (Ximena Ayala) encuentra a Marta (Lisa Owen), quien se ocupa sola de sus cuatro hijos. Claudia, aislada y desvalida, se instala en su casa y entabla con los miembros de la familia una relación privilegiada. Se trata, por tanto, de una historia de transmisión: aunque se sabe condenada, Marta desborda de vitalidad, de una alegría de vivir contagiosa, mientras que Claudia, joven pero abandonada a su suerte desde la infancia (circunstancias misteriosas que siguen el canon de los melodramas clásicos[21], pero que, al contrario de lo que pasa en ellos, no se esclarecerán en el transcurso del relato fílmico), no tiene perspectivas y se abre gracias a Marta y los suyos, que hacen de familia de sustitución. Al principio, tras una comida surrealista en la extravagante familia de Marta, Claudia se entretiene con Armando, quien propone el juego de encontrar palabras que empiecen por "A". A Claudia se le ocurren "abandonar" y "ansiolítico"; sin embargo, pronto tomará el relevo de Alejandra, la hija mayor que debe hacerse cargo de la intendencia de la casa.

Ecos estéticos y renovación

Desde el principio, la directora quería mostrar a Claudia en ese interior lóbrego, oscuro y descuidado[22]. El ambiente evoca el arquetipo valorado de manera tan negativa, y que analiza Gilbert Durand, el de las tinieblas, donde "la perturbación repentina de los procesos racionales produce una impresión disfórica general" ([1969] 1995: 97). En un silencio agobiante en el que solo se escuchan los sonidos inquietantes del goteo de un grifo o de sirenas venidas de la calle, unos primerísimos planos muestran los dedos de Claudia arrancando nerviosamente los hilos de una trama. El dispositivo estético favorece la adscripción trágica del *íncipit*: cual simbólica nueva Parca, Claudia no corta el hilo de su destino, pero sí se empeña en deshacer el tejido, sumida en una noche sepulcral, aunque no se trate de un encierro real sino simbólico. El espacio se asemeja a la estructura mental: "El inconsciente no se civiliza. Empuña la vela para bajar a la tumba"[23] (Bachelard: 36). Mediante otros primeros planos, vemos

19 Véanse los extras del DVD.

20 Véase la entrevista de la directora en los extras del DVD: "Le prohibí hablar de la vida personal".

21 Como en *The Kid*, película que comentábamos antes, pero en que, como en muchos dramas teatrales, se encontraba al final a la madre (anagnórisis), ya rica y en condiciones de ocuparse de su hijo.

22 El personaje de Claudia está en las antípodas del *glamour* de los rostros que llenaban la pantalla en los melodramas de Hollywood y México en los años cuarenta y cincuenta (los arquetípicos de Dolores del Río y María Félix, actrices ya mencionadas).

23 "L'inconscient ne se civilise pas. Il prend le bougeoir pour descendre au caveau" (traducción mía).

a Claudia alineando, en irrisorio juego de niña, unos *corn-flakes* de forma redonda y tan poco apetitosos como poco agraciado es su entorno. Recordemos lo que escribía Alexandre Astruc:

> Sea realista o no, la puesta en escena es la preparación de un festín cuya cámara, cíclope moderno, es el único convidado; se nutre de todo lo que cae a la vista de su único ojo […] y todo esto compone sin fin esa tinta de sombra y de luz que coagula y se distiende para escribir en la pantalla los movimientos del alma y del corazón. Escribir para el cine, es escribir con el vocabulario más rico que jamás ningún artista tuvo a su disposición. Es escribir con la pasta del mundo[24].

"Lo que cae a la vista" del ojo de la cámara, tras unas hormiguitas atraídas por los *corn-flakes* desparramados, es un rácord en hormigas aplastadas por los zapatos de Claudia: del primerísimo plano se pasa a uno de conjunto, y así nos percatamos de que la chica está caminando en equilibrio en el bordillo de un puente, y se mataría si se cayera. Roce con la muerte, no por una situación de crisis, tal como suele pasar al principio de los melodramas, sino por la puesta en escena del vacío, del abandono, de la soledad. Las primeras voces que se escuchan son las que emiten la radio, en el autobús cuando Claudia regresa de noche a su casa, tras su jornada de trabajo en el supermercado. Es una irrisoria entrevista de un cantante por una locutora, alegría de pacotilla en esa noche anónima y hostil de la gran urbe, donde el solo ser humano al que ve Claudia es su propio reflejo en el cristal del bus. Un ataque brusco de apendicitis le va a permitir entrar en contacto con otra gente y salir de su aislamiento.

En efecto, en el hospital, descubre sorpresivamente a lo que va a ser su familia adoptiva: su cama está junto a la de Marta, separada por una simple cortina. Al principio, Claudia no sabe qué mal aqueja a Marta. Pero los planos evidencian la oposición inicial: mientras que el cuerpo de Claudia es de una rigidez cadavérica y enfatiza el encierro psíquico hasta la pérdida de identidad (el barrote de su cama le tapa la cara a la altura de los ojos), en plano corto se ve a Marta quien le dirige una señal a su vecina, con un *smiley* que le dibujó Armando en el índice y que agita como silencioso mensaje de esperanza, igual que el gato del acuario.

Después del sombrío preludio cuya estética remite a lo trágico en su tratamiento cinematográfico, el film se va transformando, adquiriendo por momentos los colores de la comedia, y la estética del decorado evoluciona a la par que el personaje de Claudia. Así, la nueva "Alicia" amedrentada no se encuentra sen-

24 Astruc, citado por Château, 2006: 127. "Réaliste ou non, la mise en scène de cinéma est la préparation d'un festin dont la caméra, cyclope moderne, est le seul convive ; elle se nourrit de tout ce qui tombe sous son œil unique […] et tout cela compose inlassablement cette encre d'ombre et de lumière qui coagule et se distend pour écrire sur l'écran les mouvements de l'âme et du cœur. Écrire pour le cinéma, écrire des films, c'est écrire avec le vocabulaire le plus riche qu'aucun artiste n'ait eu jusqu'ici à sa disposition. C'est écrire avec la pâte du monde" (traducción mía).

tada en la mesa del país de las maravillas entre un conejo y un lirón, sino con una familia bulliciosa, donde a pesar del caos aparente, todos parecen encontrar su sitio. Los hijos son de tres padres distintos, y con este detalle, el cine se muestra como reflejo de la evolución de las sociedades occidentales, alejado de las preocupaciones moralizantes y convencionalismos que habían imperado en el melodrama clásico, el cual respondía, como toda producción de la cultura de masas, a valores patriarcales y judeocristianos. Como señala Brooks (2011 [1976]: 21), la recompensa se atribuye al final a la virtud[25], pero huelga decir que la virtud ha cambiado de sentido y de rostro, ya que no es el fruto de imperativos sociales como en el melodrama clásico (renunciar al casamiento cuando se es de un medio inferior o una mujer de mala vida), sólo es bondad y en el caso de Marta, capacidad para amar y comprender, hacer de la mayéutica un *habitus* cotidiano, logrando que cada uno dé lo mejor de sí mismo.

El físico de los personajes contribuye al eclecticismo: una Wendy bulímica (nombre que evoca de manera cómica su antitética homónima, la compañera de Peter Pan que se fuga con él volando ligera por los aires) se opone a la flaca y "anoréxica" Mariana, la severa y ansiosa Ale a un encantador Armando que aún tiene la gracia de la infancia. La estética de la comedia se hace patente cuando emprenden una excursión a la playa, momento en el que el "escarabajo" amarillo se encuentra atascado con pasajeros y objetos estrafalarios, con el toque surrealista del acuario ya mencionado. Estos planos no dejan de recordar a *Little Miss Sunshine* (Jonathan Dayton, 2006), comedia norteamericana, al par que *road-movie* familiar, que tuvo un buen éxito de público. Las secuencias documentan, con un sugerente detallismo antropológico, la vida actual de la gran urbe: transportes tristes, supermercados con clientas que son adefesios groseros, pero poco a poco, los más sombríos lugares o no-lugares, según la definición de Marc Augé (1992), adquieren colorismo, como en la lotería de Navidad a la que Claudia lleva a Mariana y Armando.

La transgresión de las situaciones tópicas

Así, la fotografía conserva hasta el final una luz solar y se realiza púdicamente una elipsis de la muerte de Marta: por cierto, no vemos que provoque lágrimas, al contrario de lo que pasa en el melodrama clásico. Sainte-Luce huye del "modo del exceso", la representación paroxística, y la voluntad de "decirlo todo" que según Brooks (2010: 12) sería una característica fundamental del modo melodramático. Es otro plano el que sustituye primero la representación de la muerte, el de un entierro lúdico en la playa donde adolescentes y jóvenes retoman los juegos de la niñez. De esta forma, la madre sólo puede ser enterrada "bajo la arena"[26], y a orillas del mar: en francés, hay juego de paronomasia entre mar (*mer*) y madre (*mère*).

25 En una perspectiva cristiana, si esta recompensa no ocurre en vida, se espera en el más allá.
26 Como diría François Ozon: me refiero a la película dramática del director francés *Sous le sable* (2000), con Charlotte Rampling y Bruno Cremer.

Otro momento de sustitución se sitúa *post mortem*, y consiste en un "testamento" muy *sui generis*, bajo forma de consejos maternos dirigidos por Marta a sus hijos, de pie frente a la cámara, que responde al deseo de autenticidad de un intercambio, fuera ya del pacto de verosimilitud habitual, pues la voz en *off*, de ultratumba, parece asombrosamente presente, creando un "tiempo recobrado" proustiano. Estos consejos maternos no dejan, por otra parte, de instaurar, de cierta manera, un orden familiar recobrado, si bien se distingue profundamente del orden regido por las normas patriarcales que imperan en el melodrama clásico, en México y en cinematografías de otros países, como ya señalamos anteriormente. Estos consejos maternos huyen de los discursos grandilocuentes, y alternan consejos prácticos y triviales (renovar el seguro del auto, sacar el bote de la basura…) con otros más trascendentes y alentadores, como los dirigidos a Wendy para mantener a raya la depresión ("Los domingos por la tarde no son tan feos como crees"). Además de los elementos formales ya señalados, esta trivialización del "testamento" materno es el primer elemento transgresor, en tanto que abolición de toda retórica grandilocuente. Pero hay un segundo elemento relevante, cuando al final se dirige a Claudia: "Yo no sé en qué momento te tuve, pero seguro que fue con un hombre guapísimo". Esta anagnórisis simbólica formulada de manera humorística invierte todos los códigos melodramáticos. En *Las abandonadas*, el discurso del abogado que conseguía salvar a la que era su madre sin saberlo él nunca, era un panegírico de la figura estereotipada de la Madre en general, y la palabra era confiscatoria de toda libertad verdadera de la infeliz madre de la diégesis, condenándola para siempre a guardar su secreto. Con el discurso de la modernidad, aquí el de Sainte-Luce, se acabó la palabra confiscatoria: es la propia madre la que se expresa desde la tumba, y de manera sorpresiva, totalmente desdramatizada. Por si fuera poco, se destruye el viejo topos de "la voz de la sangre", instaurando la apoteosis del sentimiento materno no exclusivo, sino extensivo, que autorizan los cambios radicales de los códigos morales en la sociedad y la libertad total que se otorga este nuevo modelo de "mujer-madre" mexicana.

Por otra parte, no hay ningún entierro, el último deseo de Marta fue que sus cenizas se esparcieran por toda la ciudad para que sus hijos se acordasen de ella por doquier. Esto da lugar a unos planos bastante alegres de cada uno de los hijos sacudiendo el contenido de la urna por la ventanilla del escarabajo. La estética tópica del melodrama clásico se halla de esta forma subvertida, pasando de un prólogo con iluminación, decorado y connotación simbólica que remiten a lo trágico, hasta momentos dramáticos entreverados de efectos humorísticos.

Evocábamos al principio el tema casi omnipresente del amor imposible en el melodrama. Recordemos por ejemplo el final de *Now Voyager* (Irving Rapper, 1942)[27], cuando Bette Davis le dice a Paul Henreid: "No pidamos la luna, tenemos las estrellas". Queda descartado tanto este "término medio" del que se nutre la película de Rapper como la pasión arrasadora y destructora del falso western *Duel in the Sun* (King Vidor, 1946)[28]. Es mucho más: se trata de amor mater-

27 En español: *La extraña pasajera*.
28 *Duelo al sol*, protagonizado por Jennifer Jones, Joseph Cotten y Gregory Peck.

no-filial y en ningún momento del que une a una pareja. Se consagra la ausencia del padre[29], resistiéndose así a la norma patriarcal: se modifica de esta forma el esquema edípico presente en melodramas clásicos, donde el padre aparece como un patriarca castrador, y esto tanto en melodramas hollywoodienses como *Rebel Without a Cause* (Nicholas Ray, 1955), o *East of Eden* (Elia Kazan, 1955) como en mexicanos: *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1936), *Flor Silvestre* (Emilio Fernández, 1943). Por una parte, sigue el esquema de las innumerables madres solas de los melodramas mexicanos de la edad de oro, pero por otro lado, no deja de ser un reflejo sociológico de cierta realidad mexicana actual (Heitz, 2012: 255-267). La última figura masculina, la última pareja de Marta, sólo le dejó el sida como herencia, pero ella no siente ni odio ni rencor para con él[30]. El hombre queda ausente del relato fílmico, y el mal no se encarna en la figura de un personaje, sino por medio de una entidad abstracta: la enfermedad. Así la responsabilidad parece recaer más bien en la sociedad, incapaz de curar la epidemia, el mal que se apodera del cuerpo como hiciera antaño el personaje del traidor. La dramaturgia es la de la admiración heroica provocada en el espectador por la conducta de la protagonista, propia del melodrama: Marta aceptó lo que le deparó la suerte y conserva dignidad y entereza frente a la muerte. Paradigma moderno de esa virtud que mencionábamos, se dedica a vivir el *Carpe diem*, los fugaces instantes de felicidad que aún le toca vivir con los suyos. Tratándose de amor materno, encontramos aquí la transfiguración del tópico que podemos denominar "complejo del pelícano", siguiendo la leyenda inmortalizada por el poema de Alfred de Musset, según la cual el pájaro que no puede proporcionar alimento a sus crías las nutre con sus propias entrañas[31]. Tal figura fue interpretada por múltiples actrices y puesta en escena en numerosos relatos fílmicos: su reactivación incesante muestra la perennidad del arquetipo (*Biutiful*, Alejandro González Iñárritu, 2010)[32]. Pero Marta no se sacrifica por sus hijos, sino que encuentra alegría en el acto de dar. Es así como ayuda a Claudia a encontrar su vía, ofreciendo un modelo de solidaridad al proporcionarle consejos para ser actriz.

De este modo, el personaje materno de la película de Claudia Sainte-Luce no se presta a heroización alguna del sacrificio, al contrario de las madres encarnadas en los melodramas mexicanos clásicos; se ha comentado más arriba el escándalo que había producido la película de Luis Buñuel *Los Olvidados*, por su

29 Ausencia del hombre, habría que añadir: en el hospital donde la examinan, Claudia, eludiendo responder directamente a la pregunta de la fecha de su última relación sexual, afirma tajantemente que no puede estar embarazada.

30 Se puede medir el contraste con la novela de la periodista feminista Lydia Cacho, *Muérdele el corazón* (2006).

31 Musset, 1959 [1840]: 58. "Lorsque le pélican, lassé d'un long voyage / Dans les brouillards du soir retourne à ses roseaux / […] Le sang coule à longs flots de sa poitrine ouverte ; / En vain il a des mers fouillé la profondeur: l'Océan était vide et la plage déserte ; / Pour toute nourriture il apporte son cœur."

32 En esta película ambientada en Barcelona y protagonizada por Javier Bardem, el cineasta mexicano invierte el paradigma de la madre que se sacrifica por su hija, atribuyendo este papel al padre. Fuera de México, valga también el ejemplo de *Mildred Pierce*, film llamado en España *Alma en suplicio* (Michael Curtiz, 1945), protagonizado por Joan Crawford. La historia, basada en la novela homónima de James M. Cain, dio lugar a una miniserie televisiva norteamericana dirigida por Todd Haynes (2011).

transgresión innovadora: aparte de la brutalidad de la mostración, el escándalo de la madre insensible frente al amor de su hijo, interpretada por los mexicanos como un ataque a los valores nacionales[33].

El yo en la pantalla: exégesis de un problema

Al contrario de los melodramas mexicanos clásicos, donde la enunciación se efectúa sin enunciador aparente, la cinta de Sainte-Luce es un relato autobiográfico. El problema del yo en la pantalla se explica en la entrevista de la cineasta que figura en los extras del DVD: ella no quiso desempeñar el papel de Claudia, ya que se consideraba demasiado mayor para ello, pero tal decisión tiene otra implicación que la de hacer verosímil la figura icónica del personaje. Esa elección le permite, según la expresión de Francis Vanoye (2006: 111), escapar del "poder mortífero del doble". Sólo conocemos la implicación de la directora en la historia por las entrevistas que dio, y de esta forma el componente autobiográfico le confiere un valor afectivo añadido al relato fílmico. Pero el dispositivo no es el de una enunciación "personal", si nos permitimos un juego de palabras con el título del libro de Christian Metz (1991). En ningún momento la realizadora se autoproclama por una voz en *off* que diría "yo". El "pacto autobiográfico", por retomar la expresión acuñada por Philippe Lejeune, no se establece de manera directa, solo se recompone por lo extrafílmico, lo que el espectador sabe de sus vivencias. Tan sólo se conservan algunas marcas discretas de autentificación al conservar los personajes de la autoficción los nombres de las personas de la vida real. De esta manera, la película opera una diseminación de la subjetividad, importando más la mirada que se posa sobre Marta, indisociable de la mirada humanista y alegre con la que ella ve el mundo. La figura formal frecuente del campo / contracampo deja sitio a veces para un encuadre de las dos mujeres cómplices reunidas en el mismo plano, como cuando están sentadas frente al mar.

Como demuestra Francis Vanoye, al contrario de la empresa narcísica,

> la autobiográfica apunta hacia la reapropiación por el sujeto del mundo, del tiempo, de los acontecimientos. […] Por otra parte, la autobiografía plantea los problemas de la mentira y la autenticidad, de la memoria y del olvido, de lo que se muestra y de lo que se esconde, de las trampas del yo y de la autoficción (2006: 108)[34].

La película se adueña de los acontecimientos de un país y una época. El sida aún aparecía, a la hora de rodar la película en México, como un tabú, y la

33 Entre otros numerosos testimonios, véase el del propio Buñuel en sus memorias. Buñuel, 1993: 235.

34 "L'entreprise autobiographique tend à la réappropriation par le sujet du Monde, du Temps, des événements. […] Par ailleurs, l'autobiographie pose les questions du mensonge et de l'authenticité, de la mémoire et de l'oubli, de ce qu'on montre et de ce qu'on cache, des ruses du moi et de 'l'autofiction'" (traducción mía).

directora explica los obstáculos que tuvo que superar en el *casting*, reflejo de una sociedad aún llena de prejuicios. En efecto, muchas actrices rechazaron el papel porque trataba del sida, una enfermedad vergonzosa según ellas. Fiel a la historia que había conocido y rechazando el conformismo social, Sainte-Luce se negó a cambiar lo que fuera (algunas voces sugerían por ejemplo que Marta se viera afectada por un cáncer). La empresa autobiográfica pone en juego una meditación sobre el tiempo y las relaciones entre historia individual e historia colectiva: desde la evolución de las costumbres (familia recompuesta) hasta la epidemia del sida, pasando por la indiferencia de un mundo urbano deshumanizado, la película avanza a través de toques ligeros, sin emitir juicio, conformándose con enseñar lo que ve una Claudia de ojos muy abiertos y que espera del mundo otra cosa que el encierro. La figura del otro está en el centro de la mutación de la mirada (Richer-Rossi, 2013). La dignidad del otro es un tema que había abordado sin tapujos David Lynch con *Elephant Man* en 1980. El cine tiene también como misión, entre otras cosas, el despertar de las conciencias.

Por lo demás, el otro no sólo es otro por ser monstruoso o extranjero; muchas películas recientes se hacen eco de la soledad y la violencia engendradas por nuestras sociedades patógenas, como por ejemplo en México *Después de Lucía* (Michel Franco, 2012). El encuentro improbable con un ser solar es una tabla de salvación que no todos tienen la suerte de conocer.

En cuanto a la segunda parte de la cita de Vanoye: "la autobiografía plantea los problemas de la mentira y la autenticidad, […] de lo que se muestra y de lo que se esconde", vemos cómo al contestar las preguntas de Marta en el hospital, Claudia miente y se inventa una madre avariciosa y represiva, pero después confiesa haber vivido sin padres. Así que la violación del espacio de la inocencia, propia de la dramaturgia melodramática, era una falsa pista. No sabremos más en esta película púdica, que pretende rendir homenaje a la vitalidad y la esperanza que transmitía Marta y no exponer con complacencia los detalles de una autobiografía infeliz. Lo autobiográfico se esfuma tras el episodio fundador del encuentro con Marta, la madre de sustitución. Por cierto, muchos estudiosos insistieron en que no existe un verdadero equivalente fílmico de la autobiografía, ya que ésta se descompone en dos elementos prácticamente irreconciliables que son la persona filmada, visible en la pantalla, y la persona que filmó, totalmente disimulada tras el objetivo. Por eso mismo los directores que exponen más elementos autobiográficos en sus películas buscan actores o actrices que sean un poco su *alter ego*[35].

Para Claudia, el renacer que supone su encuentro con Marta no dura mucho antes de la separación, sonando como eco al poema de Borges, quien fue nombrado director de la Biblioteca Nacional justo cuando se volvió ciego por completo. El discreto lirismo de "El poema de los dones"[36] recalca lo patético

35 Acordémonos de Federico Fellini y Marcello Mastroianni o de François Truffaut y Jean-Pierre Léaud.

36 Borges, 1972 [1960]: 71. ("Nadie rebaje a lágrima o reproche / esta declaración de la maestría / de Dios que con magnífica ironía / me dio a la vez los libros y la noche").

de la casi coincidencia temporal entre el don que se recibe y la pérdida del bien apenas descubierto.

En la sencillez de su estructura narrativa lineal, la película invierte el arquetipo del melodrama, donde a veces, como en el cine negro, la situación diegética inicial se explica por medio de un *flash-back*. Entre otros, el ejemplo de *The Barefoot Contessa* (Joseph Mankiewicz, 1954) es emblemático. Al empezar por la secuencia del cementerio, la película anuncia desde el principio su desenlace trágico. No sucede nada semejante aquí: al contrario, la profunda depresión que acecha a la joven se metamorfoseará en alegría de vivir merced a una mujer *in artículo mortis*: paradójica figura del reencanto por el mundo diegético.

La conclusión de la película es que el final no obedece al *fatum* antiguo de la tragedia ni al fatalismo, marca degradada propia del melodrama, sino que es como si fuera un principio para cada uno de los personajes que le sobrevive a Marta, pero no a la manera convencional del *happy end* de las cintas de los años cuarenta. De este modo, escapa al discurso sobre la desdicha, eje temático del melodrama.

Frente al dilema del esquema antitético: conflicto dentro del héroe o de la heroína (propio de la tragedia) y escenificación de los conflictos entre los seres humanos (propia del melodrama)[37], *Los insólitos peces gato* empieza de manera tramposa por la falsa pista de lo trágico. En todo caso, la estética puede evocar la tragedia más que el contenido diegético, ya que el "conflicto" interior de Claudia no merece precisamente este nombre, a no ser que se trate de la tentación del suicidio, fugazmente evocada por el plano del puente (en este caso sería el dilema de Hamlet: "to be or not to be"). La película documenta a continuación conflictos familiares surgidos entre los hermanos a raíz del vaivén de la madre entre casa y hospital. Conecta también con realidad e imaginario colectivos en torno al sida (en una representación de la esfera íntima más que de la pública), componentes matizados por el humor de situaciones creadas por la personalidad insólita de la enferma. Se supera así la representación binaria de oposiciones maniqueas, dando un sentido positivo de la vida y de la muerte, y rehuyendo también de la victimización de lo femenino, característica del melodrama mexicano clásico. Huyendo de todo exceso, se trata de un reencuentro discreto con cierto realismo, por el contenido autobiográfico. La protagonista, doble de la directora, representa sin embargo el esquema melodramático de la caída / expulsión (aquí más bien abandono) para terminar con la redención. Se presenta por tanto como un melodrama de los tiempos modernos, que escapa a cualquier intento de clasificación, ya que se halla tan alejado del polo clásico del melodrama (mexicano u hollywoodiense) como del otro, pesimista, que nació

37 Herlinghaus: 13-14: "¿no favorece la tragedia el conflicto *dentro* del hombre, el gesto distintivo del genio solitario expuesto al *fatum* de los dioses o de la ley? ¿Y no escenifica el melodrama los conflictos *entre* los hombres, y entre los hombres y las cosas en medio de lo ordinario de las convenciones?" / "Es necesario distinguir el melodrama del modelo clásico de la tragedia cuya estética tiende hacia una purificación de los afectos para expulsar el caos de la vida y la política: paradigma que ha sido reformulado en relación con un nuevo espíritu trágico vinculado a la condición del sujeto moderno frente al dominio de la ley en la sociedad burguesa". Véase también a Bourget citando a Heilman (1994: 12).

como reacción ante este último a partir de Luis Buñuel. En esta capacidad renovadora tal vez se encuentre el espíritu del melodrama contemporáneo.

Obras citadas

Amiot, Julie (2002): « Citation et détournement du mélodrame classique: une trajectoire cinématographique entre *Madre querida* (Juan Orol, 1935) et *Los Olvidados* (Luis Buñuel, 1950) ». *Citation et détournement*. GRIMH/GRIMIA 3. Université Lumière-Lyon 2 : 187-198.

Augé, Marc (1992) : *Non-lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité.* Paris : Éditions du Seuil.

Bachelard, Gaston (1994) [1957]: *La Poétique de l'espace*. Paris : Quadrige / puf.

Borges, Jorge Luis (1972) [1960]: *El Hacedor*. Madrid: Alianza Editorial.

Bourget, Jean-Loup (1985) : *Le Mélodrame hollywoodien.* Paris : Stock.

Brooks, Peter (2010) [1976] : *L'Imagination mélodramatique. Balzac, Henry James, le mélodrame et le mode de l'excès* [Traduction par Emmanuel Saussier et Myriam Faten Sfar]. Paris : Classiques Garnier.

Buñuel, Luis (1993): *Mi último suspiro.* Barcelona: Plaza & Janés. [Paris : Robert Laffont, 1982].

Cabrera Infante, Guillermo (1997): *Cine o sardina*. Madrid: Alfaguara.

Cacho, Lydia (2006): *Muérdele el corazón*. Barcelona: Plaza & Janés.

Château, Dominique (2006) : *Esthétique du cinéma*. Paris : Colin.

Durand, Gilbert (1995) [1969] : *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Dunod.

Heitz, Françoise (2007) : « Une tragédie antique dans le Mexique indigène: *La perla* d'Emilio Indio Fernández (1945) », *in* Antoine Fraile (dir.), *Les Arts dans le monde hispanique*. Angers : Presses de l'Université d'Angers : 141-152.

Heitz, Françoise (2012) : « De *El abrazo partido* (*Le Fils d'Elias*, Daniel Burman, 2003) à *Abel* (Diego Luna, 2010): « le père adopté ? », *in* Catherine Orsini-Saillet & Alexandra Palau (dir.), *Hispanística XX*. 29 « Identité / Altérité (Culture hispanique aux xxe-xxie siècles) » : 255-267.

Heitz, Françoise & Pugibet, Véronique (2013) : « Entretiens de Biarritz ». *Savoirs En Prisme*. 2, « Normes, Marges, Transgressions ». Fionn Bennett & Florence Dumora (dir.), https://savoirsenprisme.com (consultation 21.01.2017)

Herlinghaus, Hermann (2002): *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América latina.* Santiago: Cuarto Propio.

Metz, Christian (1991): *L'Énonciation impersonnelle ou le site du film.* Paris: Méridiens Klincksieck.

Monsiváis, Carlos (1992) : « Mythologies ». *Le cinéma mexicain.* Ed. Paulo Antonio Paranaguá. Paris : Centre Georges Pompidou, Cinéma / Pluriel: 143-153.

Musset, Alfred de (1959) [1840] : « La Nuit de mai ». *Poésies nouvelles*. Paris: Classiques Larousse, 58.

Oroz, Silvia (1995): *Melodrama: el cine de lágrimas de América latina.* México: Universidad Nacional Autónoma de México. [Rio de Janeiro, Brasil: Rio Fundo Editora LTDA, 1992].

Paz, Octavio (2009), [1950]: *El Laberinto de la soledad*. Madrid: Cátedra, Letras hispánicas.

Richer-Rossi, Françoise (dir.) (2013): *L'Autre et ses représentations au cinéma (Idéologies et discours*). Paris : L'Harmattan.

Vanoye, Francis (2006) : « Le narcissique et l'autobiographique », *in* Jean-Pierre Esquenazi & André Gardies (dir.), *Le Je à l'écran*. Paris : L'Harmattan.

Zamour, Françoise (2016) : *Le Mélodrame dans le cinéma contemporain* : *une fabrique de peuples.* Rennes : PUR.

Cruce de miradas en el cine mexicano contemporáneo: la adolescencia femenina entre tensión melodramática y efecto trágico

Antoine Rodriguez
Université de Lille
Centre de Recherches CECILLE

Resumen. El objetivo de este texto es proponer, desde los estudios de género y los estudios culturales sobre el melodrama, un análisis de dos películas mexicanas contemporáneas cuyo eje temático gravita alrededor de la puesta en escena de chicas adolescentes, marcadas por acontecimientos graves que se relacionan con la sexualidad y que dificultan su construcción como sujetos sociales. Examinaremos, primero, unos elementos residuales de la *imaginación melodramática* que perduran de manera degradada en las películas. En una segunda parte, analizaremos la importancia de la escuela como escenario dramático de la nueva ciudad melodramática. Finalmente, reflexionaremos sobre cuestiones de interpretación inducidas por el tipo de mirada que cada película contribuye a elaborar.

Palabras clave: cine, melodrama, México, adolescencia, estudios de género

Abstract. The purpose of this text is to bring forth an analysis of two contemporary Mexican films whose thematic axis revolves around teenage girls who have all been victims of grave sexual assaults that hinder their construction as social subjects. This analysis is based on both gender studies and melodrama cultural studies. We will first examine some residual *melodramatic imagination* elements that endure in films in a degraded manner. In the second part, we will analyse the importance of school as a dramatic scenery in the new melodramatic city. Finally, we will reflect on the interpretation issues raised by the type of outlook each film seeks to create.

Keywords: Cinema, Melodrama, Mexico, Adolescence, Gender Studies

El objeto de este texto es proponer, desde los estudios de género y los estudios culturales sobre el melodrama, un análisis de dos películas mexicanas contemporáneas cuyo eje temático gravita alrededor de la puesta en escena de chicas adolescentes, marcadas por acontecimientos graves que se relacionan con

la sexualidad y que dificultan su construcción como sujetos sociales empoderados. Aunque el corpus elegido para este trabajo sólo se compone de dos películas, sus diferencias en cuanto a producción, autoría y alcance simbólico, por una parte, y su recurso a ciertas modalidades de la narración melodramática o su tensión hacia un planteamiento trágico, por otra parte, posibilitan un primer esbozo de reflexión respecto a las representaciones estético-ideológicas de los cuerpos de chicas adolescentes en el cine mexicano contemporáneo.

La primera película, *Perfume de violetas (nadie te oye)* (2001), co-escrita y dirigida por Maryse Sistach, forma parte de una trilogía en torno a la violencia ejercida sobre chicas o muchachas adolescentes. Las otras dos películas de esta trilogía son *Manos libres (nadie te habla)* (2004), dirigida por José Buil y *La niña en la piedra (nadie te ve)* (2006), dirigida por Maryse Sistach. *Perfume de violetas* está en la línea de lo que podríamos llamar, de acuerdo con cierta crítica fílmica feminista, un "cine de mujeres" o "cine feminista"[1]. Cuenta la historia de una adolescente víctima de varias violaciones, que acaba matando por accidente a su mejor amiga. La segunda película, *Perras* (2011), escrita y dirigida por Guillermo Ríos, es más bien una propuesta "comercial" y "masculinista"[2], como demostraré, orientada hacia un público más amplio. Trata de diez chicas adolescentes que, tras la muerte de una alumna, se hallan encerradas en un salón de clase. No podrán salir hasta que no hayan denunciado quién fue la responsable del homicidio. El encierro va a dar lugar a intercambios narrativos de experiencias relacionadas con la familia y la sexualidad.

Si ambas películas escenifican la confrontación de las adolescentes con el cuerpo, el deseo y el sexo, las miradas que contribuyen a configurar difieren ya que responden a codificaciones cinematográficas e ideológicas diferentes. Ambas nuclean la trama narrativa, voluntaria o involuntariamente, en torno a estructuras melodramáticas y, en cierto grado, trágicas, pero la utilización de estas estructuras está al servicio de objetivos distintos. Examinaré primero algunos elementos residuales de la *imaginación melodramática* que sobreviven de manera degradada en las películas. En un segundo apartado destacaré la importancia de la escuela como escenario dramático de la nueva ciudad melodramática y finalmente, en el último apartado, se plantearán cuestiones de interpretación relacionadas con el tipo de mirada que cada película contribuye a elaborar.

1 Maricruz Castro Ricalde, en su ensayo "El feminismo y el cine realizado por mujeres en México" (2005: s.p.), cuenta que en los años 1980 todas las directoras mexicanas, incluso Maryse Sistach, rechazaban el apelativo de "cineastas feministas" o de creadoras de un cine de mujeres, pero afirma que un análisis más cercano de sus obras muestra cómo estas directoras van interrogando los presupuestos del patriarcado. Consciente de los debates feministas a los que dio lugar la terminología elegida, empleo la expresión "cine de mujeres" o "cine feminista" en el sentido anglosajón del *women's cinema*, un cine hecho por mujeres con una intención feminista, para diferenciarlo de las "películas de mujeres" (*woman's films*) hechas para mujeres, cuyo modelo es el melodrama fílmico de los años 1930-1950. Para más amplia información ver, por ejemplo, Kuhn, 1991, Castro Ricalde, 2002 o Soto Arguedas, 2013.

2 Por "masculinista" entiendo, en la línea de una crítica feminista (Le Doeuff, 1989), una postura del hombre heterosexual centrado en sí mismo, que se opone al feminismo, adoptando un punto de vista exclusivamente masculino heterocentrado. Parte del principio de que las mujeres ya obtuvieron todos los derechos y ahora son los hombres los que sufren discriminación de género.

Elementos residuales de la *imaginación melodramática*: espacios sociales y actantes

Las películas escogidas no pertenecen *stricto sensu* al género del melodrama pero tampoco se alejan de él de manera radical. Lo que hacen es recurrir a estructuras o matrices de *la imaginación melodramática*[3]. Rearticulan o revisitan ciertos tropos residuales sacados de unos archivos teatrales y narrativos fuertemente codificados que están al origen del melodrama. De acuerdo con Hermann Herlinghaus (2002: 40-42), en lo melodramático, y particularmente en el melodrama fílmico, se articula la reemergencia (anacrónica) de culturas narrativas que han sido marginalizadas por el discurso de la modernidad. Según Jesús Martín Barbero, el melodrama tiene como eje central "cuatro sentimientos básicos – miedo, entusiasmo, lástima y risa" – a los cuales corresponden cuatro tipos de situaciones que "son al mismo tiempo sensaciones – terribles, excitantes, tiernas y burlescas" y dichas situaciones están encarnadas por cuatro personajes – el Traidor, el Justiciero, la Víctima y el Bobo – que "al juntarse realizan la revoltura de cuatro géneros: novela negra, epopeya, tragedia y comedia" (1988: 143-144).

Figuras como la del villano, del padre, de la doncella o de la madre, así como el núcleo familiar o el barrio popular – es decir, las relaciones o espacios sociales de la ciudad melodramática – son convocados para narrar las experiencias cotidianas de los individuos, cargándolas al mismo tiempo de sentido.

Perfume de violetas, en la línea de lo que podríamos denominar un realismo socio-antropológico[4], opta por situar la trama en una colonia popular de la Ciudad de México, pero estamos lejos de la melodramática vecindad del cine de la época de oro, donde las relaciones sociales se basaban en la solidaridad de los individuos frente a las desgracias de las que eran víctimas. En la película parece que esas relaciones sociales casi no existen, o se han degradado. En contados momentos vemos a los vecinos interactuar entre sí. Las únicas relaciones sociales que presenciamos son las de las protagonistas Yessica y Miriam, la primera con su madre y su hermanastro, con su amiga de salón de clase (Miriam), con algunos alumnos varones y con la directora de la escuela; la segunda con su madre y con algunos alumnos. De hecho, el espacio de la convivencia social se ha desplazado de la vecindad a la escuela, constituyendo ésta un microcosmo de fuerte sociabilidad y socialización juveniles. El barrio popular parece haberse de-socializado, y por ende, deshumanizado. Se ha convertido en un lugar peligroso para las adolescentes. Ahí es donde acecha el "villano" violador que va a abusar de la protagonista en toda impunidad.

3 La expresión "imaginación melodramática" ha sido introducida por Peter Brooks en su ensayo sobre el melodrama (1976) para referirse no tanto al melodrama como género *stricto sensu* sino a lo melodramático en tanto "sistema ficcional" o, siguiendo a Hermann Herlinghaus, como "una matriz de la imaginación teatral y narrativa que ayuda a producir sentido en medio de las experiencias cotidianas" (2000: 23).

4 Por "realismo socio-antropológico" me refiero a una tendencia del cine mexicano, heredada de *Los olvidados* de Buñuel, que intenta mostrar cómo funcionan los diferentes grupos sociales (sociología) y las relaciones entre los individuos y el núcleo familiar (antropología).

En *Perras*, la narración está totalmente localizada, por no decir aislada, en una escuela, y particularmente en un salón de clase que funciona como un escenario teatral, reforzando de este modo la exhibición erotizada de los cuerpos. Los espacios sociales en los que viven las alumnas son espacios referidos, incluso fantaseados. Insertados en la trama principal, éstos siempre están mediatizados por los relatos de las alumnas, que se convierten en *voz en off* para describir las secuencias narradas. La película opta por reunir a chicas de diferentes clases sociales. Subraya las relaciones tensas y discriminatorias entre una clase alta o media alta soberbia y la clase popular rencorosa. No hay convivencia posible, ni reconciliación final entre las clases sociales, como era el caso en algunas películas de la edad de oro[5].

Si los espacios sociales, tal y como están escenificados en las películas, parecen haberse desacralizado, no dejan de convocar sin embargo escenarios melodramáticos en los que van a revelarse las angustias de la era global: la fragmentación individualista de la sociedad, la descomposición y recomposición de la familia, la desterritorialización del lugar del padre, la reconfiguración de la figura de la madre, el acoso y el abuso sexual, o la muerte accidental.

Otro elemento residual de la imaginación melodramática es el núcleo familiar. En *Perfume de Violetas*, la familia de Yessica se compone de la madre, del padrastro y de los hermanastros: dos niños pequeños y un adolescente. La madre convoca a la vez la figura del melodrama clásico y la del neo-melodrama buñueliano *Los olvidados*[6] (1950): se dedica a cuidar de los niños y del marido, cuyo protagonismo se limita a un par de réplicas, pero descuida a su hija adolescente, a quien quiere obligar a encontrar un trabajo remunerado, y no le proporciona ninguna marca de cariño. En contrapunto, la familia de Miriam, como en muchas películas del cine de la época de oro (Oroz, 1995: 77), es monoparental. Sólo se compone de la madre y de la hija. Contrariamente a la madre de Yessica, la madre de Miriam cuida de su hija, le dedica tiempo y cariño y la previene contra los peligros de acoso sexual. Pero los excesos de su discurso socio-normativo provocan un tratamiento fílmico que marca una distancia crítica, y algo irónica, de parte de la directora de la película. En una escena en la que intenta convencer a su hija de que su amiga fue violada por "puta" y que si sigue juntándose con ella le va a suceder lo mismo, la madre de Miriam está sentada en el sofá, vestida con una blusa rosa escotada, pintándose las uñas de rojo. El recurso a filtros que proyectan, como en los cabarets, luces multicolores

5 *Ustedes los ricos* de Ismael Rodríguez (1948), por ejemplo.

6 *Los olvidados* rompe con los códigos tradicionales del melodrama, sobre todo respecto a la representación de la figura de la madre, tradicionalmente vista como una mujer asexuada, totalmente dedicada al cuidado del marido y de los hijos, por el bien de quienes, sobre todo si son varones, está dispuesta a sacrificarse. En *Los olvidados*, la madre de Pedro, si bien cuida de los niños pequeños, rechaza sin embargo a su hijo mayor, fruto de un abuso sexual; seduce incluso al amigo de éste y tiene una relación sexual con él. Con *Los olvidados* surge una nueva tendencia cinematográfica que podríamos denominar "neo-melodrama". En esta línea neo-melodramática, que, conservando las líneas narrativas del melodrama clásico, revisita y renueva los códigos estéticos y la construcción psicológica de los personajes, se inscribe gran parte de la obra fílmica de Arturo Ripstein con películas como *El castillo de la pureza* (1972), *El imperio de la fortuna* (1985), *La mujer del puerto* (1991), *Principio y fin* (1993), incluso *Así es la vida* (2000) inspirada en el personaje trágico de Medea.

en la pared, combinado con las actitudes y la vestimenta del personaje, crea una figura antitética que reúne las dos facetas féminas del melodrama (la mujer decente y la de "mala vida"). Posiblemente el objetivo de este tipo de puesta en escena sea el de revelar los contornos de su excesiva normopatía, anulando de este modo la empatía que hasta ese momento podía sentir el espectador para con este personaje. Restarle empatía a un personaje femenino que contribuye a reproducir el discurso patriarcal es una de las estrategias a la que recurre la postura feminista de la película para incitar a una *mirada insumisa*[7].

Si ponemos en relación las dos familias representadas en *Perfume de violetas* con la percepción que de ellas tiene cada adolescente, notamos que el espacio de la casa no cobra el mismo valor para cada una de ellas. Para Yessica, la casa es sólo casa, no alcanza el grado de hogar y no puede funcionar como espacio protector y reproductor de normas familiares, mientras que para Miriam, la casa sí funciona como hogar protector y reproductor de normas. En la película *Perras*, la visión de las familias y de la casa-hogar no pasa por la "objetivación" de una narración implícita, está mediatizada por los relatos selectivos y subjetivos de cada adolescente. La película opta por mostrar cierta diversidad social: de la clase media baja a la clase alta, pasando por la clase media acomodada de la colonia Narvarte, lo que permite una representación plural, es decir, heterogénea, de la sociedad mexicana contemporánea y de sus rituales sociales. Está, por un lado, la adolescente que se crió con su abuelo, que vive en la colonia popular La Araña y que sueña con una fiesta de quince años tradicional; por el otro, están las chicas *fresas*[8] o que se las dan de *fresa*, obsesionadas por la delgadez y por las prácticas sexuales falocéntricas. En *Perras* se expresan dos posturas generizadas – una, enmarcada en una modernidad residual y otra, en una post-modernidad desenfadada – que aparentemente se oponen pero que, en realidad, participan del mismo sistema de género androcéntrico.

Reaparecen en las películas, pero de manera degradada, dos figuras arquetípicas del melodrama: el villano y el padre. El villano, en la versión clásica del melodrama teatral, es el traidor, el que secuestra, tortura e intenta abusar sexualmente de la doncella, que, milagrosamente, siempre llega virgen al matrimonio. Muchas veces, el villano tiene un cómplice, o un confidente, y sus fechorías siempre resultan castigadas al final de la obra (Corbin, 1998). La otra figura, la del padre, es una de las más importantes en el melodrama clásico. Toda la función de la acción dramática consiste en restaurar la sacralidad de sus derechos debilitados. "Un padre ofendido que perdona es la imagen más perfecta de la divinidad", afirma Pixerécourt en el melodrama *La femme à deux maris,* escrito en 1802. El melodrama fílmico mexicano de la época de oro (1930-1950),

7 Retomo aquí el término "mirada insumisa", acuñado por Alberto Mira en su libro *Miradas insumisas, Gay y lesbianas en el cine* (2008). Para Mira, la mirada insumisa es "una manifestación de rebeldía contra las rigidices del texto [fílmico] y de quienes tratan de imponer una lectura ortodoxa del mismo" (39). Se refiere particularmente al espectador y a la espectadora homosexuales que, contra las lecturas heterocentradas, proponen más bien una lectura en clave *camp*. En nuestro caso, es la postura feminista de la película la que crea la posibilidad de una mirada insumisa por parte del espectador.

8 *Fresa* es un adjetivo utilizado en México para referirse a chicas de clase acomodada, superficiales y clasistas.

e incluso posterior, si incluimos una película como *El castillo de la pureza* de Arturo Ripstein (1972), no hace sino confirmar la importancia de la figura del padre como autoridad suprema. Julianne Burton-Carvajal, en su ensayo "La ley del más padre: melodrama paternal, melodrama patriarcal, y la especificidad del ejemplo mexicano", acuña el concepto de "melodrama patriarcal" en el sentido de "meta-género" para referirse a buena parte de la producción melodramática mexicana. Para esta investigadora, la ideología patriarcal se expresa en la familia patriarcal, en tanto unidad social y política, en la que destaca el padre como "lazo entre la unidad familiar y las otras unidades socio-políticas también jerárquicas y patriarcales, la Iglesia y el Estado" (Burton-Carvajal, 1994: 54-55).

En *Perfume de violetas*, el villano es microbusero y actúa con la ayuda del hermanastro de Yessica. A cambio de una cantidad de dinero éste permite que aquél abuse sexualmente de su hermanastra repetidas veces. Ya no hay ningún héroe para salvar a la doncella; tampoco padre que sufra por ella. No hay denuncia de parte de la adolescente ni, por consiguiente, castigo. El villano puede actuar impunemente porque ha pactado con el hermanastro, que se sustituye a la ley del padre. Asistimos aquí a la reemergencia y a la reactualización (¿anacrónica?) de los antiguos pactos patriarcales. Lo que hace la película es explicitar, a través de una figura de villano contemporáneo, una dominación sexual masculina naturalizada cuyos estragos se invisibilizan socialmente. *Perfume de violetas* revela lo que la sociedad machista intenta ocultar: las estrategias coercitivas para disponer impunemente de las mujeres.

En *Perras*, la figura del villano desaparece. El comercio sexual no sólo es consentido, sino provocado por la doncella. El personaje de María del Mar, por ejemplo, provoca la tentación sexual del padre de su amiga Sofía, desnudándose delante de él y metiéndose en su cuarto. Los hombres no necesitan recurrir a la fuerza para disponer de las mujeres, éstas se ofrecen naturalmente y provocan el deseo de aquéllos. Lo que podría pasar por una liberación femenina – así es quizás como pensó la secuencia el director – se convierte en una visión masculinista, en la medida en que el hombre, presentado como víctima pasiva de la seducción imparable de la adolescente, no puede sino sucumbir ante sus pulsiones sexuales. Volviendo al caso de María del Mar, la adolescente se embaraza pero la responsabilidad del embarazo sólo recae sobre ella. En ningún momento se alude a la del padre de Sofía. El subtexto simbólico que convoca *Perras* se remonta a los mitos cristianos de la mujer tentadora, retomados por el melodrama cinematográfico de la década de 1940. Si los hombres tienen sexo con adolescentes, no es porque ellos lo deseen sino porque ellas los han provocado, parece decir *in fine* la película. Y en *Perras*, como en la narrativa melodramática, la "pecadora" es la que finalmente paga con su vida el pecado de la carne.

El padre, en *Perfume de violetas*, está físicamente presente en la casa pero no se relaciona con la familia, y menos con su hijastra. Una presencia ausente, como una reminiscencia fantasmal y simbólica de un tradicional orden patriarcal. La debilidad de la figura del padre es la que permite la toma de poder del hijo, y es a la autoridad del hermanastro a la que se enfrenta Yessica en su difícil construcción como sujeto social liberado. Una secuencia de la película muestra

cómo la adolescente se niega a planchar sus camisas, desobedeciendo incluso las órdenes de la madre. Más grave, la ausencia de la ley del padre parece dar paso a une redefinición del sistema de parentesco. Éste presenta similitudes con el que se daba en las sociedades preestatales, en las que las mujeres eran el objeto de transacción entre los hombres, generalmente los padres, y en tanto objeto de transacción eran el vehículo de las relaciones sociales entre varones (Rubin, 1996). Yessica es efectivamente vista por el hermanastro como un objeto de transacción pero, en su versión posmoderna, por paradójico que esto pueda parecer, ya no sirve para contraer matrimonio y crear vínculo social, sino, de manera degradada, para crear una relación comercial entre el hermanastro y el microbusero. La utilización del cuerpo de Yessica como objeto sexual le permite al hermanastro gozar de un poder adquisitivo para comprarse unos tenis de marca, símbolo ilusorio de un capital económico del que carecen los jóvenes varones pobres. Los códigos pre-modernos de los pactos patriarcales se reactualizan, pero se deterioran, en una posmodernidad que parece signar el fracaso del marco igualitario de la modernidad.

En la nueva ciudad melodramática, el sexo y la sexualidad parecen haberse (neo)liberalizado, pero esta liberalización no sustituye, como lo haría un perfecto palimpsesto, los antiguos códigos morales ("no seducirás al padre de tu amiga", "no abortarás") ni los antiguos pactos sexo-patriarcales. Reemergen residualmente a la superficie de la vida social de la que, en el caso de las películas del corpus, la escuela constituye uno de los espacios predilectos para reproducirlos o enfrentarlos.

La escuela como espacio melo-trágico

Tanto en *Perfume de violetas* como en *Perras*, la escuela – mixta en la primera película y exclusivamente femenina en la segunda – es el escenario en el que se hilvana la trama del drama. La diferencia entre ambas películas radica en el hecho de que, en la primera, la escuela sólo es un espacio social entre otros, mientras que en la segunda, es el lugar exclusivo de la enunciación. El punto común es que nunca está verdaderamente representada como institución que transmita conocimiento académico. Si en *Perfume de violetas* se muestra una muy rápida escena, de unos segundos, en la que una maestra está dictando una clase de historia sobre la segunda guerra mundial, frente a un alumnado indiferente, en *Perras*, el personal docente ha desaparecido totalmente. La escuela está presente en tanto espacio social que permite la sociabilidad y la socialización de los y las adolescentes. Las desgracias, de carácter trágico, que, en el melodrama clásico, ocurrían en la vecindad, en la calle o en el taller, ahora se han desplazado, por lo menos en las dos películas escogidas, a la escuela, y particularmente a los baños de ésta. Espacio de la intimidad, de las confidencias o de los estragos sexuales, también del conflicto y de la muerte, el baño de la escuela es el nuevo lugar de la ciudad melodramática. Aislado de la vigilancia y del control adultos, es el punto ciego del panóptico escolar.

En *Perras*, el baño de la escuela permite exhibir lo que, por sucio, indecente o impúdico, generalmente queda fuera de escena: la "obscenidad" de la defecación y de los relatos pornográficos. Como se trata de una película comercial, dirigida a un público amplio, se evitan las imágenes explícitamente sexuales para escapar a la censura. Se recurre, sin embargo, a otro tipo de estrategia: los relatos de las adolescentes[9]. La narración oral de escenas sexuales, que la censura cinematográfica ha dejado de condenar, compensa el déficit de imágenes pornográficas. A modo de ejemplo, Sofía, la alumna supuestamente más experimentada en materia de sexualidad, cuenta a sus compañeras cómo vio, escondida detrás de la puerta emparejada de la recámara matrimonial, a su madre con otro hombre y a una mujer haciéndole sexo oral a su padre. Mima, empujando la lengua hacia una mejilla, el balanceo intrabucal del pene erecto del padre. Afirma haber tenido sexo anal y, cuando sus compañeras le preguntan si le dolió, contesta escatológicamente que es como "cagar para adentro". El personaje de Sofía cumple con una función iniciática respecto a las prácticas sexuales pero sus narraciones "atrevidas", placenteras y "excesivas" no hacen sino reproducir los guiones falocéntricos de la pornografía *mainstream*. Nunca está en el centro de sus relatos, ni en el de sus compañeras, el placer femenino y todo parece conducir a provocar y satisfacer el deseo masculino, en torno al cual se estructura el deseo de la mujer. Por otra parte, el placer personal está vinculado más a la práctica de narrar la supuesta práctica sexual que a la práctica sexual propiamente dicha.

Las doncellas del melodrama clásico se han modernizado, posmodernizado incluso. Ya no sueñan con casarse y dedicarse por completo al cuidado de los hijos sino con multiplicar las relaciones sexuales. Lo que no parece haber cambiado, por lo menos en la película, es el tipo de sexualidad, basado exclusivamente en la satisfacción genital masculina.

En *Perfume de violetas*, el baño de la escuela también es el espacio de la intimidad pero se vincula con la sexualidad de manera disfórica. Alcanza un grado de (melo)dramatismo superior al de *Perras*. Después de cada violación, Yessica acude al baño escolar para borrar con agua el olor y las manchas de sangre de un cuerpo lastimado por el forcejeo sexual. Lejos de ser un espacio por el que circulan libremente las fantasías y los deseos eróticos, el baño, repleto de grafitis y filmado siempre en una penumbra amenazante, se convierte en una especie de basurero emocional.

Contrariamente a *Perras*, donde las narraciones eróticas fluyen porque fluyen las fantasías, en *Perfume de violetas* la experiencia sexual, al imponerse como una agresión devastadora, no puede dar lugar a un relato. A la expansión discursiva de *Perras* se contrapone la contención narrativa de *Perfume de violetas*. El cuerpo de Yessica lleva las huellas de lo que no puede explicitar por la palabra. La violación la acorrala a un silencio social que dificulta su construc-

9 De hecho, el neologismo "pornografía", forjado en el siglo XVIII por el ensayista francés Restif de la Bretonne, remite a los relatos escritos (del griego *graphê*) sobre el comercio sexual de las prostitutas (*pornê*). Por otra parte, el título de la película, "Perras", en tanto sinónimo vulgar de "puta", no deja de remitir a la prostitución.

ción como sujeto. Doblemente víctima, de la dominación masculina, por un lado, y de la normatividad socio-cultural, por el otro, Yessica está condenada a somatizar, degradándose, los efectos degradantes de la agresión. Si para las chicas de *Perras*, el baño permite la liberación social de la palabra, en *Perfume de violetas*, no hace sino confirmar una confiscación social de la misma.

Otra función que cumple el baño de la escuela en la construcción melodramática de la trama es la de delinear este espacio como escenario "trágico" de la catástrofe. En *Perras*, la chica embarazada, ayudada por una compañera, aborta y muere desangrada en el baño. En *Perfume de violetas*, Yessica empuja violentamente a su amiga y ésta se desnuca contra la taza de un excusado. Dos muertes dramáticas cuyo tratamiento difiere según las películas: un tratamiento altamente melodramático en el primer caso y un tratamiento con tensión trágica en el segundo.

La muerte de María del Mar en *Perras* se inscribe en la tradición melodramática de las películas de la época de oro del cine mexicano, particularmente en las diferentes versiones cinematográficas de *Santa* (1918, 1932, 1943, 1969) adaptadas de la novela homónima de Federico Gamboa, en la que la protagonista es seducida por un militar con quien tiene una relación sexual prematrimonial. Abandonada por el amante y rechazada por la familia, llega a la ciudad de México donde se prostituye y acaba muriendo de una enfermedad pulmonar. La muerte como redención del pecado de la carne parece ser también el subtexto de *Perras*. María del Mar paga con su vida el atrevimiento sexual que ha tenido con el padre de su amiga Sofía, atrevimiento que ésta condena. El aborto y la muerte de María del Mar contribuyen a restituir simbólicamente el orden ético-social hegemónico. En clave judeo-cristiana, la moraleja de la película podría expresarse de la manera siguiente: "no seducirás al padre de tu mejor amiga, porque es una abominación". El final de la película supone un regreso al orden: la directora de la escuela acaba aceptando que nadie ayudó a María del Mar a abortar, que se trata de un accidente y que todo puede seguir como antes.

La muerte de Miriam, en *Perfume de violetas*, es mucho más ambigua. Hay que contextualizarla para desentrañar su complejidad. Miriam, joven adolescente tierna y aún ingenua, es la mejor amiga de Yessica, con quien comparte momentos de gran intimidad: se maquillan, bailan, se bañan juntas. Pero la amistad se ve alterada en varios momentos: cuando Yessica roba un frasco de perfume en un mercado y deja que culpen a Miriam, o cuando ésta se entera de que su amiga le ha robado el dinero ahorrado por su madre para la compra de un televisor. Miriam acaba por descubrir las agresiones sexuales sufridas por Yessica, pero cuando se lo cuenta a su madre, ésta le contesta que esa ladrona se lo ha merecido por "puta". La agresión no provoca ninguna compasión ni ayuda. La madre de Miriam no hace sino asignarle a Yessica una posición social de sujeto estigmatizado (la "puta" de mala vida). La interpela ideológicamente según unas normas sociales excluyentes. La performatividad de su discurso contamina a su hija, que reproduce los insultos de la madre cuando, en el baño de la escuela, acusa a Yessica de ser "una ratera" y "una puta".

Ahora bien, ¿quién muere al final? ¿La amiga entrañable e ingenua o la portadora de un discurso que margina a Yessica? Quizás ambas y ahí radica toda la ambigüedad de la secuencia. Es como si, para rechazar una posición de sujeto injustamente impuesto, a Yessica no le quedara otra opción que matar a la amiga. Posición que no deja de tender hacia la situación trágica. Por otra parte, la muerte es accidental y viene a sumarse a la cantidad de desgracias acumuladas por Yessica (tensión melodramática). Además, si en *Perras*, la muerte de María del Mar cierra una unidad narrativa melodramática, en *Perfume de violetas*, la muerte de Miriam abre otra secuencia, aún más compleja que la anterior: Yessica sale del baño, corre a la casa de su amiga, se mete en su cama, y cuando regresa la madre de Miriam, vemos a Yessica esbozar una sonrisa en primer plano. Esta última secuencia es la que construye la dimensión trágica, pero la tragedia está menos en la diégesis y en los personajes que en los efectos que produce en la recepción. Quien se halla en una posición trágica es el receptor, obligado a reconsiderar todas las acciones anteriores para intentar una interpretación objetivable que dé sentido a las contradicciones aparentemente irreconciliables e inconscientes del personaje de Yessica.

Alcances simbólicos: ¿legibilidad masculinista *vs.* ambigüedad feminista?

La comparación de las dos películas nos hace percibir nítidamente una diferencia entre un cine que pone en escena a protagonistas femeninas (*woman's films*) centrado en la escopofilia y un cine hecho por mujeres (*woman's cinema*) con un propósito feminista. *Perras* se inscribe en la primera categoría y recurre a una mirada que denominaremos masculinista, siguiendo y adaptando las tesis de la teórica de cine Laura Mulvey[10], mientras que *Perfume de violetas* está en la línea de un cine comprometido socialmente contra la opresión de las mujeres. Esto no significa que presupongamos cualquier esencialismo genérico entre una mirada masculinista propia de los varones y una mirada femenina/feminista propia de las mujeres. La mirada masculinista, que tiende a reforzar – ¿inconscientemente? – el sistema de género androcéntrico, se puede dar en el cine hecho por mujeres (*Los Marziano* de Ana Katz, por ejemplo, 2011, Argentina) y la mirada feminista, aunque de manera menos frecuente, se halla también en películas dirigidas por varones (*Los olvidados* de Luis Buñuel, por ejemplo).

¿Cuál es la diferencia entre las "películas de mujeres" (*woman's films* o, según Pam Cook (1983), *woman's picture*) y el "cine de mujeres" (*woman's*

10 En su ensayo "Placer visual y cine narrativo" (1988 [1975]), texto que sienta las bases de una crítica fílmica feminista anglosajona, Laura Mulvey habla de "mirada masculina" para referirse a la manera en que el inconsciente, formado por el orden patriarcal dominante, estructura las formas de ver y el placer en la mirada. La mirada masculina proyecta sus fantasías sobre la figura femenina, muy a menudo representada como objeto erotizado. Preferimos emplear el adjetivo "masculinista" para señalar la posición de una mirada masculina heterocentrada no feminista.

cinema)? Los filmes de mujeres, según la crítica fílmica feminista anglosajona, son aquellos que supuestamente están concebidos para un público femenino, como el melodrama, por ejemplo (Cook, 1983; Kuhn, 1991). Giran frecuentemente "alrededor del realismo tradicional de las experiencias de las mujeres: la familia, lo doméstico, lo romántico, aquellos campos donde el amor, la emoción y las relaciones tienen prioridad sobre la acción y los eventos" (Laplace, 2002, citada por Soto Arguedas, 2013: 58). En cuanto al cine de mujeres (o cine feminista), se trata más bien de una tendencia en el cine hecho por mujeres, cuya preocupación es romper con la mirada masculina para cuestionar la naturalización de un sistema de género patriarcal heterocentrado. Es teorizado por Alison Butler en términos de "cine menor". Inspirada en el concepto de "literatura menor", forjado por Deleuze y Guatari para referirse a una literatura de una minoría o de un grupo marginalizado que recurre al lenguaje mayor para expresarse, Butler considera que el cine de mujeres no es un cine de oposición a la industria cinematográfica sino un cine que reivindica los puntos de vista de una minoría, en este caso el de las mujeres (Soto Arguedas, 2013: 62). Las tres características del cine de mujeres en tanto "cine menor" son: 1) el desplazamiento, la desposesión o la desterritorialización, 2) la dimensión política de la trama y 3) una tendencia a dar a cada tema individual un valor colectivo. Annette Kuhn habla de "anticine" feminista que define como "una actividad cinematográfica que se desarrolla contra el cine clásico y lo desafía […] en el nivel tanto de los significantes como de los significados" (1991: 170). Este tipo de cine siempre "está mirando de reojo al cine clásico" pero se propone "inquietar al espectador" (Kuhn, 1991: 173).

Perras es una película basada exclusivamente en el protagonismo femenino, si exceptuamos la aparición periférica de una que otra figura masculina. La instancia enunciativa, y por consiguiente la diégesis, están totalmente a cargo de las adolescentes, reunidas en un salón de clase, desde el que arman sus relatos de vida. La puesta en escena y el tratamiento fílmico de las diez adolescentes contribuyen a provocar la escopofilia del espectador o de la espectadora. Si con Laura Mulvey (1988) consideramos que la escopofilia, psicoanalíticamente conceptualizada por Freud, consiste en el placer voyeurístico y narcisista provocado por mirar a otras personas, las chicas de *Perras*, la mayoría de ellas erotizadas, se exhiben para, por una parte, provocar la identificación de la espectadora con cuerpos adolescentes desinhibidos y sexualmente empoderados, y, por otra parte, facilitar el placer erótico de las y los espectadores.

Los planos master del salón de clase, del baño o de los pasillos, por su limitada profundidad de campo, no hacen sino reforzar la focalización en las chicas. El recurso a filtros de luz cálida para filmar el *striptease* de una de las chicas o una secuencia de anticipación en la que Frida cuenta, en la penumbra de un cuarto de estilo porfiriano, cómo se ha convertido en *call girl*, son unos cuantos ejemplos de la preocupación por fabricar imágenes sensuales y placenteras. Es más, la posición de voyeur en la que la película sitúa al espectador se ve transferida a la mirada femenina, si recordamos la secuencia en la que Sofía descubre, por la apertura de la puerta de la recámara matrimonial, a su padre y a su madre

intercambiando sexualmente con otra pareja. No se exhibe el cuerpo de los participantes, y aún menos el del hombre. De hecho, ningún cuerpo masculino es exhibido como objeto de la mirada femenina. La erotización visual sólo se aplica al cuerpo femenino. El cuerpo erótico del hombre siempre queda oculto o referido en los relatos de las adolescentes. Cuando aparecen cuerpos masculinos, están o bien en una posición de voyeur (el amante ocasional de Patricia), o bien virilizados (el padre de Sofía), pero nunca desnudos o semidesnudos.

A pesar del protagonismo femenino en el acto de mirar, que parece funcionar como transferencia de la mirada masculina, *Perras* se inscribe en lo que Mulvey denomina "el cine narrativo ilusionista" (1988), en el que "la imagen de la mujer como materia prima (pasiva) para la mirada (activa) del hombre", alcanza el nivel "exigido por la ideología patriarcal" (1998:9). En este sentido, *Perras* participa más de una mirada masculinista que de una liberación femenina. Contribuye a re-producir la feminización dominante, y asimismo refuerza la creencia en una diferencia sexual esencializada: mujeres altamente femeninas y hombres altamente viriles.

El núcleo melodramático, en clave detectivesca, se focaliza en la búsqueda de la responsable de la muerte de María del Mar. Al principio no se sabe qué acontecimiento grave ha sucedido; sólo al final, como ingrediente arquetípico de la anagnórisis melodramática, se da la revelación. Es en esta línea melodramática en la que se insertan los múltiples relatos de las adolescentes relacionados con la infancia, con la familia o con la exploración sexual. Desde un punto de vista dramático, la película sigue una sola línea narrativa que forma una unidad muy legible: María del Mar, embarazada tras haberse acostado con el padre de su amiga, decide abortar con la ayuda de una compañera. La directora de la escuela cree haber visto salir corriendo a una alumna a quien no consigue identificar. Obliga a las alumnas a permanecer encerradas en el salón de clase hasta que denuncien a la responsable del homicidio involuntario. Finalmente, la directora admite que posiblemente se equivocó y deja salir a las alumnas. Se restablece, de este modo, un orden social perturbado.

En *Perfume de violetas*, la trama narrativa es mucho más compleja y el final deja al receptor frente a una dificultad interpretativa. La última secuencia de la película no cierra una unidad narrativa sino que la complejiza. La complejidad de la trama se debe al hecho de que la película mezcla dos hilos argumentales que interfieren y obstaculizan una lectura unilateral. Está, por una parte, la progresiva relación de amistad entre Yessica y Miriam en la que la primera comete varias "traiciones". Por otra parte, se halla la trayectoria social de Yessica, enfrentada a una familia hostil y a una situación de violencia sexual. La construcción del personaje de esta adolescente, protagonista y víctima de las dos trayectorias argumentales, sintetiza varias reacciones psicológicas conflictivas, inducidas por las circunstancias socioculturales, contrariamente a la configuración dramática de las chicas de *Perras* cuya definición individual se limita a la asignación de una tipología prototípica ("la Matada", "la Manchada", "La Zorra", "la Valemadres", "la Mustia", etc.).

Yessica es a la vez villana y víctima. Los sentimientos que provoca en el espectador no pueden ser sino contradictorios y conflictivos. Los diferentes robos que comete contra su amiguita, al no ser reparados, provocan una actitud de rechazo para con el personaje. Por otro lado, los diferentes abusos sexuales de los que es víctima provocan un sentimiento de piedad y de injusticia. Un vaivén entre el deseo de castigo y el de compasión, amplificado al final con la muerte accidental de la amiguita. Yessica pierde accidentalmente el consuelo de su amiga y esa pérdida la convierte en criminal. Este segundo hilo argumental, en el que prevalece la figura de la villana, tiende sin embargo a borrar el primero, en el que Yessica es víctima de un sistema patriarcal.

Si en *Perras* la línea argumental es bastante clara y acaba con una moraleja fácilmente descodificable (no te acostarás con el padre de tu amiga; abortar puede matarte), en *Perfume de violetas*, las dos líneas argumentales desembocan en una ambigüedad interpretativa. Mencionamos más arriba que posiblemente la muerte de Miriam venga a simbolizar el rechazo por parte de Yessica de una posición de sujeto estigmatizado contra la que se rebela. Pero ¿cómo interpretar el hecho de que, después de haber provocado la muerte de Miriam, la protagonista regrese a la casa de su amiga y se acueste en su cama? Esta secuencia no permite una lectura tan clara como en *Perras*. Varias redes simbólicas se interponen a la hora de buscar una interpretación:

– El hogar de Miriam y de su madre representa el cariño materno del que carece Yessica y al que, sustituyendo el lugar vacío de su amiga, regresa finalmente la adolescente en una especie de reacción inconsciente.

– Pero el hogar de Miriam, al que regresa Yessica, es también el espacio que reproduce las normas sociales que la rechazan y la condenan.

– La casa de Miriam, en la que no hay ninguna presencia masculina, es decir, ninguna amenaza de violencia sexual, representa un lugar seguro y protector. Es también el hogar en el que Yessica fue feliz con su amiguita.

– El regreso de Yessica a la casa de la madre de Miriam representa el regreso de lo que genera un sistema patriarcal coercitivo. Yessica no es el modelo de hija fantaseado por la madre de Miriam sino el tipo de mujer lastimada por el mismo sistema patriarcal, reproducido con la complicidad tácita de este tipo de mujeres de clase media baja.

– La sonrisa final de Yessica es una mezcla de satisfacción y de ironía.

La combinación de dos líneas argumentales en *Perfume de violetas* permite que la película no se limite a una mera victimización de la protagonista violada. Facilita, a partir de una situación local – un barrio popular en la Ciudad de México – pistas de reflexión sobre la difícil construcción como sujeto social de las adolescentes en un sistema patriarcal neoliberal; ahí está la dimensión política de la película.

La diferencia entre la mirada masculinista de películas como *Perras* y la mirada feminista de *Perfume de violetas* radica en el hecho de que la primera instala una posición naturalizada de sujeto adolescente erotizado mientras que la segunda problematiza esa misma posición de sujeto adolescente. En la línea de las observaciones teóricas de Laura Mulvey, se puede decir que *Perras*,

mediante una estetización de los cuerpos femeninos, que mucho comparte con la estilización de los videoclips, refuerza la objetivización de las adolescentes, convirtiéndolas en los cuerpos-fetiches a los que está acostumbrado el sistema patriarcal. *Perfume de violetas*, en cambio, rompe con la estereotipificación comercial de las adolescentes, presentando a una protagonista de clase popular, torpe en su manera de caminar y de comportarse, al margen de una belleza erotizada. Esta ruptura con el estereotipo es la que permite orientar la mirada hacia la construcción del personaje como sujeto social.

A modo de conclusión, el recurso a la codificación melodramática difiere según que la película se inserte en una tradición masculinista sin cuestionarla o participe de un acercamiento feminista crítico. En el primer caso, las estructuras melodramáticas son utilizadas como elementos especulares y espectaculares de una cultura residual que permanece en el sistema patriarcal. Contribuyen a la escopofilia placentera y conservadora del espectador. La moraleja final condena, no a quien está dirigido el espectáculo, sino al personaje de la adolescente que osa provocar el deseo del hombre adulto. En el segundo caso, los códigos melodramáticos son, de cierto modo, resignificados y orientados hacia una objetivación trágica. Prueba de ello es justamente la ausencia de moraleja final. Si el recurso a la imaginación melodramática posibilita asentar las bases de una construcción diegética convencional, identificable inmediatamente por un público amplio, permite también descentrar la mirada tradicional, a la que está acostumbrado el espectador, para hacer visibles los puntos ciegos de un sistema de género androcéntrico.

Obras citadas

Barbero, Jesús Martín (1988): "Matrices culturales de la telenovela". *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas* II.5: 137-164.

Brooks, Peter (1976): *The Melodramatic Imagination*. New Haven: Yale University Press.

Burton-Carvajal, Julianne (1994): "La ley del más padre: melodrama paternal, melodrama patriarcal, y la especificidad del ejemplo mexicano". *Archivos de la Filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen* 16: 51-63.

Castro Ricalde, Maricruz (2002): "Feminismo y teoría cinematográfica". *Escritos, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje* 25 (enero-junio de 2002): 23-48.

_____ (2005): "El feminismo y el cine realizado por mujeres en México". *Razón y Palabra* 46 (agosto-septiembre de 2005): s.p.

Cook, Pam (1983): "Melodrama and the Women's Picture". Sue Aspinall y Robert Murphy (ed.), *BFI dossier 18: Gainsborough Melodrama*, London: British Film Institute: 14-27.

Corbin, Michel (1998): *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Paris: Larousse.

Herlinghaus, Hermann, Ed. (2002): *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Piso.

Kuhn, Annette (1991): *Cine de mujeres, Feminismo y cine*. Madrid: Cátedra.

Le Doeuff, Michèle (1989): *L'Étude et le rouet*, vol. 1.15. Paris: Éditions du Seuil.

Mira, Alberto (2008): *Miradas insumisas, Gays y lesbianas en el cine*. Barcelona-Madrid: Egales Editorial.

Mulvey, Laura (1988 [1975]): "Placer visual y cine narrativo", traducido por Santos Zunzunegui. Centro de Semiótica y Teoría del espectáculo. http://www.estudiosonline.net/est_mod/mulvey2.pdf (consultado el 30.06.2016) Oroz, Silvia (1995 [1992]): *Melodrama, el cine de lágrimas de América Latina*. México: UNAM.

Rubin, Gayle (1996 [1975]): "El tráfico de mujeres: notas sobre la "economía política" del sexo". Marta Lama (dir.), *El género, la construcción cultural de la diferencia sexual*. México: PUEG: 35-96.

Soto Arguedas, Abileny (2013): "La crítica fílmica feminista y el cine de mujeres". *Revista Escena* 36 (72-73): 55-64.

Les mélotragédies d'Arturo Ripstein. Analyse de *Así es la vida*

Maria Fortin
Université Littoral Côte d'Opale (ULCO)
HLLI, EA 4030

Résumé. *Así es la vida* (2000), du réalisateur mexicain Arturo Ripstein peut être défini, à plusieurs titres, comme une réinvention. Tout d'abord parce qu'il s'agit de la transposition cinématographique de *Médée*, tragédie latine de Sénèque, mais aussi parce que le cinéaste, comme à son habitude, exerce ses talents en matière de subversion du mélodrame. Pour ce faire, il emprunte notamment certains codes et éléments propres à la tragédie. Dans cette mélotragédie contemporaine, Médée et Jason semblent être passés au travers du filtre de l'*esperpento* valleinclanesque et se retrouvent, derrière le miroir concave que constitue la caméra de Ripstein, projetés dans un univers dégradé, et confrontés à la situation banale du désamour.

Mots clés : mélodrame ; tragédie ; Ripstein ; adaptation ; études de genre

Abstract. *Así es la vida* (*Such is Life*, 2000), made by Mexican director Arturo Ripstein can be defined, in many respects, as a reinvention. First of all because it is a filmic transposition of *Medea*, the Latin tragedy of Seneca. But the film-maker, as usual, also exercises his talents regarding the subversion of melodrama, in particular by borrowing some codes or elements peculiar to tragedy. In this contemporary melotragedy, Medea and Jason seem to have passed through the filter of Valle Inclán's *Esperpento*, and find themselves, behind the concave mirror that Ripstein's cameraconstitutes, thrown into a degraded universe, and confronted with the very commonplace situation of *désamour* (falling out of love).

Keywords: Melodrama; Tragedy; Ripstein; Adaptation; Gender Studies

On associe de façon presque automatique le nom du cinéaste mexicain Arturo Ripstein au mélodrame. La critique, les universitaires et les *aficionados* ont pour habitude de l'ériger en maître du genre, qui en réalité ne s'installe véritablement dans sa filmographie qu'à partir de la seconde étape de sa carrière. Si l'on observe en effet la phase artistique initiale de Ripstein, on remarque qu'elle

recèle une variété de genres cinématographiques : le western avec son premier *opus*, *Tiempo de morir* (1965) ; le film d'horreur avec *La hora de los niños* (1969) ou *La tía Alejandra* (1978) ; le film historique avec *El Santo Oficio* (1973) ; ou encore le film noir avec *Cadena perpetua* (1978). Le choix du mélodrame ne devient véritablement une obsession qu'à partir de 1985, date à laquelle Ripstein collabore pour la première fois avec sa scénariste – et plus tard épouse – Paz Alicia Garciadiego, pour *El imperio de la fortuna*. Dès lors, les créateurs unissent leurs talents pour « donner un tour de vis » au mélodrame (selon leur propre expression), à tel point que celui-ci se change parfois en anti-mélodrame, ce qui suppose une inversion des codes moraux et esthétiques du genre, ainsi que l'émergence de personnages qui se trouvent à l'exact opposé des stéréotypes traditionnels. On pourrait aussi l'appeler postmélodrame[1] si l'on considère que la façon dont ils revisitent le genre est à la fois un hommage et une irrévérence envers la tradition cinématographique mexicaine. Quoi qu'il en soit, le mélodrame demeure à travers les années une condition *sine qua non* du cinéma ripsteinien.

On peut par ailleurs constater que les créations de Ripstein puisent une grande part de leur inspiration dans la littérature, puisque la majeure partie de son œuvre est constituée d'adaptations. Cependant, on remarque là encore une évolution : dans la première phase de sa carrière, le réalisateur avait presque toujours choisi d'adapter des auteurs mexicains ou latino-américains (Luis Spota, Rafael Solana, José Donoso, Delfina Careaga, Silvina Ocampo, Mercedes Manero), tandis que son duo avec Garciadiego a élargi la perspective aux auteurs européens tels que Guy de Maupassant, Gustave Flaubert, Max Aub, et bien sûr Sénèque, mais aussi à l'Égyptien Naguib Mahfouz, même si quelques auteurs latino-américains – Juan Rulfo, Gabriel García Márquez et Pedro Antonio Valdez – ont continué à nourrir la filmographie. La formation universitaire de la scénariste, qui a étudié les Lettres à l'UNAM, a probablement dû jouer un rôle dans cet intérêt pour une littérature plus internationale, et il nous semble évident, eu égard à la thématique qui nous occupe ici, qu'elle ne pouvait que renforcer la présence des références tragiques au sein des mélodrames de Ripstein. Nous pouvons par exemple relever le sujet récurrent de l'inceste – dans *La mujer del puerto* (1991), *La reina de la noche* (1994), mais aussi, pour citer une œuvre incontournable de la phase pré-Garciadiego, *El castillo de la pureza* (1972) –, ou bien les phénomènes d'intertextualité, tels que le clin d'œil à l'*Enéide* de Virgile (écrite entre 29 et 19 avant J-C), qui permet de mettre en parallèle l'intrigue tragique qui se noue entre El Marro et sa sœur Perla dans *La mujer del puerto* avec l'histoire d'Énée et de Didon, les quatre personnages étant à la fois victimes de leur passion et du Destin qui les accable[2].

1 Le terme est forgé à parti du concept de postmodernité, qui suppose une remise en question des postulats de la modernité et de ses « métarécits » (Lyotard, 1979), sans qu'il soit interdit d'y puiser son inspiration.

2 La « nuée noire mêlée de grêle » envoyée par la déesse Junon pour provoquer la rencontre entre Didon et Enée sans que les protagonistes puissent se reconnaître au chant IV de l'*Énéide* (Virgile, 1995 : 114-115), trouve son pendant dans le film de Ripstein, dans lequel El Marro se réfugie dans le bar-cabaret l'Eneas pour s'abriter d'une averse. C'est dans cet endroit où sa sœur travaille comme prostituée qu'il commettra pour la première fois l'inceste, sans le savoir.

Nous allons ici nous intéresser plus particulièrement à *Así es la vida* (2000), qui est une adaptation de la tragédie *Médée* de Sénèque (60-65 après J.-C.). Nous nous permettrons quelques allées et venues dans la filmographie du réalisateur afin de mieux rendre compte de la présence constante de la tragédie dans ses films, en dehors de la pratique proprement dite de la transposition d'un texte tragique.

Así es la vida ressemble en réalité à beaucoup d'autres mélodrames de Ripstein dans la mesure où, justement, il n'en est pas un au sens le plus strict du terme. À première vue, on croirait pourtant y déceler quelques réminiscences du genre. D'abord, la trame générale de l'histoire, puisqu'il y s'agit d'une femme, mère de deux enfants, qui se voit trahie du jour au lendemain par un conjoint qui préfère assurer son avenir en épousant la fille d'un « puissant ». Ici, Nicolás (Luis Felipe Tovar) quitte Julia (Arcelia Ramírez) pour la jeune Raquel (Francesca Guillén), fille de La Marrana (Ernesto Yáñez). Ils suppléent donc respectivement les personnages tragiques de Jason, Médée, Créuse, et son père le roi Créon. Le thème de l'abandon de la fiancée est un lieu commun du mélodrame, que l'on retrouve dès les origines du cinéma mexicain, et plus particulièrement pendant la période dite de l'âge d'or, qui s'étend de 1936 à 1957[3]. On peut par exemple penser à *Las abandonadas* (1944) d'Emilio Fernández, ou à la version d'Arcady Boytler de *La mujer del puerto* (1934). De ce scénario-type se dégagent habituellement les deux personnages-stéréotypes fondamentaux que constituent la femme abandonnée (situation de Julia dans *Así es la vida*) et le *villano* (le « méchant », qui correspondrait à Nicolás). Mais nous verrons que Ripstein refuse justement d'enfermer ses personnages dans le carcan du stéréotype mélodramatique et préfère rompre avec cette version trop simpliste – ou dichotomique – auquel se cantonne d'ordinaire le genre[4]. En ce qui concerne le statut social des protagonistes, on peut dire que Ripstein force en quelque sorte le trait, puisque ses personnages ne sont pas seulement de condition humble, comme ce serait le cas dans un mélodrame mexicain classique, mais même miséreuse : ils sont empêtrés dans un micro-monde insalubre et humide, propre à l'univers du réalisateur.

3 Les repères chronologiques concernant l'âge d'or du cinéma mexicain diffèrent de quelques années selon les références. Nous avons ici choisi de prendre pour point de départ le premier succès international du cinéma mexicain, *Allá en el Rancho Grande* (1936) de Fernando de Fuentes, et comme point final l'année de la mort d'une des plus grandes stars masculines de l'époque, Pedro Infante, en 1957. L'âge d'or correspond à une période d'augmentation de la production de films, de diversification des genres, et d'exportation internationale de certains films à succès. Pour une chronologie plus complète et une information plus détaillée, se référer à Paranaguá, 1992.

4 On retrouve chez Brooks cette idée de schématisation, qui figure parmi les caractéristiques essentielles du mélodrame qu'il énumère ainsi : « *the indulgence of strong emotionalism; moral polarization and schematization, extreme states of being, situations, actions; overt villainy, persecution of the good, and final reward of virtue; inflated and extravagant expression; dark plottings, suspense, breathtaking peripety* ». Notre traduction, pour cette citation et les suivantes : « une complaisance pour l'émotion facile ; une polarisation et une schématisation morales ; des situations, des actions et des comportements extrêmes ; une méchanceté manifeste, la persécution des bons, et la récompense finale accordée à la vertu ; des expressions exagérées et extravagantes ; de ténébreux complots, du suspense, des péripéties à couper le souffle ». Brooks, 1995 : 11-12.

On remarque donc dans *Así es la vida* un affaiblissement des normes du mélodrame, doublé d'une forme de dévalorisation. Mais cette dévalorisation peut aussi caractériser la transposition en elle-même, c'est-à-dire le passage de l'œuvre originale à l'adaptation. Nous pouvons à cet égard établir un parallèle entre le processus de dégradation stylistique à l'œuvre dans le film et l'esthétique de l'*esperpento*. Celle-ci est évoquée dans la douzième scène de *Luces de Bohemia* (1920), du dramaturge espagnol Ramón María del Valle-Inclán. Le personnage de Max Estrella y déclare : « *El esperpentismo lo ha inventado Goya. Los héroes clásicos han ido a pasearse al callejón del Gato […]. Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento […]. Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo son absurdas* »[5]. Puis il ajoute, un peu plus loin : « *España es una deformación grotesca de la civilización europea* »[6]. Or, il nous semble qu'*Así es la vida* ressemble, sous différents rapports, à une déformation grotesque de *Médée*.

On observe tout d'abord une dégradation en ce qui concerne le statut des personnages : la grande magicienne est devenue une guérisseuse ; le guerrier à la tête des Argonautes un boxeur amateur ; la nourrice bienveillante une marraine désabusée aux conseils souvent douteux ; le roi Créon un *cacique* dont l'autorité (ou le simulacre d'autorité) se borne à l'enceinte de la *vecindad* ; et Créuse une jeune femme dévergondée, qui se sert de son père comme moyen d'intimidation pour garder son amant sous sa coupe. Le grotesque caractérise parfois leur apparence physique ; c'est le cas en particulier de La Marrana, un homme obèse (ce que rend bien son surnom, lui-même grotesque puisqu'il signifie littéralement « La truie ») qui déambule dans la *vecindad* vêtu d'un vieux peignoir à rayures.

Mais l'absurde émane encore davantage des situations et des répliques à la fois inattendues et ridicules, qui viennent briser la tension dramatique. Par exemple, dans la scène où Julia vient supplier La Marrana de ne pas la condamner à l'exil, celui-ci lui explique qu'il agit seulement pour préserver la sécurité de sa fille, et prétend ne pas aimer l'idée d'avoir à chasser quelqu'un qu'il considère comme faisant partie des siens, encore moins s'il s'agit d'une femme. Une voisine croit alors bon d'intervenir à deux reprises, d'abord pour objecter que Julia est étrangère (et donc qu'elle ne fait pas vraiment partie de la communauté), puis pour contredire le *cacique*, en disant à Julia : « *El otro día sacó a mi comadre Matilde así nomás, y eso que le acababan de robar su prótesis de plástico. Ésa que se sacó en la rifa del seguro social* »[7]. Le spectateur oscille parfois entre le rire que peut susciter ce genre de réplique et l'inconfort, lorsque le grotesque se teinte de cet humour noir dont Ripstein et sa scénariste sont toujours si friands. On peut à cet égard faire référence au moment où Adela revient sur ses propos acerbes à

5 « C'est Goya qui a inventé l'esperpentisme. Les héros classiques sont allés se promener dans la ruelle Álvarez del Gato […]. Les héros classiques reflétés dans les miroirs concaves donnent l'Esperpento […]. Dans un miroir concave, les images les plus belles sont absurdes. » Valle-Inclán, 1996 : 162-163.

6 « L'Espagne est une déformation grotesque de la civilisation européenne », *ibid.*

7 « L'autre jour il a mis mon amie Matilde dehors sans prévenir, alors qu'on venait juste de lui voler sa prothèse en plastique. Celle qu'elle avait remportée à la loterie de la sécurité sociale ».

propos de la gent masculine (« *El macho, o capado o muerto* »[8]), et où elle tente de convaincre Julia que ses enfants sont précieux. Elle lui confie alors : « Y*o no tengo nada que lleve mi sello […]. Lo único mío mío, es ese feto metido en un capelo, y trece santos de bulto […]. Todo lo mío, todo cabe entero en una caja de Fab. Fab limón, el que deja las sábanas rechinantes de limpio* »[9]. Ici, les propos qui sont au départ plutôt graves contrastent brutalement avec le slogan publicitaire pour lessive.

La tragédie en tant que texte particulier est donc présente sous une forme dégradée, mais nous allons à présent voir que la tragédie, en tant que genre littéraire doté de codes spécifiques, est également utilisée par le réalisateur pour revisiter la tradition mexicaine du mélodrame.

La fin tragique du récit fait indubitablement partie des emprunts les plus marquants, tant elle est à même d'avoir été perçue comme un élément subversif pour les spectateurs nationaux. Cette fin contrevient en effet à la règle essentielle du mélodrame mexicain classique, qui repose sur la résolution du conflit par un dénouement qui est soit heureux, soit au minimum conforme à la morale en vigueur (une telle règle ne s'applique pas toujours dans d'autres cinématographies). C'est d'ailleurs précisément un des points qui différencie le mélodrame mexicain de la tragédie, puisque la conception aristotélicienne de ce genre prévoit aussi la résolution du problème, mais n'opte pas pour une solution facile, ni pour une alternative qui puisse soulager ou réconforter le spectateur. En revanche, les mélodrames mexicains classiques se terminent toujours soit par la victoire du Bien sur le Mal, soit par un retour à l'ordre initial[10]. Ce n'est pas ce qui se produit dans *Así es la vida* qui s'achève, comme dans la version de Sénèque, avec le double infanticide. De surcroît, Ripstein ne recourt pas au hors-champ pourtant de rigueur dans tout mélodrame mettant en scène l'assassinat d'un enfant, mais filme au contraire la scène, la première fois à travers un miroir dans lequel on voit Julia en train de poignarder son fils dans la baignoire, et la seconde face caméra, lorsqu'elle sacrifie sa fille devant le regard impuissant de son ex-compagnon et de son futur beau-père. Or, pour Robert Bechtold Heilman, l'expérience qu'offre le héros du mélodrame est nécessairement « monopathique », contrairement à celle du héros tragique, qui est « polypathique » (Heilman, 1973 : 57). Le caractère entier du personnage mélodramatique provoquera donc chez le spectateur une émotion d'ordre également monopathique. Autrement dit, les méfaits commis par le méchant appelleront des sentiments tels que le rejet, l'aversion, ou l'antipathie, tandis que la lutte livrée par le bon suscitera la compassion et la sympathie du spectateur, qui bien évidemment, s'identifiera plus volontiers à ce type de personnage-victime. Dans la tragédie, les contradictions et conflits internes qui habitent le personnage

8 « Le mâle, on le castre ou on le tue ».

9 « Moi je n'ai rien qui porte mon empreinte […]. Tout ce qui est vraiment à moi, c'est ce fœtus dans un globe de verre, et treize figurines religieuses […]. Tout ce que j'ai, tout rentre dans une boîte de Fab. Fab citron, celui qui rend les draps éclatants de propreté ».

10 À cet égard, le suicide de Rosario à la fin de *La mujer del puerto* de Boytler ne doit pas être considéré comme une fin tragique, mais comme une forme de rédemption salutaire pour la protagoniste, qui vient de commettre l'inceste avec son propre frère. C'est uniquement grâce à cette option que le spectateur pouvait tolérer le péché.

peuvent à l'inverse provoquer chez le spectateur des émotions diverses. Ici, l'acte sanguinaire de Julia procure de prime abord l'horreur, la terreur et l'effroi, mais peut dans un second temps, de par la dimension libératrice que recouvre ce geste, mener le spectateur à ressentir une certaine forme de compassion envers ce personnage à la fois bourreau et victime. Néanmoins, les divers phénomènes de distanciation qui surgissent dans le film (fondés sur la disparition de la frontière entre l'univers diégétique et l'espace du tournage, disparition causée à la fois par les multiples adresses et regards des personnages à la caméra et par l'irruption de Ripstein et de son caméraman dans l'espace filmé via leur reflet dans le miroir de Raquel) ont pour effet, comme le précisait Bertolt Brecht, d'empêcher l'identification du spectateur au(x) personnage(s), en l'incitant à adopter une posture critique vis-à-vis du récit (Brecht, 1990 : 57). En conséquence, le spectateur de *Así es la vida* ne peut faire l'expérience ni de la catharsis propre à la tragédie, ni du pathos mélodramatique qui l'invite à s'identifier à la victime.

Le choix irrévocable de Julia au moment de conclure le récit doit par ailleurs être relié au concept de circularité dont Ripstein s'est justement servi pour établir une distinction entre le mélodrame et la tragédie. Le réalisateur a en effet déclaré : « Le mélodrame avance, évolue, alors que la tragédie est quelque chose de circulaire. Elle est animée par ce qui est. Le mélodrame est animé par ce qu'il est possible d'être » (Ripstein dans Marvier, 2001 : 51). Florence Fix abonde dans le même sens puisqu'elle affirme que le poids du destin se fait sentir de façon distincte dans le mélodrame, dans la mesure où il s'agit d'« une sorte de fatalité réversible, qui n'a rien d'implacable pour qui sait s'amender » (Fix, 2011 : 93). Julia ne choisit pas cette option et atteint donc ce point de non-retour qui lui ôte toute opportunité de rédemption. C'est d'ailleurs selon Heilman le propre du héros tragique que de disposer de cette faculté d'agir, contrairement à la victime du mélodrame, qui subit l'action des autres (Fix, 2011 : 93). Paradoxalement, la liberté d'action du personnage tragique le condamne, là où la passivité du personnage mélodramatique lui ouvre généralement une porte de sortie.

Le motif de l'enfermement – ou, pour le nommer autrement, du cercle fermé – constitue de fait un des fils rouges de la filmographie ripsteinienne, tant au niveau esthétique que symbolique. Ce motif renvoie à un autre élément caractéristique de la tragédie, celui de l'implacable destin, aussi connu dans la tragédie latine sous le terme *fatum*. En ce sens, il diffère du temps circulaire que l'on peut également retrouver dans le mélodrame (notamment grâce aux *flash-back*), et qui repose sur le principe du « tout est bien qui finit bien ». Dans *Así es la vida*, les dés sont jetés dès les premières minutes du récit. Début et fin sont liés, le premier semblant conditionner la seconde. La circularité du récit est notamment visible via la présence, dans la première et dans la dernière séquence, d'un camion doré qui a été imaginé par la scénariste comme un équivalent du char ailé et doré qui permet à Médée de fuir après avoir perpétré son crime. Lors de sa première apparition, ce camion passe sous un pont, symbolisant déjà, peut-être, la chute tragique du personnage de Julia. Nous nous permettons une telle hypothèse car il existe des antécédents semblables dans la filmographie de Ripstein, par exemple dans *Principio y fin* (1993) – titre ô combien

évocateur – où l'idée de déchéance morale et socio-économique de la famille Botero est renforcée à plusieurs reprises au niveau visuel par le mouvement des personnages qui descendent des escaliers (ceux du lycée quand les garçons apprennent la mort de leur père ; ceux de l'immeuble où vit la famille lorsqu'elle se voit contrainte à déménager dans le sous-sol lugubre et humide ; ou encore ceux de l'Université, juste avant que Gabriel sache qu'il n'obtiendra pas la bourse d'études dans laquelle sa mère plaçait tant d'espoirs). Ce camion doré réapparaît à plusieurs reprises au cours du film, mais ce n'est étrangement pas dans celui-ci que monte Julia à la fin du film. En effet, Ripstein choisit de faire monter son anti-héroïne dans un taxi jaune, comme pour briser la tension dramatique : en lui réservant une sortie semblable à celle que l'on aurait donnée à un personnage quelconque, il lui nie le statut de figure mythique. Le *nefas*, ce crime qui s'inscrit à l'encontre des lois morales et religieuses dans la tragédie latine, n'est plus suivi d'une apothéose qui élève le personnage au-dessus du commun des mortels. Il s'agit ici d'une fin ouverte, à partir de laquelle on pourrait même envisager que Julia recommence une nouvelle vie, ailleurs, comme le lui avait conseillé sa marraine, Adela, au début du récit : « Entonces, no te queda más que irte a otro lugar. Buscar marido, sustento, parir otros hijos. Recomenzar. Si esta vida es un cuento de nunca acabar »[11]. N'eût été le double infanticide, on aurait presque pu dire que Ripstein change l'extraordinaire en extra-ordinaire, comme semble d'ailleurs le suggérer le titre même de l'adaptation, « C'est la vie ».

La circularité est aussi présente, sur le plan iconographique, dans la scène d'exposition qui suit le premier plan-séquence sur le camion. On y voit Julia, qui entame un long monologue adressé virtuellement à Nicolás, assise sur un fauteuil médical qu'elle fait tourner sur lui-même. Sa tirade semble également tourner en rond, puisque les mêmes idées ou paroles reviennent à plusieurs reprises, avec de légères variations : l'idée du sacrifice que Julia a fait en quittant sa famille et sa ville pour accompagner Nicolás dans sa carrière de boxeur ; l'évocation de son métier de « guérisseuse », qui semble lui peser ; et la légèreté avec laquelle se comporte Nicolás en la quittant du jour au lendemain. Mais si on écoute avec attention, on se rend compte que les propos suivent une dégradation progressive. Dès lors, l'image de la spirale descendante paraît plus appropriée que celle de circularité. On remarque notamment une dévalorisation progressive des enfants, qui s'avère porteuse de sens au vu du destin tragique qui les attend. Ceux-ci sont en effet successivement désignés comme : « *Los hijos que te dí* » ; « *la sangre de mi sangre* » ; « *mis criaturas* » ; « *Hijos de mi vientre y de tus ganas. Los pobres hijos de nuestros pecados* » (à noter ici la notion de « péché », dont la tonalité est bien plus mélodramatique que tragique) ; et finalement « tus hijos, esos que tanto querías, [y que] echan mierda hasta por las orejas »[12]. On soulignera ici l'attitude quasi schizophrénique de Julia, qui emprunte tour à tour

11 « Alors il ne te reste plus qu'à partir ailleurs. À chercher un mari, un moyen de gagner ta vie, donner naissance à d'autres enfants. Recommencer. Puisque cette vie est une histoire sans fin ».

12 « Les enfants que je t'ai donnés » ; « le sang de mon sang » ; « mes enfants » ; « Les enfants issus de mon ventre et de tes envies. Les pauvres enfants de nos péchés » ; « tes enfants, ceux que tu aimais tant, [et qui] rejettent de la merde jusque par les oreilles ».

des formules affectueuses et de rejet envers sa progéniture. Ceci nous amène au postulat de Heilman, selon lequel le personnage tragique serait nécessairement « divisé », à l'inverse du personnage mélodramatique, qui ne saurait être qu'« entier » (Heilman, 1968) – d'où la distribution classique des rôles entre bons et méchants, victimes et bourreaux, riches et pauvres, etc.

Cette déconsidération des enfants, associée au fait que Julia achève sa tirade en saisissant une paire de ciseaux chirurgicaux avec lesquels elle a l'habitude de procéder à des avortements illégaux peut, d'autre part, être considérée comme un présage funeste, qui donne au récit l'aspect de chronique d'une mort annoncée.

Ce type de présages est également un élément récurrent dans les films de Ripstein, où ils apparaissent sous diverses formes. Dans *El lugar sin límites* (1977), ce sont par exemple des avertissements prononcés par plusieurs personnages qui gravitent autour de La Manuela, un travesti, pour la mettre en garde contre le danger que représentent ses retrouvailles avec Pancho, le macho du village. Un des présages les plus remarquables est celui de la vieille Ludovina, dans la mesure où son message semble se détacher du discours filmique. En effet, alors que ce film est tourné de manière tout à fait classique, on note à ce moment-là une rupture, marquée par la présence de Ludovina face caméra, en plan moyen, qui prononce ces mots : « *¡A vieja como yo, tú no vas a llegar nunca!* »[13]. Le message paraît alors adressé tant à La Manuela qu'au spectateur, à la manière d'un chœur tragique qui préparerait le public à l'issue fatale.

Nous pouvons également mentionner cette autre forme de présages, plus subtile et plus ingénieuse, qui apparaît dans *Principio y fin*. Il ne s'agit plus d'avertissements prononcés par un personnage à destination d'un autre, mais d'indices musicaux qui se situent dans l'espace extra-diégétique, au niveau de la bande sonore. Ceux-ci sont susceptibles de permettre au spectateur d'anticiper l'action à venir, à condition toutefois qu'il soit suffisamment mélomane pour savoir déchiffrer le message. Ainsi, à plusieurs moments-clés du récit, qui affectent de près ou de loin le personnage de Mireya (qui a dû tout sacrifier pour que son frère cadet Gabriel puisse poursuivre ses études), on peut entendre le *Quatuor en ré mineur numéro 14* de Franz Schubert. À première écoute, on peut penser qu'il s'agit de cette caractéristique tout à fait courante dans le mélodrame, qui consiste à renforcer le sentiment que le spectateur est censé ressentir face à telle ou telle situation – tristesse, compassion, plaisir, bonheur, ou terreur – et/ou à souligner l'état d'âme du personnage. C'est ce que Michel Chion appelle l'effet « redondant » (Chion, 1995 : 67). Cependant, Silvia Oroz mentionne dans son ouvrage consacré au mélodrame latino-américain que ce dernier possède quelques particularités, parmi lesquelles « *la funcionalidad dramática de la música que acentúa la natural pleonástica del melodrama, para funcionar como un corifeo griego que anuncia los futuros acontecimientos* » (Oroz, 1995 : 81). Il en est ainsi dans *Principio y fin*, puisque le quatuor porte en fait le titre « La jeune fille et la mort » et anticipe ainsi le suicide final de Mireya.

13 « Tu ne seras jamais aussi vieille que moi ! »

Dans *Así es la vida*, nous pouvons remarquer que les présages funestes prennent bien souvent la forme de promesses de vengeance prononcées par Julia. Elle annonce par exemple à Adela, dès la quatrième séquence : « *Lo voy a cobrar madrina. Por ésta que le he de cobrar por donde le sangre el corazón. Lo voy a dejar solito. Solo de alma y solo de cuerpo* »[14], ou encore, après la séquence rêvée de la mort de la Marrana et de sa fille : « *Él me quitó todo lo mío, yo le quito todo lo de él. Es justicia* »[15]. Ces phrases semblent faire du récit un « mélodrame de revanche », expression que nous empruntons encore à Heilman, qui cite justement la loi du talion comme caractéristique propre à ce type de mélodrame (Heilman, 1973 : 50). Cette sous-catégorie lui permet d'établir une distinction entre les deux formes artistiques que constituent le mélodrame et la tragédie, qu'il réunit dans son ouvrage sous la dénomination de « general categories of human experience » (1968 : 88). D'ailleurs, Heilman pense que la version euripidienne de *Médée* est davantage mélodramatique, dans la mesure où l'auteur grec « has selected, as he often does, a victim, and the type simply does not allow much opening out, especially into the broad realm of self-understanding » (*ibid* : 267)[16], la connaissance de soi étant le but ultime vers lequel tend la tragédie selon lui. Dans cette perspective, il semble donc logique de retrouver, de l'autre côté, un Jason « vaniteux, ingrat, cynique, égoïste, médiocre » (Moreau, 1994 : 177), tel que le définit Alain Moreau, qui affirme de plus, à propos des arguments qu'utilise Jason pour justifier son attitude : « le héros, ici, bascule, quittant le monde de la tragédie pour devenir traître de mélodrame » (*ibid.*). Néanmoins, la version de Sénèque, choisie par Ripstein, diffère de celle de son prédécesseur en ce qu'elle dote les personnages principaux de davantage de nuances : Jason y contracte un nouveau mariage pour protéger ses enfants – selon ses dires –, et non plus parce qu'il est mû par le pouvoir et la cupidité ; à l'inverse, Médée y gagne en détermination et en cruauté.

Cette volonté de rompre avec une vision trop dichotomique se manifeste également dans la version ripsteinienne à travers la première intervention du chœur, qui prend la forme atypique et quelque peu saugrenue d'un trio de mariachis accompagné d'un enfant. Sa vocation n'est pas, comme celle du chœur tragique traditionnel, d'anticiper l'action à venir. Selon Paz Alicia Garciadiego, qui en a eu l'idée, son rôle serait de commenter les sentiments de Julia-Médée (Garciadiego dans Marvier, 2001 : 50). Si cette déclaration est valide pour la plupart des interventions du chœur (elles sont cinq au total), il nous semble évident qu'il outrepasse cette fonction lors de cette première intervention, qui a lieu juste après la scène d'exposition. Le groupe, qui apparaît dans l'écran d'un vieux téléviseur, entonne alors ce boléro :

Eso les pasa a las hembras
Por no pensar con razón

14 « Je vais lui faire payer, marraine. Je jure que je lui ferai payer par là où son cœur en saignera. Je vais le laisser seul. Seul d'âme et de corps ».

15 « Il m'a retiré tout ce qui était à moi, je lui retire tout ce qui est à lui. C'est la justice ».

16 L'auteur « a choisi, comme souvent, une victime, et ce type de personnage ne permet pas beaucoup d'ouverture, en particulier dans le vaste domaine de la connaissance de soi ».

Y creerle las promesas
A todo joven varón
Porque el corazón de dama
Nació para no dudar
Y el hombre llega y engaña
Toma lo que ha de tomar
Para luego dar la vuelta
Y mudarse de lugar
Pero Nicolás el guapo
Tan ingrato se portó
Que un día de triste memoria
Con la nueva le salió
De que la deja por otra
Y se va por otro amor
Julia, Julia, Julia triste,
Entiende esto bien mujer,
Que los amores terminan
Un día así sin más ni más
No hay agua de pozo fresca
Que los haga retoñar
Que el amor es traicionero
Y de frecuente mudar.[17]

Ce chœur se démarque à la fois de celui de Sénèque et d'Euripide. En effet, chez l'auteur latin, le chœur se montre toujours défavorable voire hostile envers Médée (dans le passage qui correspond à l'intervention que nous évoquons, le chœur vante longuement la beauté de la nouvelle épouse), tandis que celui du dramaturge grec fustige plus volontiers Jason pour son attitude lâche et irrespectueuse. Or ici, on remarque que les paroles tendent à équilibrer les responsabilités de chacun : la femme est coupable de s'être laissée aveugler par ses sentiments (opposition *razón / corazón*), et l'homme d'être volage et trompeur. La scénariste profite ici de l'opportunité que lui offre l'adaptation pour subvertir les codes du boléro qui, *mutadis mutandis*, sont similaires à ceux du mélodrame quant à la représentation des genres masculin et féminin. On retrouve notamment dans les deux formes artistiques les stéréotypes de la mère idéale (et idéalisée), de la vierge, de la prostituée et du séducteur. Le chœur renverse ici le schéma type de la relation de dominant à dominé présent d'ordinaire dans le boléro chanté par un interprète masculin, où la femme est mise sur un piédestal telle une déesse, et l'homme contraint de l'implorer. Il s'agit en fait d'un

17 « C'est ce qui arrive aux femmes / Qui ignorent la raison / Et qui croient les promesses / De tout jeune homme / Car le cœur de la femme / Est né pour ne pas douter / Et l'homme arrive et trompe / Prend ce qu'il a à prendre / Pour ensuite tourner le dos / Et changer d'horizon / Mais le beau Nicolás / S'est tellement comporté en ingrat / Qu'un jour qu'il est triste de se remémorer / Il vint lui annoncer qu'il la quittait pour une autre / Et s'en allait vers un autre amour / Julia, Julia, triste Julia / Comprends bien cela, femme, / Les amours se terminent / Un beau jour sans crier gare / L'eau fraîche d'un puits / Ne saurait les faire renaître / L'amour est traître / et change souvent de demeure ».

pastiche, qui ôte avec une certaine distance ironique le voile d'hypocrisie dont se couvre le boléro traditionnel. La question des rapports hommes-femmes se situe d'ailleurs, à notre sens, au cœur de cette réécriture de *Médée*, bien que l'on ne puisse réduire *Así es la vida* à une lecture féministe. Le réalisateur n'a jamais fait de déclarations qui iraient dans ce sens, mais Paz Alicia Garciadiego s'est en revanche clairement positionnée à ce sujet en affirmant :

> *La película es una película que hace un análisis a fondo, trata de, como cirujano, hacer una disección de una situación que es muy cotidiana: es el abandono femenino, el abandono de la mujer por el marido porque encuentra a otra más joven o encuentra a muchas más jóvenes, o le agobia mantener a los hijos, o vivir en una casa donde hay niños que gritan a la hora de la comida y él quisiera ver el partido de fútbol*[18]. (Garciadiego, extrait de la table ronde du Bonus DVD dans Ripstein, 2007)

De fait, les personnages féminins ont toujours eu la préférence de la scénariste, ce qui nous permet à nouveau d'établir une division de la carrière de Ripstein en deux phases, pré et post-Garciadiego. En effet, on remarque que dans ses premiers films les plus significatifs, les personnages centraux sont des personnages masculins – Juan Sáyago dans *Tiempo de morir* (1965) ; le père paranoïaque et tyrannique dans *El castillo de la pureza* (1972) ; Tarzán Lira dans *Cadena perpetua* (1978) ; ou encore le célèbre travesti de *El lugar sin límites*. L'irruption de Paz Alicia Garciadiego marque le début d'une autre étape, dans laquelle les personnages féminins prennent plus d'ampleur, soit qu'ils forment un véritable duo avec un homme – le parieur et son fétiche dans *El imperio de la fortuna* (1986) ; le duo de meurtriers dans *Profundo carmesí* (1996) ; ou encore le colonel et la colonelle (c'est ainsi qu'elle est désignée par Garciadiego dans le scénario original) dans l'adaptation de *El coronel no tiene quien le escriba* (1999) de García Márquez (1961) – soit qu'ils occupent le rôle principal, à l'instar de la chanteuse Lucha Reyes dans *La reina de la noche* (1994) ; Tomasa, l'élue d'une secte dans *El evangelio de las maravillas* (1997) ; et plus récemment, Emilia, la Madame Bovary mexicaine de *Las razones del corazón* (2011). Que les femmes soient mises en avant ne veut cependant pas dire qu'elles soient présentées de façon positive. C'est même le contraire, puisqu'il s'agit dans la plupart des cas d'anti-héroïnes, la figure la plus choquante pour les *aficionados* du mélodrame mexicain classique étant sans aucun doute celle de la mère défaillante, voire néfaste pour son enfant. Alcoolique, perverse, abusive ou meurtrière, la figure maternelle chez Ripstein s'autorise à lever tous les tabous.

Le dernier adjectif, s'il convient pour décrire Julia dans *Así es la vida*, est néanmoins réducteur, en ce qu'il tend à situer le personnage uniquement

18 « Le film est un film qui fait une analyse approfondie, qui tente, à la manière d'un chirurgien, de faire une dissection d'une situation qui est très courante : celle de l'abandon féminin, de la femme qui est abandonnée par le mari parce qu'il en rencontre une plus jeune ou d'autres plus jeunes, ou parce qu'il n'en peut plus de subvenir aux besoins des enfants, ou de vivre dans une maison où des enfants crient à l'heure du repas et qu'il voudrait regarder le match de football ».

comme coupable. Or, si elle devient effectivement l'auteure d'un double infanticide à l'issue du récit, Julia apparaît également au cours de celui-ci comme une victime. *Así es la vida* aborde à cet égard le sujet des diverses entraves sociales et culturelles qui pèsent sur les femmes, prolongeant par la fiction cinématographique la réflexion menée par les théoriciennes féministes telles que Simone de Beauvoir ou, pour citer un exemple mexicain, l'anthropologue et chercheuse Marcela Lagarde. La réécriture du récit sénéquien permet ainsi de traiter le thème délicat de l'avortement (cet acte n'est légalement autorisé dans le district fédéral de Mexico que depuis 2007, et reste pénalisé dans 18 États sur les 31 que compte le pays), Ripstein et Garciadiego ayant transformé la Médée magicienne en faiseuse d'anges clandestine. La maternité est présentée comme un poids, une charge plutôt qu'une bénédiction, alors qu'elle est généralement une bénédiction dans le mélodrame classique. Au début du film, le personnage de Julia évoque à plusieurs reprises cette contrainte à laquelle elle est désormais supposée faire face seule, par exemple lorsqu'elle tente de rassurer une jeune patiente venue avorter en lui disant : « *Duele, pero duele peor tenerlo* »[19], ou encore quand elle répond au proverbe « *Siempre hay un roto para un descosido* »[20], employé par La Marrana dans cette réplique : « *Siempre y cuando el descosido no esté con las faldas cargadas de chamacos* […] »[21].

En dépit de cette mise en lumière de la condition féminine, Ripstein et Garciadiego se différencient à notre avis des cinéastes de la « troisième vague », expression par laquelle Isabel Arredondo (2013) désigne les réalisatrices mexicaines qui ont commencé à tourner après 1985 et dont les films traitent souvent de problématiques féminines (pensons par exemple aux films de María Novaro, Busi Cortés ou encore Marysa Sistach). En effet, le couple aborde également avec *Así es la vida* la thématique de la paternité, et plus précisément de l'amour paternel, sujet pour ainsi dire absent des écrans mexicains jusqu'à il y a peu (et de la filmographie ripsteinienne, exception faite du colonel hanté par le souvenir de son fils dans *El coronel no tiene quien le escriba*). Être père, dans le cinéma mexicain, a souvent été synonyme d'autorité et de pouvoir, la figure paternelle n'étant finalement qu'une des déclinaisons possibles du stéréotype du *macho* courageux, fort, brillant, viril et séduisant. S'il n'est pas rare que Ripstein écorche cette image trop parfaite de l'homme mexicain à travers ses personnages – pensons par exemple au duo de meurtriers maladroits et stupides dans *La perdición de los hombres* (2000) ou à Pancho, l'homosexuel refoulé dans *El lugar sin límites* – on remarque qu'il ne s'agit plus seulement ici de représenter une masculinité diminuée, car si Jason est devenu dans la réécriture un boxeur sans aucun talent et lâche (on comprend qu'il épouse la fille du *cacique de vecindad* pour protéger ses arrières), il se retrouve néanmoins doté de sentiments à l'égard de ses enfants, se définissant lui-même comme un « *machito con corazón* »[22]. Le personnage emploie cette expression au cours d'un monologue virtuellement

19 « Ça fait mal, mais ça fait encore plus mal de l'avoir ».
20 On pourrait traduire par : « On trouve toujours plus malheureux que soi ».
21 « À condition que la malheureuse ne soit pas flanquée de marmaille ».
22 Un « petit macho pourvu d'un cœur ».

adressé à Julia (et qui répond donc symboliquement à la détresse exprimée par Julia sur le même mode à l'ouverture du film), qui est en fait la transposition de cette réplique de Jason dans la tragédie latine :

> Je désire, je l'avoue, céder à tes prières ; mon affection paternelle me l'interdit. Car à pouvoir supporter une telle épreuve, le roi, mon beau-père, ne saurait lui-même me contraindre. Là est ma raison de vivre, là est la consolation d'un cœur consumé par les peines. Il me serait bien plus facile d'être privé de mon souffle, de mes membres, de la lumière. (Sénèque, 1996 : 178, v. 544-548).

C'est en réalité à la fois une transposition et une amplification, puisque le monologue en question s'étend sur plus de cinq minutes, Nicolás évoquant, en plus de son amour de père, celui qu'il a ressenti autrefois pour Julia (on voit alors à l'écran un *flashback* renvoyant aux prémices d'un ébat amoureux). Si le dramaturge pouvait faire prononcer ces mots par Jason sans exposer son personnage aux railleries, l'exercice n'est pas aussi simple dans un mélodrame mexicain. Certes, *Así es la vida* a pour contexte historique le XXIe siècle, et l'on sait que les crises qui ont affecté le pouvoir politique mexicain à la fin du siècle précédent ont permis, par effet de rebond, d'amorcer la réévaluation du stéréotype du *macho*. Autrement dit, la remise en question du système patriarcal fondé par l'État au sortir de la Révolution ne pouvait qu'entraîner ce questionnement de l'un de ses piliers idéologiques. Malgré tout, certaines résistances se font encore sentir, et elles se manifestent symboliquement dans le film à travers le fait que le monologue est prononcé en voix intérieure, et non pas à voix haute, comme pour signifier que les sentiments et les états d'âme masculins demeurent tabous. D'autre part, le fait que Nicolás boxe dans un sac de frappe au moment où il prononce ce monologue représente le conflit interne qui l'anime, et qui réside dans la cohabitation de la virilité et de la sensibilité. Cette séquence se veut en fait l'équivalent de l'*anagnorisis* tragique, au cours de laquelle le personnage acquiert une pleine conscience de lui-même, accepte ses éventuelles contradictions intrinsèques, et se montre enfin disposé à assumer son choix. La partie finale du monologue, que nous reproduisons ci-dessous, rend bien compte de ce cheminement intellectuel qu'accomplit le personnage :

> *Hoy te dejo. Pero no los dejo a ellos. Porque digo yo: ¿ónde dice Dios que los hijos son más hijos de ella que de uno? […] Los cuidas. Los cuido. Les compras. Los alimento. Los bañas. Igual yo. Todos dicen « este gañán tiene hijos que ni le duelen ». Y no. Julia se me fue del alma. Ellos no. Ellos son míos. Tienen mi sangre, mi ley, mis cosas. Son míos igual que de ella. ¿Por qué coños, por qué chingaos se van con ella? [Deja de golpear el saco y la cámara cumple un zoom de retroceso.] ¿Por qué carajos me vuelvo « el cabrón de tu padre »? Así, sin nombre, ni cara, ni defensa. El amor se acaba, los hijos no. Por eso mañana voy por ellos […] Antes, que buena eras para reclamar, dale*

> *que dale, que si te diera lana para esto, pa' lo otro, pa' la renta. Si soy bueno para pagar, soy bueno para quedarme con ellos […] Cabrón, sí cabrón, pero tengo corazón. Corazón de machito cabrón. Pero al fin y al cabo, machito con corazón, y nadie le manda al corazón*[23].

Nous avons donc d'un côté une mère partagée entre l'amour qu'elle ressent pour ses enfants et son besoin de redevenir une femme à part entière en se libérant du carcan de la *madresposa*[24] ; et de l'autre, un homme tout aussi déterminé à aller à l'encontre des normes sociales et culturelles, en refusant de renoncer à sa place de père. La double prise de conscience et les choix des personnages qui en découlent convergent alors vers cette même issue fatale et tragique : le meurtre des enfants.

Cette analyse de *Así es la vida* nous amène en fin de compte à affirmer, à la suite de Heilman, que la frontière entre la tragédie et le mélodrame est poreuse. On retrouve dans l'adaptation de Ripstein et Garciadiego des traits caractéristiques des héros tragiques : non seulement les protagonistes sont dotés d'une psychologie complexe, qui fait d'eux des personnages clivés, en proie à leurs contradictions, mais ils sont en outre conscients de leur part de responsabilité quant à la situation dans laquelle ils se trouvent. Dans son monologue initial, Julia se fustige elle-même autant que Nicolás puisqu'elle se rend coupable d'avoir tout abandonné par amour pour lui. Nicolás s'autocondamne quant à lui devant le cadavre de ses enfants, lorsqu'il dit à La Marrana : « *Mira lo que les ha dicho, mira lo que les ha hecho, mira lo que les has hecho, mira lo que yo he hecho* »[25]. On est loin, en effet, de la victime passive du mélodrame.

L'effet d'engrenage dans lequel les personnages sont enfermés (renforcé, comme nous l'avons dit, par le caractère circulaire du récit, et par la présence de présages funestes), et le fait qu'ils ne puissent en sortir que par une résolution malheureuse de la situation, témoignent également de l'infiltration du tragique dans le mélodrame.

Le trio de mariachis, qui vient suppléer le chœur tragique, permet de dépasser les stéréotypes de genre contenus dans le mélodrame et le boléro, de même que Julia et Nicolás font office de vecteurs de revendications d'ordre social, appelant à une révision des représentations du masculin et du féminin. La portée métaphysique et intrinsèque du conflit tragique est ici dépassée, et il semble

23 « Aujourd'hui je t'abandonne. Mais eux je ne les abandonne pas. Parce que moi je dis : où est-ce que Dieu a dit que les enfants sont plus à elle qu'à moi ? […] Tu les soignes. Je les soigne. Tu leur achètes des choses. Je les nourris. Tu leur donnes le bain. Moi pareil. Tout le monde dit "ce rustre a des enfants qui ne l'attristent même pas". Mais non. Julia m'est sortie de la tête. Pas eux. Ils sont de moi. Ils ont mon sang, ma loi, mes principes. Ils sont de moi autant que d'elle. Pourquoi est-ce qu'ils s'en vont avec elle, bordel ? [Il cesse de frapper le sac et la caméra dézoome.] Pourquoi est-ce que je deviens "ton enfoiré de père", bordel ? Comme ça, sans nom, sans visage, sans défense. L'amour a une fin, les enfants non. C'est pour ça que demain je vais les chercher […] Avant, tu savais bien réclamer, et vas-y, il fallait que je te donne pour ça, pour autre chose, pour le loyer. Si je suis bon pour payer, je suis bon pour les garder avec moi […] Un enfoiré, oui je suis un enfoiré, mais j'ai un cœur. Un cœur d'enfoiré de *macho*. Mais en fin compte, un *macho* avec un cœur, et personne ne commande son cœur […] ».

24 Nous empruntons le terme à Marcela Lagarde (2005).

25 « Regarde ce qu'elle leur a dit, regarde ce qu'elle leur a fait, regarde ce que tu leur as fait, regarde ce que moi je leur ai fait ».

que l'on se rapproche davantage de cette double fonction du mélodrame cinématographique mexicain, à la fois réceptacle et propagateur des représentations sociales de l'époque de diffusion.

Au vu de ces éléments, il nous paraît donc juste de qualifier *Así es la vida* de mélotragédie. Ce terme hybride rend bien compte, par ailleurs, de cette zone floue dont Ripstein tente de tirer profit. Le réalisateur apparaît une fois de plus comme un « cinéaste de l'entre-deux », qui n'hésite pas à jouer avec les codes et à mélanger les genres. Par certains aspects, le film semble à même d'intéresser un public plutôt élitiste, notamment parce qu'il s'agit d'une œuvre inspirée d'une tragédie latine, mais aussi parce que les marques du « cinéma d'auteur » ripsteinien sont bien présentes (le recours au plan-séquence ; un récit en vase-clos – ce qui coïncide avec l'unité de lieu de la tragédie classique – ; des personnages marginaux ; et l'esthétique de la pauvreté). Cependant, on peut aussi supposer que Ripstein et sa scénariste ont souhaité s'inscrire au sein de la tendance cinématographique du moment, en visant par conséquent un autre type de public[26], désormais familiarisé avec les récits qui suscitent une réflexion sur la place de la femme dans la société mexicaine (films qui ont par ailleurs parfois rencontré un véritable succès populaire au niveau national – pensons par exemple à *Danzón* de María Novaro, sorti en 1991).

Partagée entre le cinéma national d'hier et d'aujourd'hui dont elle s'inspire et se nourrit, et un cinéma d'auteur occidental, l'œuvre ripsteinienne semble depuis quelque temps s'orienter à son tour vers un destin tragique, comme le suggère le nombre très réduit de spectateurs qu'*Así es la vida* est parvenu à réunir (11.604 entrées[27]). Ce film demeure malgré tout un témoignage de l'éclectisme qui caractérise le travail du réalisateur, et de sa capacité à abolir, par un subtil mélange d'irrévérence et d'affection, toute hiérarchie entre les genres.

Œuvres citées

Arredondo, Isabel (2013) : *Motherhood in Mexican Cinema, 1941-1991: The Transformation of Feminity on Screen*. Jefferson, North Carolina : McFarland.

Brecht, Bertolt (1990) : *Petit organon pour le théâtre*, trad. Jean Tailleur. Paris, l'Arche.

Brooks, Peter (1995) : *The Melodramatic Imagination*. New Haven / London : Yale University Press.

Chion, Michel (1995) : *La Musique au cinéma*. Paris : Fayard.

Fix, Florence (2011) : *Le Mélodrame : la tentation des larmes*. Paris : Klincksieck.

Heilman, Robert Bechtold (1968) : *Tragedy and Melodrama : Versions of Experience*. Seattle/ London : University of Washington Press.

Heilman, Robert Bechtold (1973) : *The Iceman, the Arsonist and the Troubled Agent*. Seattle : University of Washington Press.

Lagarde, Marcela (2005) : *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México : UNAM.

26 Sans méconnaître que le cinéma ripsteinien s'adresse à un public d'intellectuels.
27 Base de données de l'ICAA (Instituto de la Cinematografía y las Artes Audiovisuales).

Lyotard, Jean-François (1979) : *La Condition postmoderne : rapport sur le savoir*. Paris : Les Éditions de Minuit.

Marvier, Marie (2001) : « Entretien avec Paz Alicia Garciadiego et Arturo Ripstein », *Synopsis*11 : 48-51.

Moreau, Alain (1994) : *Le Mythe de Jason et Médée : le va-nu-pieds et la sorcière*. Paris : Les Belles Lettres.

Oroz, Silvia (1995) : *El cine de lágrimas de América latina*, trad. Aurora Velasco. México : Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección general de Actividades Cinematográficas.

Paranaguá, Paulo Antonio (dir.) (1992) : *Le Cinéma mexicain*. Paris : Éditions du Centre Pompidou.

Ripstein, Arturo (2007) : *Such is Life*, Facets Multi-Media Inc., 98 min.Sénèque (1996) : *Médée*. Paris : Les Belles Lettres.

Valle-Inclán, Ramón María del (1996) : *Luces de Bohemia*. Madrid : Espasa Calpe, colección Austral.

Virgile (1995) : *Énéide*, Livres I-IV, trad. Jacques Perret. Paris : Les Belles Lettres, collection des Universités de France.

Le mélodrame ou le rapt de l'Histoire
El Secreto de sus ojos
(Juan José Campanella, 2009)

Bénédicte Brémard
Université de Bourgogne Franche-Comté
Centre Interlangues-Texte, Image, Langage (TIL) EA 4182

Résumé. Cet article propose une analyse du film de Juan José Campanella, *El secreto de sus ojos* (2009), examinant sa cohérence ou son éloignement vis-à-vis des codes du mélodrame. Le regard masculin et parfois ironique sur le possible pathos semble le présenter comme un mélodrame inversé. L'histoire d'amour paraît reléguée au second plan au profit d'une intrigue criminelle dans un contexte pré-dictatorial, alors qu'en réalité les trois niveaux du synopsis se tissent pour élaborer la logique de la trame. Une comparaison avec le remake hollywoodien permet d'évaluer le rapport de chacun des deux films avec l'imaginaire national, l'Histoire et le concept de justice. Campanella – comme auparavant Luis Puenzo, l'autre réalisateur argentin récompensé par un Oscar – parvient à ce que le mélodrame capture l'Histoire pour obliger le spectateur à réfléchir sur celle-ci à travers le prisme de la sensibilité.

Mots-clefs : mélodrame, Histoire, justice, remake, genres

Abstract. This text offers to analyse Juan José Campanella's picture *El Secreto de sus ojos* (2009) connecting it with its coherence or distance in respect to traditional codes of melodrama. The male and sometimes ironic focus on pathetic possibilities seems to present it as an inverted melodrama. The love story seems to be pushed into the background by the investigation of a criminal case in pre-dictatorial context, whereas in actual fact, the three levels of the synopsis intertwine to build the framework's logic. Regarding the Hollywood remake of the picture will allow us to evaluate the relationship of each one with the national imaginative world, History and the concept of justice. Through this reflection, we will try to determinate how far Campanella – as Luis Puenzo, the other Argentinian Academy Award winner, did before – manages to make melodrama capture History to force the audience to think about it through the prism of sensibility.

Keywords: Melodrama, History, Justice, Remake, Gender

Seuls deux films argentins ont été récompensés par l'Oscar du meilleur film étranger : *La historia oficial* (Luis Puenzo) en 1986, et *El secreto de sus ojos* (Juan José Campanella) en 2010. Deux mélodrames dans lesquels l'Histoire joue un rôle de premier plan. C'est assez évident pour *La historia oficial*, puisqu'il relate comment, dans une démocratie naissante, Alicia, professeur d'histoire, découvre peu à peu que sa fille adoptive est l'enfant d'un couple de « disparus », opposants à la dictature enlevés et éliminés par le pouvoir militaire. Cela peut sembler moins explicite dans le cas de *El secreto de sus ojos* : en effet, le scénario imbrique l'histoire d'amour frustrée entre Benjamín (Ricardo Darín) et Irene (Soledad Villamil), l'un travaillant sous les ordres de l'autre au Tribunal de Buenos Aires, et l'enquête policière pour retrouver le meurtrier d'une jeune mariée, Liliana Colotto. Cette double intrigue est mise en abyme à travers les souvenirs de Benjamín qui, plus de vingt ans après, se lance dans l'écriture d'un roman relatant à la fois l'enquête et sa passion pour Irene. Le versant « enquête policière » rappelle l'imprégnation du mélodrame par le film noir, déjà signalée dans les films hollywoodiens des années 1940 par Bourget (1985 : 257-264). La contextualisation de ce mélodrame est très fugace[1] : on apprend ainsi lors de l'interrogatoire du meurtrier que les faits ont eu lieu le 21 juin 1974, sans qu'aucun détail ne vienne préciser le contexte politique de l'époque. Originalité du film qui s'écarte en cela du roman dont il est l'adaptation, comme le signale Françoise Heitz (2012 : 67-76), la contextualisation politique apparaît notamment à travers des images télévisées devant lesquelles Ricardo Morales, l'époux de la jeune victime, reconnaît parmi les gardes du corps de la présidente Isabel Perón le meurtrier de sa femme, Isidoro Gómez, pourtant arrêté quelque temps auparavant et dont Benjamín lui avait dit qu'il serait condamné à la prison à vie. C'est ensuite à travers le dialogue entre Irene et Benjamín, indignés de cette libération d'un assassin, et le juge Romano, qui leur explique que Gómez a été libéré en échange d'informations sur les *guerrilleros*, que l'on devine le contexte d'affrontements politiques qui a immédiatement précédé le coup d'État militaire portant au pouvoir le général Videla. C'est pourtant bien ce contexte à peine suggéré qui structure le mélodrame : Benjamín, échappant de peu à une tentative de meurtre, devra quitter Buenos Aires et renoncer ainsi à Irene. Nous tenterons donc de déterminer dans quelle mesure Campanella reprend le témoin laissé par Puenzo d'un mélodrame qui « pirate » l'Histoire, pour reprendre la déclaration de ce dernier au sujet de *La historia oficial* :

> *Nosotros pensamos mucho en el formato de la película que íbamos a hacer, obviamente perteneciente al género del cine político. Pensamos en el cine político que se había hecho en Argentina y en el resto del*

1 C'est ce qui peut faire sa force ; selon Pablo Lacosta Arroca, « *dosifica la información de esta manera en pos de recrear el espíritu de una época cuyos límites son siempre más difusos que los que devienen de una rigurosa periodización histórica, para, de esta manera, llevar el marco de discusión y reflexión política incluso hasta nuestros días, superando el momento histórico específico* » (« il dose l'information de cette manière en vue de recréer l'esprit d'une époque dont les limites sont toujours plus diffuses que celles qui viennent d'une rigoureuse contextualisation historique, pour, de cette manière, porter le cadre de discussion et de réflexion politique jusqu'à nos jours, en dépassant le moment historique spécifique », 2009 : 57-68).

> *mundo, con ejemplos enormes como La batalla de Argelia de Gillo Pontecorvo que es tal vez el paradigma del cine político moderno. Nosotros decidimos « contrabandear » cine político, « contrabandear » ideas y lo que queríamos decir, en un formato que no le pertenecía al cine político. Para ello elegimos deliberadamente el melodrama, un género que a mí me gusta y respeto muchísimo. Elegimos la película intimista y decidimos encuadrarla dentro del formato norteamericano, que es el formato al que está más habituado el público mundial, inclusive el argentino* (Puenzo, entrevue réalisée par Cholakian, 2010)[2].

En dépit d'une spécificité du mélodrame argentin, Puenzo se réfère au modèle hollywoodien et le revendique[3]. De son côté, Campanella a travaillé pour la télévision nord-américaine. Le succès de leurs films respectifs, couronnés par deux Oscars, donnerait à penser qu'ils mêlent savamment contexte national et canons génériques transnationaux, susceptibles de plaire à un public étranger. Le destin de *El secreto de sus ojos*, objet d'un *remake* hollywoodien, *Secret in their eyes* (Billy Ray, 2015), où l'intrigue est transposée aux États-Unis des années 2000 et profondément transformée, pose également la question du rôle de la Justice dans le mélodrame. Comment l'histoire nationale de l'Argentine et l'application bafouée du droit et de la justice, dans leur dimension col-

2 « Nous avons beaucoup réfléchi au format du film que nous allions faire, qui appartenait évidemment au genre du cinéma politique. Nous avons pensé au cinéma politique qui avait été fait en Argentine et dans le reste du monde, avec de grands exemples comme *La Bataille d'Alger* de Gillo Pontecorvo qui est sans doute le paradigme du cinéma politique moderne. Nous avons décidé de "pirater" le cinéma politique, de "pirater" des idées et ce que nous voulions dire, vers un format qui n'appartenait pas au cinéma politique. Pour cela nous avons choisi délibérément le mélodrame, un genre qui me plaît et que je respecte énormément. Nous avons choisi le film intimiste et nous avons décidé de lui donner comme cadre le format américain, car c'est le format auquel est le plus habitué le public mondial, et même le public argentin ». Luis Puenzo reconnaît qu'il s'agit par ce biais de toucher le public le plus large possible : « *La impresión que teníamos, y lo discutimos muchísimo con Aída, es que el cine político era visto por militantes, gente que adhiere* a priori *con lo que va a ver, y que por lo tanto uno podría decir, dicho esto de un modo muy brutal, que no lo necesita. Son espectadores que ya saben lo que se les va a contar y no suele tener nada que discutir con ese contenido. Ese cine político que se deschava a sí mismo, lo que hace en muchos casos es echar de la sala al público que no adhiere* a priori. *De este modo se muerde la cola, termina no sirviendo a sus propios objetivos* » (« L'impression que nous avions, et nous en avons longuement débattu avec Aída, est que le cinéma politique était vu par des militants, des gens qui adhèrent *a priori* avec ce qu'ils vont voir, et qui par conséquent, pourrait-on dire de façon un peu brutale, n'en ont pas besoin. Ce cinéma politique qui se trahit lui-même, ce qu'il fait la plupart du temps c'est exclure de la salle le public qui n'adhère pas *a priori*. De la sorte il se mord la queue, il finit par desservir ses propres objectifs », Puenzo, 2010).

3 Le réalisateur est très explicite sur sa méthode : « *Yo elegí dos películas, una que me parece muy buena,* Kramer vs. Kramer *de Robert Benton, y otra que a mí me parece muy mediocre, pero que me servía mucho como formato,* Gente como uno *la primera película de Robert Redford como director. Las dos películas servían al formato que le queríamos dar a* La historia oficial. *Yo las cronometré. Contaba cuántas réplicas había en cada escena, cuántas palabras en cada réplica, cuánto duraba cada escena. Me hice tablas de cómo funciona este cine y dijimos con Aída "en este formato vamos a meter la película"* » (« J'ai choisi deux films, l'un qui me semble très bon, *Kramer contre Kramer* de Robert Benton, et un autre qui me semblait très médiocre, mais qui me servait énormément pour son format, *Des gens comme les autres*, le premier film de Robert Redford comme réalisateur. Les deux films servaient au format que nous voulions donner à *La historia oficial.* Je les ai chronométrés. Je contais combien de répliques il y avait dans chaque scène, combien de mots dans chaque réplique, combien de temps durait chaque scène. Je me suis fait des tableaux sur comment fonctionne ce cinéma et nous nous sommes dit avec Aída: "nous allons faire le film sous ce format" », Puenzo, 2010).

lective comme dans leurs implications individuelles, trouvent-elles leur place au cœur des codes génériques du mélodrame ? C'est ce que nous tenterons de déterminer à travers notre analyse. Dans un premier temps, nous verrons que *El secreto de sus ojos* se présente comme un mélodrame « à rebours » : tout en paraissant suivre certains codes du mélodrame, il joue à les inverser, privilégiant par exemple un regard masculin, rétrospectif, et une mise à distance du pathos. Dans un second temps, nous nous pencherons sur l'étroite imbrication entre histoire d'amour, enquête policière et contexte historique. Enfin, nous proposerons une comparaison entre *El secreto de sus ojos* et son remake hollywoodien, afin de comprendre jusqu'à quel point la force mélodramatique transcende les frontières ou doit s'adapter à un public spécifique et à son contexte de référence[4].

Un mélodrame à rebours

« Tout mélodrame est construit sur une opposition entre une victime (plutôt féminine, jeune, jolie, naïve et altruiste) et un bourreau (plutôt masculin, plus âgé que sa victime, donc expérimenté, très laid, égoïste et calculateur) » (Fix, 2011 : 36). Si ces catégories sont bien présentes dans *El secreto de sus ojos*, elles sont en réalité cantonnées à des rôles secondaires. En effet, Liliana Colotto apparaît dans le récit alors qu'elle est déjà morte, et son bourreau, Gómez, est présent à l'écran dans un nombre réduit de séquences : celles de sa spectaculaire arrestation au stade, de son interrogatoire et de la découverte par Benjamín de sa séquestration par Morales ; et, de façon silencieuse, aux côtés d'Isabel Perón puis au tribunal où il monte dans l'ascenseur où se trouvent Irene et Benjamín après leur discussion avec le juge Romano au sujet de sa libération. C'est en réalité Benjamín qui est le protagoniste du film : c'est à travers ses images mentales, ses souvenirs, rassemblés en vue d'écrire un récit, que le spectateur entre dans l'histoire de sa séparation d'Irene sur un quai de gare et du meurtre de Liliana. Ce protagonisme masculin peut surprendre.

Spectacle des larmes cherchant à provoquer les larmes du spectateur, le mélodrame est en effet, comme le rappelle Fix (63), traditionnellement associé au féminin au point que le cinéma américain le désigne souvent sous l'expression péjorative *women's pictures*. S'il n'y a guère de larmes à l'écran dans *El secreto de sus ojos*, la sensibilité de Benjamín est cependant mise en avant dans la séquence où Irene referme le manuscrit qu'il lui a fait lire. Le commentaire d'Irene se rapporte non seulement à ce qu'elle vient de lire mais à ce que le spectateur vient de voir, puisque la séquence précédente les montrait se séparant sur un quai de gare (séquence qui a été choisie également pour l'ouverture du film), Benjamin devant prendre le train pour Jujuy afin de fuir les tueurs qui s'en étaient pris par erreur à son ami Sandoval :

4 Devant l'abondance d'études sur le film de Campanella, ainsi que sur le genre mélodramatique, il nous est impossible de prétendre à l'exhaustivité des références. Concernant le genre, nous nous appuierons en particulier sur les caractéristiques mises en avant par Bourget (1985), Fix (2011) et Thomasseau (1984).

> *(Irene) – Bueno, es una novela. En una novela no hace falta escribir la verdad, ni siquiera algo creíble.*
> *(Benjamín) – Sí, no, no, ¿cómo, qué no es creíble?*
> *(Irene) – ¡Benjamín! La parte esa cuando… cuando el tipo se va a Jujuy… el tipo llorando como si fuera un desgarro…*
> *(Benjamín) – ¿Y qué?*
> *(Irene) – Y ésa corriendo por el andén como sintiendo que se iba el amor de su vida…*
> *(Benjamín) – Bueno…*
> *(Irene) – Y tocándose las manos a través del vidrio como si fueran una sola persona…*
> *(Benjamín)– Fue así…*
> *(Irene) – Y ésa llorando, como si supiera que le esperaba un destino de mediocridad y desamor y casi cayéndose en las vías como queriendo gritar un amor que nunca se había animado a confesar*[5].

À ce moment de la séquence, le spectateur, qui s'est laissé prendre à l'émotion de la séquence précédente, ne peut que s'identifier à Benjamín, déconcerté et visiblement honteux de cette accusation de sentimentalisme – il tente de protester mais Irene ne lui laisse pas le temps de l'interrompre –. Il a fait lire son récit à Irene pour lui faire comprendre ses sentiments – passés et toujours présents – et a l'impression à cet instant qu'elle n'a pas vécu cette séparation comme lui. À travers les paroles d'Irene, un métadiscours, peu courant dans le genre mélodramatique, s'installe, Campanella semblant se moquer de lui-même puisqu'il est l'auteur des images des adieux à la gare, et confesser qu'il a peut-être abusé d'effets mélodramatiques (que l'on peut croire à cet instant fantasmés par le protagoniste). Pourtant, cette distanciation n'est qu'une ruse –tant de la part du cinéaste que de celle d'Irene – : tout en critiquant le récit de Benjamín, Irene se rapproche de lui pour mieux lui asséner le coup fatal, lorsqu'il se risque à lui demander :

> (Benjamín) – Sí… y ¿si fue así o no fue así?
> (Irene) – Y si fue así… ¿por qué no me llevaste con vos? … Pánfilo[6].

---

5 *(Irene) –Disons que c'est un roman. Dans un roman il n'est pas n'est pas nécessaire d'écrire la vérité, ni même quelque chose de crédible.*
(Benjamín) –Oui, enfin non, comment ça, qu'est-ce qui n'est pas crédible?
(Irene) –Benjamín ! Ce passage… quand le type part à Jujuy… il pleure comme si c'était déchirant…
(Benjamín) –Et alors ?
(Irene) –Et elle, courant sur le quai comme si elle sentait que c'était l'homme de sa vie…
(Benjamín) –Ben…
(Irene) –Et eux deux se touchant les mains à travers les vitres, comme s'ils ne formaient qu'un seul être…
(Benjamín) –C'était comme ça…
(Irene) –Et elle, en larmes, comme si elle comprenait que l'attendait une vie médiocre et sans amour et manquant de tomber sur les voies pour crier un amour qu'elle n'a jamais osé avouer.

6 *(Benjamín) –Mais c'était comme ça, non?*
(Irene) –Si c'était comme ça… pourquoi tu ne m'as pas emmenée avec toi ? … Idiot !

La confession des sentiments d'Irene sonne donc comme un reproche. Ce faisant, elle se pose en victime, abandonnée par Benjamín – ce qui redonne au film une tonalité mélodramatique, où la victime exige une réparation, qui arrivera à la fin, lorsque Benjamín se décidera enfin à avouer ses sentiments à Irene. Notons toutefois que Campanella joue là encore à frustrer le traditionnel horizon d'attente du spectateur de mélodrame, puisque l'expression du sentiment amoureux aura lieu hors champ et hors film, derrière la porte du bureau d'Irene qui occupe le dernier plan du film, une porte enfin refermée pour offrir à Irene et Benjamín cette intimité tant espérée et sans cesse repoussée. La parole joue, par ailleurs, un rôle crucial non seulement dans l'intrigue amoureuse mélodramatique mais aussi dans l'intrigue policière : lorsque Benjamín retrouve Gómez séquestré par Morales, celui-ci le supplie d'une voix rauque : « *por favor, dígale que… aunque sea… me hable.* » L'absence de parole est le pire des châtiments, ôtant à Gómez toute humanité, au-delà de son enfermement. Il n'est certainement pas innocent que la chronologie du récit suggère que cette révélation (autre élément canonique du mélodrame) « libère » la parole de Benjamín auprès d'Irene, à l'inverse de Morales, enfermé à jamais dans son silence, son amour frustré et sa vengeance.

Même si une bonne part du cinéma policier classique est mélodramatique, l'enquête policière dans la trame du récit filmique devient ici prépondérante. Leur travail commun au tribunal et en particulier autour de cette enquête permet à Irene et Benjamín de se rencontrer et de se rapprocher. Pourtant, comme le signale encore Florence Fix (en se référant toutefois au théâtre du XVIIIe siècle, mais dans un discours souvent, quoique non exclusivement, transposable au domaine cinématographique), le monde du travail est traditionnellement exclu du mélodrame :

Le mélodrame du XVIIIe siècle ne peut donc nullement être considéré comme un tableau révélateur de la société qui l'a vu naître, pas plus que le soap ne relate avec précision la vie des classes aisées de la société américaine. Point n'est question ici de faire concurrence à l'état civil […]. Les personnages pleurent, reçoivent et lisent des lettres, organisent des entrevues secrètes et demandent des instants de confidences, jamais ils ne travaillent ni ne mangent (Fix, 2011 : 45).

El secreto de sus ojos s'éloigne du mélodrame canonique, puisque tout le film, de la deuxième à l'avant-dernière séquence et jusqu'au titre, tourne autour de l'enquête de Benjamín sur le meurtre de la jeune Liliana. Cependant, le travail de Benjamín permet l'introduction de l'intrigue amoureuse puisque c'est à travers lui qu'il rencontre Irene, et qu'un étroit jeu de correspondances se tisse entre son amour pour elle et l'enquête sur la mort de Liliana Colotto.

Quand la Justice et l'Histoire s'en mêlent

En effet, c'est parce qu'il n'a d'yeux que pour Irene que Benjamín devine l'obsession de Gómez pour Liliana sur des photos et le soupçonne de son meurtre.

Une photo des collègues de bureau montrera d'ailleurs plus tard Benjamín dans la même attitude que Gómez, le regard tourné vers Irene alors que la plupart des collègues regardent l'objectif. Le cinéaste met cependant fin symboliquement à ce processus d'identification au moment de l'arrestation et de l'interrogatoire de Gómez : si Benjamín, lui aussi, est capable d'un geste brusque qui dégrafe le chemisier d'Irene, c'est par maladresse et il s'excuse immédiatement de son geste malheureux – ou heureux puisqu'il permettra à Irene de confondre le coupable dont elle a surpris le regard glissant sur son décolleté –. C'est ensuite par empathie pour l'amour de Morales envers Liliana que Benjamín sollicite auprès d'Irene la réouverture de l'instruction, un amour qu'il décrit à Sandoval et Irene avec émotion : « N*o sabe lo que es el amor de ese tipo. Conmueve. […] Tenés que verle los ojos, Pablo. Están ahí en estado de amor puro. ¿Usted se imagina lo que debe ser un amor así? Sin el desgaste de lo cotidiano, de lo obligatorio*[7] ». Et c'est toujours pour la même raison que Benjamín ne peut croire que Morales ait pu se résigner à la libération du meurtrier de sa femme, qu'il aimait passionnément. Mais là encore, l'effet identificatoire prend fin lorsque Benjamín constate que la passion a transformé la victime (Morales) en bourreau. Et c'est cette révélation finale qui l'incite à ne pas être un Morales, à ne pas rester prisonnier d'un amour passé frustré, et à avouer ses sentiments à Irene. Le sentiment amoureux guide les pas de l'enquêteur, et l'enquête renvoie l'amoureux à ses sentiments. Sans mélodrame, pas d'intrigue policière et judiciaire.

Mais c'est aussi l'enquête qui ne cessera d'éloigner Benjamín d'Irene. Le climat d'intimité est rompu lorsque Sandoval apparaît, à la demande de Benjamín, pour appuyer sa requête de poursuivre l'enquête malgré les aveux de deux ouvriers immigrés manifestement soumis à la torture. Il y a même du dépit dans la voix d'Irene lorsqu'elle rétorque à la tirade lyrique de Benjamín sur l'amour : « *Lo dirá por usted, porque a mí no me pasa*[8] ».

De même, le juge Romano, lorsqu'il justifie la libération de Gómez, se montre parfaitement conscient, non seulement de l'utilité de ce dernier dans « *la Argentina que se viene* », mais de la défaite que cela suppose pour Benjamín d'un point de vue sentimental. Celui-ci se voit ainsi empêché de se poser en justicier aux yeux d'Irene, qui lui est supérieure hiérarchiquement et socialement, comme se plaît à le leur rappeler le juge devant un Benjamín qui baisse les yeux en gros plan : « *Ella es abogada, vos perito mercantil ; ella es joven, vos viejo ; ella es rica, vos pobre ; ella es Menéndez Hastings, y vos sos Espósito, o sea nada. Ella es intocable, vos no*[9] ».

Par une répétition des obstacles propre au mélodrame, le rendez-vous quasiment imposé par Irene à Benjamín, pour qu'il lui fasse part de « sus objeciones a mi vida, mi novio, mi casamiento y demás constancias que obran en la

7 « Vous ne savez pas ce qu'est l'amour de ce type. C'est bouleversant. […] Si tu avais vu ses yeux, Pablo. Remplis d'amour à l'état pur. Vous imaginez un amour pareil ? Sans l'usure du quotidien et des obligations. »

8 « Vous parlez sans doute pour vous, car moi je ne connais pas ça ».

9 Elle a un diplôme d'avocate, pas toi ; elle est jeune, tu es vieux ; elle est riche, tu es pauvre ; c'est une Menéndez Hastings, et toi tu es Espósito, c'est-à-dire rien. Elle est intouchable, pas toi. »

causa[10] », comme elle dit à sa place dans une parodie de langage juridique, n'aura jamais lieu. Ce soir-là, son ami Sandoval, qui est ivre et à qui il a prêté refuge chez lui, sera assassiné à sa place, l'obligeant à fuir Buenos Aires et à renoncer à l'amour d'Irene. De plus, Benjamín se retrouve de nouveau en position d'infériorité vis-à-vis de sa bien-aimée puisque c'est elle qui lui offre la protection de sa famille à Jujuy.

Au-delà du télescopage de l'enquête et de l'intrigue amoureuse, c'est aussi, à travers l'enquête, l'Histoire qui fait son entrée dans le mélodrame. Notre titre peut d'ailleurs être compris de deux façons différentes : si la déclaration de Luis Puenzo qui l'a inspiré donnait à entendre qu'il avait accompli un rapt du mélodrame pour parler de l'Histoire et du proche passé dictatorial de l'Argentine, la démarche de Campanella semble presque inverse, l'Histoire prenant en otages les protagonistes de son drame amoureux.

C'est en effet à la faveur des événements historiques que Gómez retrouve la liberté et que Sandoval sera tué en toute impunité. Au-delà de l'apparition de Gómez en garde du corps d'Isabel Perón dans une image d'archives, le film s'inscrit dans un climat de violence non seulement tolérée mais favorisée par les plus hautes autorités judiciaires qui annonce la dictature à venir (pour la partie se déroulant en 1974) et rappelle son proche passé (pour celle se déroulant une vingtaine d'années plus tard). Ce faisant, l'intrusion de l'Histoire se justifie pleinement par le fait qu'elle rejoint un autre élément-clef du mélodrame, présent dès sa genèse ; il s'agit de l'autorité, ici judiciaire et politique :

> Pour Charles Nodier, à la naissance du mélodrame, « le confessionnal était muré, la chaire était vide, la tribune politique ne retentissait que de paradoxes dangereux » : ce serait donc sur une triple défection de l'autorité – religieuse, intellectuelle, politique – que se serait bâti le mélodrame, à une époque (la Révolution française) où toute hiérarchie est suspecte, tout pouvoir contestable. De fait, dans tout mélodrame, l'autorité fait défaut : les pères, absents, morts, handicapés n'exercent plus aucun pouvoir sur des enfants à la dérive, souvent victimes de séducteurs ou de voleurs. Les prêtres, quand ils existent, ne sont que des confidents affligés par les désordres du monde, mais ne sauraient y remédier ni dans cette vie ni dans l'autre : tout au plus prient-ils pour que la victime trouve la force de supporter ses maux avec dignité. Juges, hommes de loi et hommes de pouvoir ne valent pas mieux, soit qu'ils fassent mauvais usage de leur autorité et commettent vilenies, complots, voire crimes, soit qu'ils pratiquent un pouvoir laxiste et indifférent, aveugle aux difficultés qui les entourent. Le monde décrit par le mélodrame est violent […]. La brutalité est de mise et l'autorité est contestable (Fix, 2011 : 99).

10 « Vos objections à ma vie, mon fiancé, mon mariage et autres pièces incluses au dossier ».

Si la figure du juge Romano correspond trait pour trait à cette description du magistrat sans scrupule qui, dans un premier temps, tente de faire condamner des ouvriers innocents, puis utilise un criminel pour donner au pouvoir des informations sur les *guerrilleros*, l'épilogue du film s'éloigne pourtant du traditionnel conservatisme du mélodrame :

> Quels qu'aient été les égarements de l'autorité, celle-ci finit toujours par se rétablir, arguant du principe facile qu'elle ne faisait que feindre et observer, et que ses erreurs étaient des stratégies. Aussi le mélodrame ne prend-il pas vraiment la peine de rendre l'autorité crédible ou vraisemblable ; il suffit qu'elle existe, vienne valider le dénouement, et que tous y adhèrent. En fait, la véritable autorité est une conscience intériorisée du Bien et du Mal, qu'ont tous les personnages : le monarque, prince, gouverneur ou comte viennent incarner in fine cette morale, lui donner corps pour la rendre tangible sur scène, mais sa puissance tient implicitement à l'adhésion tacite de tous (Fix, 2011 : 100).

D'après la lecture qu'en proposent Sophie Dufays et Pablo Piedras (2017), c'est précisément dans son rapport problématique à la justice que *El secreto de sus ojos* se manifeste comme un mélodrame typiquement latino-américain, à relier ici au contexte du Bicentenaire de l'Indépendance :

> *El contexto conmemorativo permite leer las obras como relatos fundacionales de los discursos identitarios sobre la nación […]. La construcción conflictiva de la identidad personal y nacional alrededor del núcleo temático de la justicia es, en efecto, consustancial al trasfondo histórico en el melodrama cinematográfico latinoamericano. Silvia Oroz subraya que los melo clásicos de este continente muchas veces representan "alegorías nacionales"*[11].

Le dénouement rompt en effet avec les conventions mélodramatiques :

> *Ante la falta de justicia estatal, el personaje de Morales (viudo de la víctima) decide administrar justicia por su propia cuenta concretando el conocido enunciado de la Ley de talión: « ojo por ojo, diente por diente ». Dado que Morales ha sido lanzado a vivir una vida vacía, la misma suerte correrá el perpetrador del crimen en su cautiverio ilegal. La escena en la que Benjamín y los espectadores descubren la*

11 « Le contexte commémoratif permet de lire les œuvres comme des récits fondateurs des discours identitaires sur la nation […]. La construction conflictuelle de l'identité personnelle et nationale autour du noyau thématique de la justice est, en effet, consubstantielle à l'arrière-plan historique dans le mélodrame cinématographique latino-américain. Silvia Oroz souligne que les mélodrames classiques de ce continent représentent souvent des "allégories nationales" ». La citation interne renvoie au livre de Silvia Oroz : *Melodrama. El cine de lágrimas de América latina* (México : UNAM, 1992) : 81-82.

> *cárcel secreta donde Morales mantiene a Gómez encerrado (provocativamente asimilable a un centro clandestino de detención), cuestiona los roles del melodrama, hasta entonces muy claros, del malvado y de la víctima inocente: Gómez (el asesino) se transforma en víctima (sin dejar de ser culpable) y Morales, en verdugo monstruoso. Si, según Williams, la sensation scene del melo hace reconocer la justicia como una verdad que supera las palabras*[12]*, es factible sostener que la justicia privada que se revela aquí es más que contestable; su « verdad indecible » estaría en la complicidad silenciosa de Espósito, quien en la secuencia subsiguiente y final, parece estar dispuesto a olvidar el « caso Morales » y consecuentemente dispuesto a resolver el romance con Irene. Dando un salto en la interpretación, su actitud podría aludir a un fracaso colectivo de la tarea de la justicia*[13] (Dufays et Piedras 2017).

En effet cette fin est ouverte, du point de vue de l'intrigue judiciaire et historique, malgré le plan final sur une porte fermée et la clôture de l'intrigue amoureuse : Benjamín ne répond pas à l'accusation indirecte de Morales qui se justifie en disant « usted dijo perpetua[14] », car il est mis face à sa promesse non tenue et à l'échec de la justice. On n'assiste même pas à son départ de la « prison » où Morales retient Gómez, et qui peut être interprétée, selon la même analyse « *como alegoría de un país habitado por una perversión melancólica, es decir, paralizado por el duelo imposible de un pasado traumático que la justicia humana no puede resolver*[15] » (Dufays et Piedras 2017). Cette hypothèse se voit renforcée par le fait que dans le remake états-unien du film, l'un des éléments profondément modifiés du scénario est justement le dénouement, dans ses liens avec la conception tant de la Justice et de l'Histoire que de l'intrigue amoureuse.

12 Dufays et Piedras se réfèrent à l'article de Linda Williams: « Melodrama Revised », dans *Refiguring American Film Genres : History and Theory* (Nick Browne ed., Berkeley: University of California Press, 1998, 42-88).

13 « Devant le manque de justice de l'état, le personnage de Morales (le veuf de la victime) décide d'administrer la justice pour son propre compte en concrétisant le fameux énoncé de la Loi du talion : "œil pour œil, dent pour dent". Étant donné que Morales a été contraint à mener une vie vide, le coupable du crime subira le même sort dans sa détention illégale. La scène où Benjamín et le spectateur découvrent la prison secrète où Morales a enfermé Gómez (assimilable de façon provocante à un centre de détention clandestin) questionne les rôles du mélodrame, jusque-là très clairs, du méchant et de la victime innocente : Gómez (l'assassin) se transforme en victime (sans cesser d'être coupable) et Morales, en véritable monstre. Si, selon Williams, la scène à sensation du mélo fait reconnaître la justice comme une vérité qui dépasse les mots, on peut soutenir que la justice privée qui se révèle ici est plus que discutable ; sa "vérité indicible" résiderait dans la complicité silencieuse d'Espósito, qui dans la séquence suivante et finale, semble disposé à oublier "l'affaire Morales" et par conséquent à résoudre sa romance avec Irene. En allant un peu plus loin dans l'interprétation, son attitude pourrait faire allusion à un échec collectif du travail de la justice ».

14 « Vous avez dit perpétuité ».

15 « Comme allégorie d'un pays hanté par une perversion mélancolique, c'est-à-dire paralysé par le deuil impossible d'un passé traumatique que la justice humaine ne peut résoudre ».

Les secrets dans leurs yeux

Secret in their eyes (Billy Ray, 2015), dont le titre[16], par les contraintes de la langue anglaise, explicite d'emblée le possible pluriel du titre espagnol qui ne se révélait qu'au long du film de Campanella, fait un choix qui devrait accentuer le pathos puisque la jeune fille violée et assassinée sur laquelle Ray (Chiwetel Ejiofor) va enquêter est la fille de son amie et collègue Jess (Julia Roberts)[17]. Cependant, à l'exception de la poignante séquence où Ray et Jess, appelés sur une scène de crime à proximité d'une mosquée qu'ils surveillent, découvrent le corps de la fille de celle-ci, le reste du film repose sur le jeu contenu de Julia Roberts et maintient les larmes à distance. Ce choix scénaristique introduit cependant une première nuance intéressante, puisqu'il justifie l'obsession de Ray pour la découverte et la mise hors d'état de nuire du criminel par le désir de venger la fille de son amie. Il n'est d'ailleurs aucunement fait mention du père de la jeune fille (est-il vivant, mort, les parents sont-ils séparés ? le spectateur n'en saura rien), qui traditionnellement (et à défaut de mari ou de frère) a pour rôle dans le mélodrame de venger la jeune fille outragée : il est donc assez clair que Ray fait office de père de substitution. Son besoin de réparation est accentué par l'aveu qu'il fera à Jess : le jour de la mort de sa fille, il devait l'accompagner à la pâtisserie pour choisir un gâteau pour l'anniversaire de Jess et l'a laissée seule pour raisons professionnelles. Ce sentiment de culpabilité (caractéristique mélodramatique) et ce rapprochement entre la victime et l'enquêteur ont pour conséquence de reléguer au second plan l'intrigue amoureuse entre Ray et sa supérieure hiérarchique, Claire (Nicole Kidman), puisque l'empathie de l'enquêteur amoureux, éprouvant les mêmes sentiments que l'époux de la victime disparaît totalement[18]. De fait, le film ne se referme pas sur la formation du couple (dont on ignore même si elle aura lieu[19]), mais sur le retour de Ray chez Jess et sa découverte du coupable, retenu prisonnier par celle-ci depuis treize ans.

C'est sur ce deuxième point que le film original et son remake diffèrent. En effet, alors que Benjamín ne répondait rien au reproche implicite de Morales (« *usted dijo perpetua* »), non-réponse manifestant l'échec de la justice face aux crimes de la dictature (ou, ici, couverts par l'imminente dictature), Ray en revanche répond à Jess, qui lui demande « *Life sentence, Ray ?* » : « *For you*

16 Ce titre reprend d'ailleurs la traduction du titre de Campanella au moment de sa sortie dans les pays anglophones.

17 Forte de ses connaissances des codes mélodramatiques, Julia Roberts confie dans une interview avoir demandé au réalisateur que son personnage (initialement écrit pour un homme) perde sa fille et non, comme prévu initialement, sa compagne (cf. Strauss 2015). Comme le signale en effet Bourget, « l'enfant présente à l'homme, comme en un miroir, sa propre origine, avec l'innocence qui la caractérise et que l'adulte perdra. Comme tel, l'enfant constitue dans un bon nombre de mélodrames une victime toute désignée » (1985 : 114).

18 Curieusement, pour Billy Ray (commentaires audio inclus sur le DVD du film), il s'agit d'un film sur l'obsession et non sur la passion, contrairement à ce qu'il fait dire par le personnage de Jess quand elle identifie la passion du meurtrier pour le football (tirade qui reprend celle de Sandoval dans le film de Campanella).

19 Selon Billy Ray, il est clair qu'ils ont laissé passer leur chance (commentaires audio inclus sur le DVD du film).

too[20] ». Puis il sort du hangar en posant son revolver en évidence sur une table et attrape une pelle. Tandis qu'il commence à creuser un trou dans le jardin, on entend un coup de feu. Jess passe à côté de Ray sans le regarder et n'ébauche un sourire qu'en le regardant depuis la fenêtre de sa maison, après s'être attardée devant une photo de sa fille, tandis qu'en montage alterné on voit Claire – qui croit que Jess a tué l'assassin de sa fille treize ans auparavant, lorsque la justice l'a remis en liberté – ranger le dossier aux archives.

Ce dénouement, s'il exalte l'amitié entre Ray et Jess (le policier étant prêt à « couvrir » le meurtre commis par son amie et lui offrant ainsi une supposée libération) témoigne également d'une tout autre vision de la justice que *El secreto de sus ojos.* Il retrouve d'une certaine manière les canons du mélodrame, lavant l'outrage par le sang, et évacue par là-même dans un geste vengeur simplificateur le questionnement sur la Justice[21].

Or si ce questionnement est ainsi évacué, c'est sans doute parce qu'il ne peut s'exprimer de la même manière dans le contexte de l'Argentine pré et post-dictatoriale et dans celui des États-Unis entre 2002 et 2015. Comme le remarque à juste titre Michel Fariña, le film de Campanella, en concentrant la durée des événements par rapport au roman dont il s'inspire, pointe du doigt la responsabilité des gouvernements démocratiquement élus de Juan et Isabel Perón dans les agissements de la Triple A:

> *En la novela, el asesinato de la chica Colotto se produce en 1968, durante el gobierno de Onganía; Gómez es capturado en 1972, durante el gobierno de Lanusse, su liberación es fruto de la amnistía a presos políticos decretada por Cámpora en 1973, y finalmente el intento de asesinato de Benjamín por un grupo paramilitar ocurre ya durante la dictadura militar de Videla. En la película, todos estos hechos suceden entre 1974 y 1975. No sabemos qué motivó este cambio, pero digamos que la decisión sitúa todo el proceso de crimen e impunidad bajo el gobierno constitucional – de Perón primero y de María Estela Martínez de Perón después. El film nos priva así de coartadas fáciles. No podemos argumentar que la impunidad que trasunta la trama es patrimonio de la dictadura, porque se nos informa claramente que la historia se desarrolla bajo un gobierno elegido democráticamente* (Fariña : 2009)[22].

20 « –La perpétuité, Ray?
–Pour toi aussi. »

21 La réflexion sur l'Histoire est également en partie évacuée, le contexte du 11 Septembre étant bien plus proche temporellement du moment de la création du film, et Ray et Claire apprenant par un simple coup de fil du procureur la remise en liberté du coupable, sans exploitation d'images d'archives.

22 « Dans le roman, l'assassinat de la jeune Colotto a lieu en 1968, sous le gouvernement d'Onganía ; Gómez est capturé en 1972, sous le gouvernement de Lanusse, sa libération est le fruit de l'amnistie des prisonniers politiques décrétée par Cámpora en 1973, et finalement la tentative d'assassinat de Benjamín par un groupe paramilitaire se produit déjà sous la dictature militaire de Videla. Dans le film, tous ces faits ont lieu entre 1974 et 1975. Nous ne savons pas ce qui a motivé ce changement, mais disons que la décision situe tout ce processus de crime et d'impunité sous le gouvernement constitutionnel – de Perón d'abord et de María Estela Martínez de Perón ensuite. Le film nous prive ainsi d'alibis faciles. Nous ne pouvons pas arguer

Par ricochet et implicitement, le film suggère également dans son dénouement la responsabilité des gouvernements démocratiques postérieurs à la dictature dans l'absence d'une justice rendue à ces mêmes crimes et la blessure ouverte que ce vide laisse dans la société (incarnée par Morales)[23]. Dans le film de Billy Ray, le contexte de 2002 est celui de l'après 11 Septembre, dans lequel Ray et Jess travaillent dans une cellule anti-terroriste de Los Angeles. La crainte d'un autre 11 septembre brouille les frontières de la loi et fait que l'assassin sera relâché sous le prétexte qu'il était – avant même le crime – informateur pour la police sur de possibles cellules terroristes. Si la politique de Bush est indirectement critiquée, il semble plus délicat de mettre en scène, dans l'Amérique d'Obama[24] – qui a œuvré pour faire fermer Guantánamo –, un enquêteur[25] qui laisserait son amie retenir prisonnier chez elle, dans des conditions inhumaines, un assassin, même injustement remis en liberté. L'audace du film ne va pas jusque-là, même si le dénouement n'en est pas moins troublant, tant il semble prôner la vengeance aux dépens de la justice voire la peine de mort aux dépens de la prison à vie. Par ailleurs, Jess est témoin des conséquences dramatiques de la séquestration du meurtrier de sa fille : ayant laissé Ray pourchasser un délinquant en qui il croyait avoir reconnu celui-ci, elle porte la responsabilité d'une fusillade dans laquelle un jeune policier a trouvé la mort.La fortune critique de *Secret in their eyes* n'a pas été à la hauteur de celle *d'El secreto de sus ojos.* Malgré un casting de stars et une mise en scène irréprochable – elle copie parfois plan par plan celle de Campanella[26] – le film n'a, semble-t-il, pas su convaincre[27]. S'il est difficile de percer les secrets du succès ou de l'échec d'un film, force est de constater que tout mélodrame n'est pas transposable, lorsqu'il s'agit de deux pays au contexte historique si radicalement différent, contexte qui au surplus

que l'impunité qui régit la trame est le patrimoine de la dictature, car on nous informe clairement que l'histoire se déroule sous un gouvernement élu démocratiquement ». L'interprétation que propose cet article d'une relation entre Liliana et Gómez nous semble beaucoup moins convaincante, compte tenu du fait que seuls les propos de la mère de celui-ci l'accréditent, et qu'il est bien plus vraisemblable que cette mère ait cru à une relation uniquement fantasmée par son fils.

23 Voir à ce sujet Moraña, 2011 : 377-400.

24 Julia Roberts aurait rencontré le président des États-Unis pendant le tournage du film, d'après les commentaires de Billy Ray inclus sur le dvd de celui-ci.

25 Rappelons que l'acteur Chiwetel Ejiofor est né en Grande-Bretagne de famille nigériane. Sans doute peut-on voir une valeur symbolique dans le fait que ce soit un acteur noir qui incarne ici la quête de la justice et l'offre d'une réparation à Jess.

26 En outre, l'auteur de la musique, Emilio Kauderer, est le même pour les deux films, mais Billy Ray reconnaît avoir finalement supprimé plusieurs de ses compositions, la musique y étant beaucoup plus discrète que dans le film de Campanella (voir commentaires du cinéaste inclus dans le DVD du film), choix qui tend à effacer la dimension « mélodramatique » (au sens étymologique du terme) du film.

27 Dans le meilleur des cas, le film est décrit comme superflu : « This is a movie that did not need to be made », lit-on par exemple dans le *Los Angeles Film Review* (Gibbons, 2015), Il est décrit comme « a regrettable dry American retelling » (Abele, 2015, dans le *Los Angeles Times*). Le *New York Times* n'est guère plus indulgent, soulignant que « The biggest shock of *Secret in Their Eyes*, a sluggish, semi-coherent remake of the 2010 Argentine film that won an Oscar for best foreign picture, is the bedraggled appearance of Julia Roberts » (Holden, 2015). La presse britannique est particulièrement féroce : voir par exemple Kermode (2016) dans *The Guardian*, Macnab (2016) dans *The Independent* ou Reed (2015) dans *Observer.* À l'inverse, la presse (notamment espagnole) avait célébré le succès du film de Campanella qui avait réuni 1.300 000 spectateurs en Argentine lors de ses cinq premières semaines de projection (voir notamment : García Roció 2009 ou Rebossio, 2010, tous deux dans *El País*).

« capture » le contenu mélodramatique. à plus forte raison lorsqu'il retient en lui l'Histoire – ou que celle-ci le capture –.

Conclusion

De façon surprenante, la presse anglo-saxonne ne définit jamais ni le film de Campanella et encore moins celui de Billy Ray comme des drames ou des mélodrames mais toujours comme des thrillers[28]. De fait, tout en conservant l'histoire d'amour frustrée entre Ray et Claire, le film de Billy Ray (scénariste et réalisateur plutôt connu jusqu'à présent pour des films d'enquête et d'action) élude la dimension mélodramatique puisque le processus d'écriture du passé et de remémoration de l'enquêteur disparaît du remake. Son enquête n'a jamais cessé, et l'on découvre au début du film qu'il consacre en effet toutes ses soirées à parcourir des fichiers de photos de délinquants dans l'espoir d'y retrouver le visage de l'assassin.

Si le film de Campanella est plus couramment perçu dans la presse hispanophone comme un drame ou mélodrame, à l'image de ses précédents films, ce qualificatif ne doit pas faire oublier la profonde ambiguïté de celui-ci, qui joue à contourner les codes génériques et les personnages archétypaux, jusqu'au finale qui place Benjamín en contradiction avec son idée de la Justice. À travers sa fin ouverte, ses souvenirs sujets à caution, et sa mise en abyme du processus de création qui flirte avec le mélodrame tout en le maintenant constamment à une prudente distance (à l'image de la relation entre Irene et Benjamín), le film de Campanella se présente comme un résumé des évolutions du mélodrame à travers les âges. Il s'éloigne des archétypes tout en proposant une réconciliation (symbolique) des classes sociales à travers le couple que forment finalement Irene (Menéndez Hastings, d'ascendance européenne et diplômée de Cornell) et Benjamín ; il s'éloigne d'une justice idéale tout en offrant une réparation au malheureux Morales – héritage de la « justice immanente » (providentielle ou divine) qui punit le traître au dernier acte du mélodrame théâtral des origines ; il s'éloigne d'une histoire d'amour à l'eau de rose tout en laissant le spectateur face à une porte fermée derrière laquelle il pourra l'imaginer à son gré :

> Le mélodrame, il est vrai, pratique en général une morale conventionnelle et « bourgeoise », mais il ne faut pas oublier qu'il a, pendant une bonne partie du siècle, véhiculé des idées politiques, sociales et socialistes, mais surtout humanitaires et « humanistes », en s'appuyant sur l'espérance fondamentale d'un triomphe final des

28 Gibbons (2015) mentionne toutefois le mélange des genres : « *At its heart were two great, interconnected love stories, but it was also – simultaneously – a crime drama and thriller, with some laugh-out-loud moments of comedy* », de même que Abele (2015) qui souligne au passage l'originalité du film de Campanella par rapport aux standards télévisés états-uniens : « *It's ironic that Campanella's movie was a sly mix of tones – office romance, conspiracy thriller, brooding murder mystery – befitting someone breaking free of directing « Law & Order » episodes, whereas the remake hits marks exactly like a TV procedural* ».

> qualités humaines sur l'argent et la puissance. […] En fait, pendant tout le XIXe siècle, avec des bonheurs différents, le mélodrame s'est révélé être un « théâtre théâtral », utilisant toutes les ressources de l'art scénique pour créer un rituel dramatique qui faisait appel à une qualité que nous avons perdue devant un spectacle : la naïveté, et à une autre qui lui est complémentaire pour éviter de réduire ces pièces à un ensemble de ficelles : la sincérité (Thomasseau 1984 : 123-124).

Jean-Marie Thomasseau relie également l'effet cathartique du mélodrame à son contexte de naissance et d'essor :

> Après les événements sanglants de la Révolution, la précarité des liens familiaux et celle des fortunes, l'éthique mélodramatique, par une surcharge d'aventures et de pathétique, retrouve dans le fond et dans la forme une manière de primitivisme théâtral à la fois mythique, épique et compensateur (Thomasseau 1984 : 28).

Or cette réflexion pourrait tout à fait être transposée au contexte post-dictatorial argentin, et nous montre ainsi la rémanence d'une part d'héritage du mélodrame au-delà des traditionnelles oppositions mélodrame théâtral/opératique/cinématographique, classique/revisité. De son côté, Jean-Loup Bourget remarque que le *happy ending*, vu comme une « loi du genre » mélodramatique, est peut-être plutôt « impératif économique, censure ou autocensure », plus fréquent à Hollywood qu'en Europe (Bourget, 1985 : 156), réflexion que l'on pourrait étendre au mélodrame en Amérique latine. En reconfigurant, jusque dans leurs épilogues, les rôles traditionnels des victimes et des bourreaux, les films de Juan José Campanella et Billy Ray nous invitent à réfléchir, sur les multiples variantes de la culpabilité historique, sur celles du mélodrame, de son rapport à la société et à la production artistique ou cinématographique dans laquelle il s'inscrit, mais aussi sur les secrets des yeux des spectateurs qui se porteront sur lui.

Œuvres citées

Acosta Larroca, Pablo (2009) : « *El secreto de sus ojos*: el mismo autor, la misma obra ». *Revista Atticus*. 9 (Diciembre) : 57-68, http://revistaatticus.es/old/Revistas/Revista_Atticus_9.pdf (consulté le 8/02/2017),

Bourget, Jean-Loup (1985) : *Le Mélodrame hollywoodien*. Paris : Stock.

Dufays, Sophie, Piedras, Pablo (2017) : « La justicia entre el mito y la historia. Tragedia y melodrama en *El secreto de sus ojos* (Juan José Campanella, Argentina, 2009) y *El infierno* (Luis Estrada, México, 2010) », *Bulletin of Spanish Studies. Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal and Latin America* (à paraître).

Fariña, Michel (2009) : « Fantasmas. A propósito de *El secreto de sus ojos* ». *Ética y cine*, http://www.eticaycine.org/El-secreto-de-sus-ojos (consulté le 11/02/2017)

Fix, Florence (2011) : *Le Mélodrame : la tentation des larmes*. Paris : Klincksieck.

Heitz, Françoise (2012) : « Dans ses yeux : au miroir de la société argentine (*El secreto de sus ojos*, Juan José Campanella, 2009) ». *Savoirs en prisme*. 1 : 67-76, https://savoirsenprisme.com (consulté en février 2017)

Hortiguera, Hugo (2012) : « Perverse Fascinations and Atrocious Acts: An Approach to *The Secret in Their Eyes* by Juan José Campanella ». *Studies in Latin American Popular Culture* vol. 30 : 110-123.

Moraña, Ana (2011) : « Memoria e impunidad a través del imaginario cinematográfico: *La mujer sin cabeza* (Lucrecia Martel, 2008) y *El secreto de sus ojos* (Juan José Campanella, 2009) ». *Revista de crítica literaria latinoamericana*. XXXVII.73 (Lima-Boston, 1er semestre de 2011) : 377-400.

Puenzo, Luis. 2010. « Entrevista (realizada por Daniel Cholakian ». *Nodal: noticias de América Latina y el Caribe*, www.nodal.am (24/03/2010, consulté le 21/01/2017).

Rieber, Dierdra (2012) : « La afectividad epistémica : el sentimiento como conocimiento en *El secreto de sus ojos* y *La mujer sin cabeza* ». *El lenguaje de las emociones. Afecto y cultura en América Latina*. Ed. Mabel Moraña e Ignacio Sánchez Prado. Madrid/Frankfurt am Main : Iberoamericana/Vervuert : 93-105.

Thomasseau, Jean-Marie (1984) : *Le Mélodrame*. Paris : puf, coll. « Que sais-je ? »

Critiques

Abele, Robert (2015) : « *Secret in Their Eyes* has a strong cast and a familiar formula ». *Los Angeles Times* (19/11), http://www.latimes.com/entertainment/movies/la-et-mn-secrets-review-20151120-story.html (consulté le 8/02/2017).

García, Rocío (2009) : « Gran acogida a la película *El secreto de sus ojos* en San Sebastián ». *El País*, (20/09), http://cultura.elpais.com/cultura/2009/09/20/actualidad/1253397601_850215.html (consulté le 29/01/2017).

Gibbons, Bob (2015) : « Review-The Secret in Their Eyes ». *Los Angeles Film Review* (12/12), https://lafilmreview.com/2015/12/12/review-the-secret-in-their-eyes/ (consulté le 8/02/2017).

Holden, Stephen (2015) : « *Secret in Their Eyes*, a 13-Year Hunt for a Killer ». *The New York Times* (19/11/2015), https://www.nytimes.com/2015/11/20/movies/review-secret-in-their-eyes-a-13-year-hunt-for-a-killer.html?_r=0 (consulté le 8/02/2017).

Kermode, Marck (2016) : « Secret in Their Eyes review – 'spiral of cliche' ». *The Guardian* (28/02), https://www.theguardian.com/film/2016/feb/28/secret-in-their-eyes-review-film-noir-remake-julia-roberts-chiwetel-ejiofor-nicole-kidman (consulté le 8/02/2017).

Macnab, Geoffrey (2016) : « *Secret In Their Eyes*, film review: Crudely mechanical remake is an utter travesty ». *The Independent* (25/02), http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/reviews/sec…view-crudely-mechanical-remake-is-an-utter-travesty-a6896561.html (consulté le 8/02/2017)

Rebossio, Alejandro (2010) : « Argentina celebra como un Mundial el triunfo de *El secreto de sus ojos* ». *El País* (9/03), http://cultura.elpais.com/cultura/2010/03/09/actualidad/1268089201_850215.html (consulté le 29/01/2017).

Reed, Rex (2015) : « Nicole Kidman and Julia Roberts Tank in *Secret in Their Eyes* ». *Observer* (25/11), http://observer.com/2015/11/nicole-kidman-and-julia-roberts-tank-in-secret-in-their-eyes/ (consulté le 8/02/2017).

Strauss, Bob (2015) : « Julia Roberts dives deep into the darkness for *Secret in Their Eyes* », *Los Angeles Daily News* (18/11/2015), http://www.dailynews.com/arts-and-entertainment/20151118/julia-roberts-dives-deep-into-the-darkness-for-secret-in-their-eyes (consulté le 8/02/2017).

Partie 3
Le théâtre argentin contemporain
ou quand mélodrame et tragédie sont revisités

Las "tragedias optimistas" de Rafael Spregelburd

Luz Rodríguez Carranza
Universidad de Leiden

Resumen. Las ideas de la historia del arte, como las de lo trágico y lo cómico, y los géneros como la tragedia o el melodrama, fueron creados para oponerlos entre sí, y la dialéctica hegeliana es la estructura básica de esas oposiciones. Adorno (2005, Badiou 2010: 41) le opone una dialéctica de la diferencia infinita, que descarta todo final o síntesis, que es aterradora. Rafael Spregelburd, dramaturgo y director argentino, propone tragedias optimistas, que tienen un final, pero lo posterga- y a veces continúa después de él- lo que es propio del melodrama. Ejemplificando con tres de sus obras, la hipótesis de este artículo es que Spregelburd adopta tanto la dialéctica hegeliana como la negativa adorniana: hay final y hay espera, porque lo que importa e interesa es lo que se hace antes del final, como en cualquier relato o en la vida.

Palabras clave: Rafael Spregelburd, Teatro, Dialéctica, Tragedia, Melodrama

Abstract. Ideas of art history, such as those of the tragic and the comic, and genres such as tragedy or melodrama, were created to oppose each other, and Hegelian dialectics is the basic structure of these oppositions. Adorno (2005, Badiou 2010: 41) confronts a dialectic of infinite difference, which discards any end or synthesis, which is terrifying. Rafael Spregelburd, playwright and Argentine director, presents optimistic tragedies, which have an end, but he postpones it – and sometimes he continues it beyond itself – which is characteristic of melodrama. Using three of his works as examples, the hypothesis of this article is that Spregelburd adopts both the Hegelian dialectic and the Adornian negative: there is a final and there is waiting, because what matters and interests is what happens before the end, as in any story or in life.

Keywords: Rafael Spregelburd, Theatre, Dialectics, Tragedy, Melodrama

Oposiciones

La distinción entre la *tragedia* o el *drama* como géneros históricos y lo *trágico* como idea formal y filosófica se manifiesta muy claramente en dos obras de Peter Szondi, *Teoría del drama moderno (1880-1950)* y *Tentativa sobre lo trágico*

(2011). En la primera el autor insiste en la historicidad de los géneros y elabora una serie de rasgos propios del drama burgués. La *Tentativa*, por otro lado, es la de demostrar un principio formal intemporal de lo trágico. Responde así a Walter Benjamin, quien hace suya en *Origen del Trauerspiel alemán* la crítica de Benedetto Croce al uso esquematizante y clasificador de los géneros artísticos (Benjamin, 1989: 241)[1]. Benjamin sostiene que la filosofía del arte ha creado ideas, como las de lo trágico o lo cómico, que no clasifican, sino que son formas ellas mismas, y su relación con las obras o entre las obras entre sí es analógica, no inclusiva (1989: 241)[2].

Ahora bien, la diferencia entre las ideas de la historia del arte y las obras es que mientras estas pueden ser simultáneamente analógicas a formas diferentes, aquellas fueron creadas y utilizadas para oponerlas entre sí. Lo mismo sucede con las formas mismas y los géneros: hasta en su *Teoría*, las características del drama que desarrolla Szondi son generales. Es específico de la Modernidad, no surge de un yo épico, sino de una dialéctica interpersonal en el presente, hecha palabra mediante el diálogo (Szondi, 2011: 73). Es absoluto (74) – excluye todo lo ajeno a ese presente inmediato del encuentro – y hay distanciamiento del espectador: identificación o indiferencia, pero no participación o intervención crítica en sus mecanismos (21). En palabras de Garrido,

> Es evidente que ni los rasgos aquí enumerados responden a la caracterización descriptiva de un género histórico, ni esta definición es el resultado de un procedimiento inductivo que haya extraído sus componentes de un corpus representativo. El "drama" […] no es un género dotado de una tradición filológicamente demostrable, sino una idea, una abstracción a la que Szondi asocia una serie de componentes generales para enfrentarla a otra abstracción, la de lo épico, portadora de los componentes opuestos (2011: 23).

Lo histórico, pues, son las obras, y tanto "lo trágico" como "la tragedia" o "el drama" son principios opuestos a otros. En ambas obras de Szondi subyace la dialéctica hegeliana: el drama "supera la parcialidad de la lírica y épica en una nueva forma de objetividad donde el encuentro entre posturas opuestas termina dando lugar a una más elevada convergencia de pareceres" (Szondi, 2011: 22). También es hegeliana una obra ya clásica sobre la historicidad de la tragedia moderna, la de Raymond Williams (2014). Hegel, sostiene Williams, contrapone el drama social a la tragedia. En el primero – que incluirá posteriormente al

1 "Cualquier teoría sobre la división de las artes es del todo infundada. El género o la clase es, en este caso, sólo uno, el arte mismo o la intuición, mientras que las obras de arte individuales son sin duda incontables: todas originales y ninguna traducible en otra. Entre lo universal y lo particular no se interpone en la consideración filosófica ningún elemento intermedio, ninguna serie de géneros o de especies, es decir, generalia". (Croce, 2002 en Benjamin, 1989: 241).

2 El concepto de "ejemplo", tal como lo explica Giorgio Agamben (1990: 15-17), coincide con el de las "ideas" de Benjamin. La antinomia de lo individual y de lo universal es lingüística, y una clase es un nombre. El ejemplo, en cambio, se caracteriza porque vale por todos los casos del mismo género y al mismo tiempo está incluido entre ellos. Es una singularidad entre otras, al lado de otras, con las que se comunica sin ninguna propiedad común ni identidad.

melodrama – el individuo no es responsable de sus actos, sino víctima, sea de la fortuna adversa o de la sociedad; en la acción trágica la libertad, la conciencia individual y la responsabilidad son determinantes (Williams, 2014: 52). Esta distinción es retomada frecuentemente en las clasificaciones genéricas inclusivas: el caso más conocido es quizás el de Heilman. En la estructura del melodrama el hombre es un todo y sus conflictos son con otros hombres o con cosas; en la tragedia el hombre está dividido, y el conflicto está dentro suyo (Heilman, 1968: 79). La dialéctica es identitaria, y es por eso que el final es importante: reconocimiento exterior en el melodrama (Brooks, 1976: 31-32), conciencia personal en la tragedia (Heilman, 1968: 15).

Es obvio que estas ideas de oposición y síntesis final contrastan tanto con la historicidad sostenida por Williams (2014: 74) como con las teorías actuales de la performance (Lehman, 2006). La ruptura con Hegel proviene de Adorno, según Badiou, y tiene como adversario principal el principio de identidad: las ideas dominantes desde los años 1980 estaban presentes ya en *Dialéctica negativa* (Adorno, 2005; Badiou, 2010: 41). Para Adorno, Auschwitz fue posible por una afirmación identitaria, y le opone una dialéctica de la diferencia infinita. La fragmentación dispersiva y la idea de "lo abierto" reemplazan la forma por la transformación al límite de lo informe, y liberan la apariencia de cualquier sentido o esencia auténticos o totalizantes. Toda unidad o conclusión, todo final o síntesis quedan descartados (Badiou, 2010: 60), y lo mismo sucede tanto con las obras dramáticas como con la idea misma de lo trágico.

Gocemos y holguemos

Las ideas de Rafael Spregelburd sobre el teatro, y particularmente sobre su propio teatro, se refieren a ideas dialécticas, aunque muy singulares. Autor, dramaturgo, director y actor argentino, tiene una producción impresionante: a los cuarenta y seis años ha escrito, dirigido y representado más de cuarenta obras de teatro, entre las cuales la *Heptalogía de Jeronimus Bosch* y la monstruosa y desopilante *Bizarra*, teatronovela de diez capítulos de tres horas cada uno, textos periodísticos y ensayísticos, intervenciones en televisión y en el cine, como actor (en diez películas hasta la fecha[3]) o director – *Floresta* (2011) –[4]. Los premios nacionales e internacionales y las traducciones se suceden desde 1992, y Spregelburd se ha visto obligado en innumerables entrevistas a reflexionar sobre su teatro y el de otros. En ocasiones opone la tragedia a la comedia[5] y en dos casos en particular discute específicamente las ideas que mencioné ante-

3 *La ronda* (2008), *Historias Extraordinarias* (2008), *Música en espera* (2009) *El hombre de al lado* (2009), *Agua y sal* (2010); *Cornelia frente al espejo* (2012), *Días de vinilo* (2012), *Las mujeres llegan tarde* (2012), *El Crítico* (2013), *El escarabajo de oro* (2014), *Zama* (2017).

4 Para más informaciones sobre el teatro argentino contemporáneo, y en particular sobre Rafael Spregelburd, ver por ejemplo Abraham (2015) y Dubatti (2005 y 2011).

5 "En la tragedia (que tal vez sólo se haya dado de verdad en el espíritu griego), el protagonista es arrastrado hacia su propia destrucción por un defecto inherente a su constitución. En la comedia, en cambio, pasa todo lo demás" (Spregelburd, 2012: 22).

riormente. En el prólogo a *Bloqueo* (2007), intitulado "La pesadilla de Hegel", afirma que se propuso "una obra sin dialéctica":

> En la dialéctica (como procedimiento de conocimiento del mundo) hay una máquina que motoriza al pensamiento: la *tesis* "dialoga" con su *antítesis*, y en ese movimiento desenfrenado de opuestos se arriba a una *síntesis*. A una instancia superadora de los términos iniciales de la discusión. Después de todo, para eso se discute. Desde hace tiempo estoy algo obsesionado – sin querer – con una idea más pesimista, y en esta obra indago en esa obsesión aterradora: una eterna dialéctica que no conduzca a síntesis alguna, una intermitencia de elementos que – por no poder arribar a instancia superadora de ningún tipo – al no poder aparecer conjugados, sólo se alternan en el uso del espacio y de la praxis (2008: 176, subrayado en el texto).

Esta reflexión parece adorniana, pero en un ensayo reciente Spregelburd se refiere a los finales:

> En contra de la propia expectativa creada, las deficiencias de unos y otros se suman para equilibrar el universo […]. Es tal vez exagerado afirmar que este desarrollo está a propósito en franca sintonía con el paradigma de la entropía positiva, que sostiene que si bien el universo debería tender a una forma estable, fría, gris y sin vida, los infinitos roces y fricciones entre los sistemas – aislados pero en colisión – hacen que la energía se renueve siempre y permita *postergar ese final fatalmente anunciado*. Permita eso que llamamos – tanto en física como en poesía – la vida.
> […] Tengo para mí que esto ocurre porque no se trata de una comedia (en la que – ya lo dije – pasa cualquier cosa) sino de una tragedia, sólo que en esta la expectación de hecatombe no es confirmada, sino minada sorpresivamente por el optimismo. (2012: 23-24, el subrayado es mío)

La dialéctica sin síntesis, donde tesis y antítesis se alternen indefinidamente, es abierta – como la de Adorno – y su motor es la espera, pero es aterradora. La idea optimista, en cambio, admite el final pero lo posterga o continúa después, y es propia del melodrama: desde esta perspectiva no se contradice con la idea trágica ya que en ella, como lo expresa también Heilman, lo importante no es la muerte, sino lo que anda mal en la vida[6]. Mi hipótesis es que Spregelburd, en sus ensayos y también en sus obras, adopta así tanto la dialéctica hegeliana como la negativa adorniana: hay final y hay espera, porque lo que interesa es lo que se hace antes del final. Los instrumentos son los elementos formales contrapuestos

6 Según Heilman, "*[t]he center of tragedy is not the death that may be inevitable, but what goes wrong within life, the wrong that man does, the doubleness that forbids perfect choices*" (Heilman, 1968: 27).

del melodrama y de la tragedia – víctima / responsabilidad, totalidad / división, absorción / distanciamiento, dialéctica abierta / final – y su yuxtaposición logra una perspectiva contemporánea: son "arte fuera de sí", según la expresión de Escobar (2004) y García Canclini (2010). A mi juicio, la falla o división trágica no solo se produce en estas obras en los personajes, sino en los espectadores, y eso se logra, paradójicamente, gracias a la "totalidad » del melodrama.

Voy a ejemplificar aquí mi hipótesis con obras de Spregelburd muy diferentes: la "teatronovela" *Bizarra* (2003), con setenta y ocho actores y ciento diez personajes, y dos *Sprechopera* (óperas habladas) recientes: en *Apátrida, doscientos años y unos días* (2011) hay un actor que desempeña dos papeles y un músico, y en *Spam* (2013) un actor y un solo personaje – aunque este cambia mucho antes y después de su amnesia – y un músico que encarna fugazmente a un buzo en la isla de Malta[7].

Víctimas y victimarios

Bizarra, ambientada en Buenos Aires a fines de 2001, tiene diez capítulos, que se representaron a razón de uno por semana – la periodicidad de la "novela" televisiva – y sigue el esquema del melodrama canónico (Brooks, 1976), duplicado a la manera de muchas telenovelas latinoamericanas. Dos hermanas gemelas, Velita y Candela, fueron separadas al nacer a causa de una profecía: la primera fue criada por Wilma Bebuy en una villa miseria, la otra por Felicia Auster en un palacio de la avenida Alvear. Encarnación Auster, su madre, las olvidó por una causa ajena a toda voluntad humana: un rayo que le cayó en la cabeza en medio del océano. Las dos muchachas son víctimas: Candela, la niña rica, como la Reina de las Nieves del cuento de Andersen no experimenta ni sensaciones ni emociones; Velita, la niña pobre, es la mártir clásica e inocente, que sufre vejaciones, traiciones, mutilación etc. Todos los actantes del melodrama están presentes: las villanas – las madrastras malvadas – y sus ayudantes, la hermanastra envidiosa y los seductores viejos, corruptos y adinerados; la ayudante minusválida (la cieguita Genoveva), etc. El exceso es general, desde las emociones de los personajes hasta la música y otros efectos sonoros rimbombantes, como el latido atronador del corazón de Velita cuando aparece el militar patagónico. Hay una profecía, hay un espectro y los enigmas son varios.

Apátrida, doscientos años y unos meses (2011) y *Spam* (2013) son, como lo he mencionado anteriormente, óperas habladas. En la primera hay un actor en el escenario, acompañado por un músico que con instrumentos extraños – grandes construcciones metálicas, bolitas que se terminan desparramando por el escenario, copas en un recipiente con agua – produce sonidos que se encauzan en melodías populares que el público reconoce divertido. El contacto con la sala es fuerte y el conjunto se parece a una performance por la expresividad sonora y la dimensión corporal de la narración recitada, aunque los textos – a

7 Para un análisis detenido de las tres obras, ver, respectivamente, Rodríguez Carranza (2012 a) (2012b) y (2016).

diferencia de lo que decreta Lehman – son extremadamente elaborados y, en el caso de *Apátrida*, en verso y rítmicos. *Apátrida* rescata, como varias obras del bicentenario de la independencia argentina, material de archivo: en este caso, una polémica de 1891 en los periódicos porteños, entre un pintor consagrado, Eduardo Schiaffino, primer director del Museo de Bellas Artes y Max Eduardo Auzón, español de nacimiento, crítico de arte y también pintor. Schiaffino es el paladín del arte nacional, y Auzón critica su obra y la de otros que exponen en la calle Florida, denunciando sus técnicas extranjerizantes y sobre todo su mediocridad. Schiaffino, ofendido porque considera que lo han tratado de plagiario, reta a duelo al crítico. Es apoyado por el futuro presidente de la nación, Roque Sáenz Peña, quien, aunque niega ser parcial por "una natural simpatía de clase", le da la elección de las armas[8]. Auzón se convierte así en víctima sin entender por qué ha pasado de la posición cómoda de crítico frívolo y despectivo a la de apátrida ajusticiable.

En *Spam* el personaje, Mario Monti, se declara amnésico desde el primer acto y busca las huellas de su identidad. Este es el punto de partida melodramático de una estructura compleja que organiza el antes y el después de la narración, con saltos calculados según un tablero que recuerda el de *Rayuela* (aunque el espectador, dicen las didascalias, debe tener la sensación de que son escogidos al azar). A la historia principal, presente y pasada del protagonista se yuxtapone una segunda que aparece antes y después de la amnesia y que permite descubrir su identidad. Todos los episodios anteriores al golpe en la cabeza que provocó el olvido van acompañados de información tan desmesurada y cómica como los procedimientos melodramáticos de la teatronovela de 2003. En el presente, sin embargo, Monti es víctima de una persecución y está solo en un hotel de Malta sin saber por qué, expresando su desesperación y su incomprensión. En los flashbacks, por el contrario, el protagonista es el villano y la víctima es una estudiante a quien él, su profesor, le robó el tema de su tesis.

Los protagonistas de las tres obras, que parecen estereotipos sin relieve, sorprenden sin embargo con actos inesperados. Todos son víctimas de algo en *Bizarra*, pero todos son simultáneamente caricaturas de villanos de melodrama. Dubian Auster, el hijo gay de Felicia y hermano de Candela, es violentado por el socio de su madre, pero se convierte en un millonario machista porteño que abusa de su empleada. Esta, a su vez – figura clásica de la telenovela argentina, la ingenua mucamita – utiliza a su patrón para convertirse en vedette y logra casarse con él. Candela, la niña rica, si bien no tiene sensaciones, sufre por su enfermedad y decide entregar su alma a Satanás. La misma Velita manifiesta una ausencia total de sentimientos – peor que la insensibilidad de su hermana –; cuando abandona a su enamorado Burrito, le pone veneno de babosas a una espectadora que le dice que no es linda (Spregelburd, 2008a: 480) y es capaz de todo con tal de casarse con Sebastián, un militar bruto que la violó. Este galán a su vez se transforma en inválido y homosexual en determinado momento de la intriga y, aunque se enamora de Candela – como todos –, decide casarse con

8 Para un análisis detenido de *Apátrida, doscientos años y unos días*, ver Rodríguez Carranza (2012b).

Velita encinta para expiar el crimen de la violación. En *Apátrida* Auzón triunfa en el duelo y pasa a ser el villano:

> el crítico ha herido la mano del pintor […]
> el pulgar que sostiene el pincel
> el pincel que fabrica la imagen
> la imagen que refleja un pueblo.
> Un pueblo que se ubica en un mapa (Spregelburd, 2011: 172-173).

Descubre luego, huyendo, que son sus propias palabras las que lo persiguen en los periódicos, que "ninguna patria celebra a sus apátridas" (2011: 179) y que, como los espectros del melodrama clásico, ha lanzado una profecía aunque su nombre "caerá sobre las sombras mal pisadas" (2011: 179). En *Spam* la historia pasada de Monti, que descubrimos ya a partir del segundo acto en paralelo con la de su angustia amnésica, es la de un villano completo. Es un profesor de lingüística cínico, arrogante y pretencioso. Los episodios anteriores al golpe en la cabeza que causa la amnesia tienen todos que ver con proliferaciones y simulacros, fraude y engaños: cinco clases sobre la lengua perdida de los eblaítas y su proliferación de sustantivos, un pedido virtual traducido con Google translator, la decisión de Monti de estafar a los estafadores y la persecución de la mafia malaya. Como si fuera poco, descubrimos que le robó la idea de su tesis a Cassandra, con la que también tuvo una relación. Estos episodios contrastan, obviamente, con los de la amnesia, en los cuales Monti no solamente busca a Cassandra – a quien descubre en los mails de su notebook – sino que recibe una carta que se envió a sí mismo, firmada por un hermanito muerto, Nicolino, cuyo nombre estuvo a punto de ser el suyo. Como Candela, Velita y todos los personajes de *Bizarra*, Monti es el autor de sus actos y, como Auzón en *Apátrida*, descubre su división interna, su responsabilidad en lo que le sucede y su destino trágico.

Expansión y distancia

Los procedimientos melodramáticos de *Bizarra* son tan exagerados que provocan risa, distancia compartida con los espectadores que se divierten con los estereotipos y clichés. El discurso ampuloso de los personajes de *Apátrida* también resulta cómico, el público ríe sin respiro. Los dos personajes son poco fiables: Schiaffino con sus ínfulas de pintor nacional es desenmascarado por Auzón, quien pone en evidencia sus propias mezquindades. En *Spam* no entendemos lo que le sucede al amnésico, y detestamos francamente al profesor. Paradójicamente esta distancia es complicidad con las obras que también la exhiben abiertamente. A diferencia del melodrama, no es la expansión afectiva lo que provoca la identificación de los espectadores: los personajes son poco fiables, y son presentados como tales. El lugar distante del espectador es sin embargo una trampa, ya que repentinamente la risa da paso a la trage-

dia y a la emoción. En *Bizarra* hay una escena en la cual Velita, encinta, participa de un concurso televisado con la esperanza de ser vista por Sebastián y poder hacerle llegar su amor y la noticia de su embarazo. Es acompañada en su presentación, además, por la banda – real – de los bomberos voluntarios de La Plata. La escena es grotesca, rimbombante, pero es precisamente el exceso – el estruendo, el texto apasionado de Velita y sus lágrimas – lo que impide en determinado momento cualquier burla y la emoción invade la sala. El momento más intenso, sin embargo, es cuando Satanás se lleva a Candela y arroja su maldición sobre la Argentina: "Maldigo a este país. Maldigo su ganado. Maldigo sus cereales. Maldigo su turismo. Maldigo su música. Maldigo sus jueces. Maldigo sus fronteras" (Spregelburd, 2008: 504). Son clichés, pero Satanás está mencionando todo aquello que tuvo valor en el lenguaje de los argentinos, y que solo es un recuerdo degradado. Entran en la imagen, "como un mazazo" (según dice Spregelburd), otros materiales dolorosos: "Se acababa de inundar Santa Fe, el país era el del post-corralito, los muertos de diciembre" (Spregelburd, 2008: 528). El personaje Gott-Dios lanza una bendición para contrarrestar a Satanás, pero no hace más que intensificar la angustia: utiliza las palabras del preámbulo de la Constitución, fórmula de esperanza en un país promisorio en el siglo XIX, grabada en bronce a la entrada del edificio del Congreso Nacional, que resuena triste y dramática en la coyuntura de la crisis del cambio de siglo.

En *Apátrida* el monólogo de Auzón en el acto V es de un gran dramatismo, y toda distancia desaparece. Nos hemos reído con la frivolidad del crítico, pero en ese momento, en la inminencia de un duelo en el cual no tiene ninguna posibilidad de sobrevivir, el personaje denuncia el odio al extranjero con las palabras de Zola – Yo Acuso – y ocupa el lugar del perseguido. Reivindica la identidad argentina, pero lo hace para denunciar y asumir, en primera persona plural, el pacto genocida que ha fundado al país. La palabra *genocidio* no tiene ambigüedades en Argentina: remite, después de la dictadura sangrienta de 1976-1983, al hecho más insoportable de nuestra historia.

> Somos el triunfo de un discreto genocidio.
> Hemos abierto el camino al sur
> a fuerza de aguardiente,
> Hemos emborrachado al indio hasta matarlo.
> Y ahora nos hemos apropiado del sur.
> No hablo de la tierra, no; hablo del sur de verdad:
> de la palabra.
> Cuando escuchemos "el sur"
> en la orquesta febril de las naciones
> creeremos que se habla de nosotros.
> Porque hemos sellado en la palabra
> nuestro ínfimo acuerdo genocida. (Spregelburd, 2011: 179)

Cuando Auzón anuncia su desaparición de la memoria colectiva, la emoción gana la sala.

Y yo, que podría haber amado tanto este maldito suelo
yo, ahora, en un instante,
cuando escuchen qué denso es el silencio,
Yo vuelvo al siempre,
Yo
Vuelvo al invierno
De las sombras. (Spregelburd, 2011: 180)

En *Spam* la oscilación vertiginosa entre Monti-profesor y Monti-amnésico llega también a un momento dramático en el cual el actor se confronta con su doble – actuado por el músico – en una lucha física, arrastrándose por el suelo mientras se filman uno al otro en primeros planos en blanco y negro que se proyectan gigantescos al fondo del escenario. Cuando Monti, buscando en la isla de Malta su identidad, relata las frases de un empleado que le recomienda volver a casa – las mismas palabras firmadas con el nombre de Nicolino en la tarjeta que recibe en el hotel – y "abrazarse con alguien, si lo tiene" (Spregelburd, 2013), su voz se quiebra y no hay distancia posible.

Dialécticas y Finales

Las oposiciones se multiplican y no llegan nunca a conjugarse ni a superarse: en *Bizarra* Genoveva ama a Tramutola, quien ama a Candela, Burrito y Washington aman a Velita, quien ama a Sebastián, quien, como Tramutola, ama a Candela. Candela, a su vez, no puede amar a nadie. Auzón y Schiaffino llegan a un duelo, en el que ambos son vencedores y vencidos. El personaje de *Spam* pierde su identidad con la amnesia, y descubre luego que su vida es múltiple, ya que reemplaza a su hermanito muerto, que los mafiosos han asesinado a otro en su lugar y que no es insensible a Cassandra, la estudiante de la que abusó profesional y sentimentalmente. En las tres obras hay desenlaces rotundos. Logran una expansión sin filtros hacia la sala, pero no solo se ha llegado a ellos con mucho humor y risas, postergándolos y disfrutando de las intrigas y bromas sino que hay anticlímax después.

En el caso de *Bizarra*, después de la escena dramática entre Satanás y Gott y de la salida emotiva de Candela en manos del demonio, todo parece resolverse felizmente de un plumazo como en las telenovelas que llegan al final de temporada: la virtud triunfa sobre el mal, Velita reencuentra a su madre, a sus propias hijitas Coral y Melody, a su hermana Candela, a los padres de ambas y a hermanos inesperados. Las villanas son castigadas, los pobres se hacen ricos, los ricos pobres, y el gay Dubián Auster se vuelve hetero, se casa con Yeny Benítez, la candidata peronista, y financia su campaña. Pese a todas estas buenas noticias, la obra tiene otros finales, pero uno es peor que el otro porque así es la democracia, como explica Velita: "elegir entre mil opciones de mierda" (Spregelburd, 2008: 347). La boda reúne y fija a todos los personajes en un cuadro final típico del melodrama, sobre el que cae un meteorito. En *Apátrida* el duelo marca

un clímax después del cual Auzón se disuelve literalmente en el escenario en una escena tremenda y un apagón que deja la sala en la oscuridad. Luego, sin embargo, el actor y el músico bailan como autómatas la canzonetta burlona "Tu vuoi far l'americano", que suena cómica después de tanta exaltación nacionalista. En *Spam* no hay final, salvo la conciencia de la identidad dividida y, con ella, de la tragedia.

Estas dialécticas múltiples van creando una angustia creciente. El melodrama, como sostiene Copjec (2006), está lejos de tranquilizar a nadie porque, a diferencia de lo que sucede en la novela detectivesca, su motor es la falta de límites. La incomunicación parece irremediable en los diálogos de *Bizarra* y en los mensajes musicales y verbales que recibe el personaje de *Spam*. Proliferan estereotipos provenientes de todos los archivos, industrializados y en serie, que no significan nada pero que sorpresivamente son escuchados – detenidos – porque se oye en ellos la verdad. Esa verdad es la salida de sí de esta escena que es cerrada y autónoma, pero que apela con su exceso a lo más oscuro y doloroso de su época, revelando – o abriendo – la falla trágica en personaje y espectadores. En *Bizarra* es el caos institucional de un país que se soñó Nación y no es solo exclusividad de la Argentina del corralito: en lo que se refiere a la corrupción y la desaparición de valores, *Bizarra* se estrenó en italiano y en Roma y Nápoles en el 2010, cuando lo que era candente era el gobierno de Berlusconi. En *Apátrida* es la identidad insegura y absurda de un pueblo de inmigrantes y genocidas. En *Spam* es la basura de palabras de la red y de la televisión, lenguas tan muertas como las que estudia el profesor, y la responsabilidad del protagonista. El exceso es una totalidad sin salida: no hay Dios, ni naturaleza, ni siquiera existen poderes ocultos que justifiquen teorías conspirativas y los errores son estúpidos y azarosos.

Todos lloran en *Bizarra*, en cada acto, en la escena y en la platea. Todos lloraban con la salida de Candela, recuerda Daulte: ella es el personaje trágico que lleva la falla consigo. Auzón solloza en el escenario y la voz de Monti se quiebra en la escena final. El aporte del melodrama es el reconocimiento, pero lo que se reconoce es la totalidad insoportable y excesiva de la falsedad. El llanto, sin embargo, no solo es manifestación de impotencia, o articulación de una pérdida, sino una demanda de reparación (Neale, 1986: 91) y en ese sentido es político. Mientras dure, por otra parte, hay también vida. *Bizarra* fue importante, afirma Spregelburd, "por aquello que no tenía que ver con la obra de teatro, sino con el deseo de una gente que estaba muy triste en un momento determinado y particular de un país y que, en vez de suicidarse, o de darse al alcohol (Europa sabe de qué hablo) decidía hacer una fiesta" (2008b: 517). Una inmensa compañía – setenta y ocho actores – trabajó heroicamente durante doce semanas ensayando y actuando de manera enloquecida y sin ser pagada. El público rió sin respiros en las tres obras porque "una vez dicho lo que había que decir, disfrazado de demasiado" – cito a Spregelburd sobre *Bizarra* – "queda(ba) un angustiante fondo de rara verdad" (Damore 2009).

"Nada en las palabras, nada entre ellas, nada en los huecos impalpables que dejaban podía predecir esta tragedia" concluye *Spam* (2013). Los personajes

avanzan hacia el final movidos por la falla inherente tanto al mundo – al drama social – como a ellos mismos y las obras son tragedias. Pero entretanto sucede todo lo demás y es por eso quizás que, para su gran sorpresa, Spregelburd recibió un premio al mejor actor de comedia. Mientras dura la risa, la esperanza de que continúe la dialéctica sostiene a personajes y espectadores. Y eso es lo que vale, no el final ni la muerte, como en la vida.

Obras citadas

Abraham, Luis Emilio (2015): "Claves de la dramaturgia de Rafael Spregelburd", *in* José Luis García Barrientos (dir.), Luis Emilio Abraham (coord.) *Análisis de la dramaturgia argentina actual*. Madrid: Antígona. 301-319.

Adorno, Theodor W. (2005): *Dialéctica negativa. La jerga de la autenticidad. Obra Completa 6*. Madrid: Akal.

Agamben, Giorgio (1990) : *La Communauté qui vient*. Paris : Éditions du Seuil.

Badiou, Alain (2010) : *Cinq leçons sur le 'cas' Wagner*. Paris: Nous.

Benjamin, Walter (2006): *El origen del Trauerspiel alemán*, in *Obras, libro I/vol 1*. Edición de Rolf Tiedemann y Hermann Scweppenhäuser, con la colaboración de Theodor W. Adorno y Gershom Scholem. Edición española al cuidado de Juan Barja, Félix Duque y Fernando Guerrero. Madrid: Abada Editores: 217-459.

Brooks, Peter (1976): *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven and London: Yale University Press.

Copjec, Joan (2006): *Imaginemos que la mujer no existe. Ética y sublimación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.

Damore, Damián (2009): "Peripecias en el país del desastre". *Ñ Revista de cultura* (4 de abril, consultado el 25/1/2010), http://www.revistaenie.clarin.com/notas/2009/04/04/_-01889917.htm

Dubatti, Jorge (2005): "La fuga de lo real entre las redes del lenguaje". Prólogo a *Remanente de invierno. Canciones alegres de niños de la patria. Cuadro de asfixia. Raspando la cruz. Satánica. Un momento argentino*. Rafael Spregelburd. Buenos Aires: Losada: 7-30.

_____ (2011): "El teatro argentino en la postdictadura (1983-2010). *Época de oro*, destotalización y subjetividad". *Stychomythia*. 11-12: 71-80.

Escobar, Ticio (2004): "El arte fuera de sí (27 fragmentos sobre la paradoja de la representación y una pregunta sobre el tema del aura)". *El arte fuera de sí*. Asunción: Fondec/CAV Museo del Barro, 141-156.

García Canclini, Néstor (2010): *La sociedad sin relato: antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires/Madrid: Katz.

Garrido, Germán (2011): "Estudio introductorio". *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*. Peter Szondi. Madrid: Dykinson: 12-64.

Heilman, Robert Bechtold (1968): *Tragedy and Melodrama. Versions of Experience*. Seattle and London: University of Washington Press.

Lehmann, Hans-Thies (2006): *Postdramatic Theatre*. London: Routledge.

Neale, Stephen (1986): "Melodrama and Tears". *Screen*. 27: 6-22.

Rodríguez Carranza, Luz (2012a): "Mesuras y desmesuras. Bizarra, de Rafael Spregelburd". *Pensamiento de los Confines*. 28.20: 269-277.

_____ (2012b): "'La destrucción fue mi Beatriz' y *Apátrida, doscientos años y unos meses* de Rafael Spregelburd". *Qorpus.* 5: http://qorpus.paginas.ufsc.br/como-e/edicao-n-005-2/la-destruccion-fue-mi-beatriz"-e-apatrida-doscientos-anos-y-unos-dias-de-rafael-spregelburd/ (consultado el 15/8/2016).

_____ (2016): "Resonancias y ocupación: la cuestión del 'arte fuera de sí' en *Spam*, de Rafael Spregelburd y Federico Zypce". *Cuadernos de Literatura*. 40: 141-54, http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/17254 (consultado el 19/11/2016).

Spregelburd, Rafael (2008a): *Bizarra, una saga argentina.* Buenos Aires: Entropía.

_____ (2008b): *Los verbos irregulares*. Buenos Aires: Colihue Teatro.

_____ (2011): *Todo. Apátrida, doscientos años y unos meses, Envidia*. Ed. Jorge Dubatti. Buenos Aires: Atuel.

_____ (2012): "Las tragedias optimistas". *Otra Parte.* 2: 22-25.

_____ (2013): *Spam*. Manuscrito facilitado por el autor.

Szondi, Peter (2011): *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*. Madrid: Dykinson.

Williams, Raymond (2014): *Tragedia Moderna*. Buenos Aires: Edhasa.

Las Hijas de Eva de Santiago Serrano : douze personnages en quête de genre

Cristina Breuil
Université Grenoble Alpes
ILCEA4 – E.A. 7356

Résumé. De sa genèse en 2008 à ses différentes mises en scène actuelles, la pièce de théâtre inédite *Las Hijas de Eva*, du « teatrista » argentin Santiago Serrano (1954), revisite les images du féminin et du féminisme sur un mode parodique oscillant entre le tragique et le mélodramatique, dans une dynamique métathéâtrale qui dévoile les coulisses d'un processus artistique et identitaire, tout en interrogeant simultanément le genre dramatique et la notion de *gender*.

Mots clés : Santiago Serrano, Argentine, théâtre, personnage féminin, genre

Abstract. From its genesis in 2008 to its different actual stage productions, the unpublished play *Las Hijas de Eva*, by Argentinian « teatrista » Santiago Serrano (1954), reworks the images of feminine gender and feminism in a parodic way that mixes tragic and melodramatic tones, with a metatheatrical movement that reveals the backstage of an artistic and identity process, while questioning simultaneously dramatic genre and gender.

Keywords: Santiago Serrano, Argentina, Theatre, Female Character, Genre

A Santiago Serrano, Claire, Amélie, Céline, Asmae, Anne-Sophie, Nicole, Pauline, Tatiana et Cindy

La tragédie commence dès lors que l'homme prend conscience de sa liberté (Gouhier : 58).
Les langages sont libérés ; les formes ressuscitent, neuves ; on découvre d'immenses possibilités d'être heureux ; mais il manque la conviction d'être là, avec une âme et un corps, et de pouvoir agir ensemble (Domenach : 294).

Le renouvellement actuel des écritures et des pratiques théâtrales correspond à une multiplicité de regards sur un genre dont les conventions et les traditions n'ont jamais cessé d'inspirer les dramaturges, les metteurs en scène, les comédiens, les critiques et les chercheurs. Dans le Río de la Plata, où le théâtre investit une diversité croissante de lieux et semble se disséminer en une multitude de micro-poétiques singulières, le phénomène s'est considérablement développé dans la période de la post-dictature, pour atteindre en ce début de XXIe siècle une amplitude significative[1]. Dans notre société qui tend à se théâtraliser et à brouiller les frontières génériques dans l'enchevêtrement de ses discours, quelle place occupent la tragédie et le mélodrame ? Si l'on parle aujourd'hui de migrations génériques, les études récentes montrent que plutôt qu'à une dilution des genres, on assiste à leur revitalisation et à leur assouplissement, ce qui met à l'épreuve nos propres outils d'analyse théâtrale[2]. Santiago Serrano (Argentine, 1954) est un psychanalyste et un « teatrista »[3] qui, après avoir été comédien et metteur en scène, a choisi d'entreprendre un voyage dans l'écriture dramatique afin de mener une expérimentation vivante et humaniste des frontières, géographiques, mais aussi linguistiques, temporelles, mentales et spirituelles, qui jalonnent notre monde contemporain. Décrites comme

1 Pour une contextualisation du sujet, voir par exemple les études de Jorge Dubatti (2002 ; 2015) et de Nicasio Pereira San Martín, « Nuevos espacios escénicos en el teatro uruguayo » dans Breuil, 2015.

2 Voir la « poétique du complexe » proposée par Mireille Losco-Léna : « Nous sommes dans un temps où les notions génériques se sont largement diluées et disséminées ; dans un temps où, surtout, elles ne présentent plus aucune espèce de nécessité pour la création : la plupart des spectacles se réalisent en dehors de tout besoin de référence aux genres. Continuer dès lors à analyser les œuvres contemporaines à travers les catégories génériques traditionnelles, c'est s'exposer au risque d'en manquer à la fois les formes singulières et les intentions. […] Si l'heure n'est plus à une pensée du système des genres ni à un usage conceptuel étroit des notions de tragique et de comique […], celles-ci peuvent toujours permettre de pointer certaines dimensions esthétiques de notre théâtre, à condition que nous en acceptions l'"élasticité" potentielle […] » (2012).

3 Homme de théâtre, à la fois comédien, dramaturge et metteur en scène.

autant de fils où l'être humain évolue en équilibriste, ces frontières sont une clé de lecture de son œuvre, où l'expérience de la scène est au cœur du processus de création et accompagne le parcours de personnages-miroirs de notre société. La plupart de ses textes sont intimement reliés à leur mise en voix et en espace, et *Las Hijas de Eva* (*Les Filles d'Ève*) en est un bon exemple, puisque son écriture fin 2008 et sa première mise en scène en mai 2009 sont le fruit d'un échange fécond entre son auteur et l'Atelier de théâtre espagnol de l'Université de Grenoble[4]. De sa genèse à ses différentes adaptations, l'aventure de *Las Hijas de Eva* met en scène et en crise certaines traditions et catégories d'analyse théâtrales. Dans cette représentation des rôles et des combats de la femme d'hier et d'aujourd'hui, la caractérisation des douze personnages et leurs interactions sont prises dans une dynamique métathéâtrale qui en fait une exploration des genres d'autant plus approfondie : la répétition tâtonnante d'une pièce de théâtre nous entraîne dans les coulisses d'un processus artistique qui relie plusieurs niveaux de fiction et interroge simultanément le genre dramatique et le *gender*[5].

Las Hijas de Eva représente la répétition d'une pièce de théâtre sur la femme d'aujourd'hui à travers douze portraits. Sous la direction d'une metteuse en scène dominatrice alliée à la cause féministe et de son assistante, une femme extrêmement romantique qui peine à faire entendre son point de vue, dix autres femmes très différentes se succèdent sur la scène, à commencer par Eva, qui arrive d'un long voyage à travers les siècles, suivie d'une croqueuse d'hommes compulsive, de trois « amies » superficielles en proie à la rivalité, d'une nouvelle Iseut libérée des carcans, d'une mère porteuse en conflit avec la future mère adoptive des triplés qu'elle attend, et d'une femme robot censée incarner la femme du futur. Six tableaux sont ainsi présentés, auxquels vient s'ajouter au centre de la pièce un intermède musical surprise à l'initiative de l'assistante et joué par une caricature de la femme romantique. Chaque scène est commentée et critiquée, certaines sont interrompues, si bien que les comédiennes-marionnettes sont constamment sur le fil, incertaines de leur prestation et conscientes qu'à chaque instant se joue aussi leur propre place au sein de la troupe théâtrale. Les brimades et les menaces de la metteuse en scène ponctuent et morcellent la répétition tout en fragmentant l'identité des personnages, jusqu'à la révolte finale des comédiennes, puis de l'assistante, poussant la metteuse en scène à se défaire de sa rigidité et à dévoiler un visage plus humain. Si Serrano revisite

4 De 2003 à 2013, j'ai animé cet Atelier de théâtre en espagnol dont les objectifs pédagogiques, linguistiques et artistiques se sont enrichis grâce aux échanges avec des dramaturges et à une réflexion scientifique reliant théorie et pratique théâtrales. Pour cette pièce de Serrano, les étudiantes qui composaient l'Atelier m'ont donné des indications quant aux types de rôles qu'elles souhaitaient jouer, et l'auteur a tenu compte de ces vœux. L'une avait envie de jouer une séductrice (d'où le personnage de *la Mujer*), une autre d'incarner une femme romantique (le personnage de l'assistante), une autre encore avait évoqué sa fascination pour le personnage d'Iseut, etc.

5 Le personnage central de *Las Hijas de Eva* est une « teatrista » (metteuse en scène et dramaturge) dont la construction autoréflexive propose une mise en lumière réciproque et subversive des notions de genre littéraire et de *gender*. Sur le *gender* et la subversion de l'identité, voir notamment Judith Butler, *Gender trouble* (1990, *Trouble dans le genre*, 2005). Le Celis (Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique) de l'université de Clermont-Ferrand mène depuis plusieurs années des recherches sur les rapports critiques entre genre et *gender* dans les Amériques, en incluant des études sur les femmes « teatristas ».

les stéréotypes de la féminité dans un élan globalement caricatural, c'est pour mieux interroger la traditionnelle opposition homme-femme qui schématise et polarise les êtres. Au cœur de cette comédie, dans une sorte d'oscillation ou d'alchimie entre les formes mélodramatiques et tragiques, il parvient à libérer cette féminité de ses costumes étriqués ou trop larges qui l'empêchent d'exister.

Des ingrédients caractéristiques du mélodrame composent cette configuration manichéenne qui oppose cette femme autoritaire et ces comédiennes manipulées sous le regard dramatisant de l'assistante. Cette dualité est redoublée au sein de chaque scène, où les personnages féminins affrontent tantôt des figures dégradées de l'autorité suprême – celle d'un Dieu dégradé dans le cas d'Eva –, tantôt les hommes – omniprésents bien que pratiquement absents physiquement de la pièce[6] –, ou encore d'autres personnages féminins. Entre ces deux pôles bien définis, l'assistante incarne le stéréotype du romantisme avec ses débordements d'émotions intempestifs qui attirent les foudres de la metteuse en scène, mais aussi de certaines comédiennes, et donnent à la pièce ses tonalités ambivalentes. Occupant l'espace du traditionnel chœur tragique dont le rôle, en exprimant sa pitié et sa frayeur à la vue des malheurs du héros, était d'être un instrument du drame favorisant la catharsis, l'assistante est ici une spectatrice impuissante et excessivement théâtrale dont les interventions accentuent le caractère pathétique des histoires. C'est donc une parodie de catharsis qui est à l'œuvre, et on verra que loin de neutraliser les genres, elle les déplace et les « reterritorialise », à l'instar de la tragédie :

> La tragédie ne revient pas du côté où on l'attendait, où on la recherchait vainement depuis quelque temps – celui des héros et des dieux –, mais de l'extrême opposé, puisque c'est dans le comique qu'elle prend sa nouvelle origine, et précisément dans la forme la plus subalterne du comique, la plus opposée à la solennité tragique : la farce, la parodie (Domenach : 260).

Le spectacle débute par un monologue, après lequel seulement se révèle le jeu du théâtre dans le théâtre, qui remet en question le pacte initial et place la pièce sous le signe de la migration générique. La lumière se fait sur l'arrivée d'une femme chargée de nombreux bagages qui, s'adressant au public avec aisance et familiarité, se présente comme Eva, « una tatarabuela elevada a la enésima potencia de cada uno de Ustedes »[7] (Serrano : 1). Elle livre sur un ton léger le secret de son existence au Paradis, un lieu ennuyeux et régenté par « el propietario del Establecimiento, un obsesivo de primera clase »[8] (Serrano : 1), où la compagnie d'un Adam soumis et peu créatif l'empêche de se sentir heureuse. De l'interdit à la tentation, Eva découvre la saveur de la pomme grâce à un serpent enchanteur

6 Seul apparaît un serveur dans le tableau où s'affrontent une mère porteuse et la future mère adoptive ; mais il reste dans son rôle de serveur, en marge de l'histoire de ces femmes, et sa présence ne fait qu'accentuer la frontière qui le sépare d'elles.

7 « Une arrière-grand-mère à l'énième degré de chacun d'entre vous ». Cette traduction et toutes celles qui suivront sont de moi.

8 « Le propriétaire de l'établissement, un obsédé de première classe ».

dont les propos dignes de ceux d'un sexologue aiguillent la conversation vers l'insatisfaction de la jeune femme, afin de l'inciter à accéder, avec son partenaire, au plaisir défendu. Intuitive et libre, cette première femme raconte les péripéties et l'exil qu'elle a dû affronter avec audace pour accéder à sa féminité. Réécriture fantaisiste, féministe et subversive de la Genèse, cette première histoire donne le ton du projet de la metteuse en scène : représenter « *la mujer nueva* »[9] (Serrano : 3). Le récit biblique y est revisité pour dénoncer les versions erronées qu'en a divulgué la fameuse « *prensa amarilla* », cette presse à scandales en quête de sensations fortes, créatrice de confusions et d'effets de mode à l'origine de nombreux assujettissements féminins, à l'image des magazines d'aujourd'hui. Occupant un espace scénique qui se veut fondateur d'une nouvelle féminité, cette aïeule désacralisée introduit les autres personnages de la pièce comme les continuatrices de sa rébellion :

> *Con Adán nos separamos hace varios milenios. No es fácil mantener un matrimonio por tanto tiempo. Ahora soy una mujer sola, como tantas. Recorro el mundo como buena exiliada, buscando un lugar donde quedarme. Sé que el Paraíso está perdido. Sólo quise encontrarlos esta noche para intentar explicarles que es posible que yo haya sido la responsable del destierro, pero también soy la que hizo despertar las emociones, el placer, la sed eterna de descubrir algo nuevo. Lo que verán ahora son otras Evas. Ellas también buscan, se equivocan, aciertan, se confunden… pero siempre intentan. Aquí están las hijas de Eva…*
> Entra por la izquierda la Directora seguida por su Asistente.
> *DIRECTORA: Congele, querida. Quédese en esa pose. Ahora repita nuevamente la frase final pero con más fuerza y convicción.*
> *EVA (*Repite su frase en forma grandilocuente.*): Lo que verán ahora son otras Evas. Ellas también buscan, se equivocan, aciertan, se confunden… pero siempre intentan. Aquí están las hijas de Eva…*
> *DIRECTORA: No exagere, querida. No vocifere tanto. Relájese… pero no demasiado. Ténsese… pero no demasiado. (*Al ver el desconcierto de la actriz.*) Es sencillo. Esté relajada tensamente.*
> *ASISTENTE: Creo que no la entiende.*
> *DIRECTORA: ¡Silencio! ¿Quién pidió su opinión?*
> *ASISTENTE (*Acobardada.*): No volverá a repetirse*[10] (Serrano: 2-3).

9 « La femme nouvelle ».

10 « Adam et moi, on s'est séparés il y a plusieurs millénaires. Ce n'est pas facile de faire durer un mariage aussi longtemps. Maintenant je suis une femme seule, comme tant d'autres. Je parcours le monde en bonne exilée, en quête d'un lieu où m'installer. Je sais que le Paradis est perdu. Je voulais juste vous rencontrer ce soir pour tenter de vous expliquer qu'il est possible que je sois la responsable de l'exil, mais c'est aussi moi qui ai éveillé les émotions, le plaisir, l'éternelle soif de découvrir quelque chose de nouveau. Ce que vous allez voir maintenant, ce sont d'autres Ève. Elles aussi cherchent, se trompent, réussissent, s'embrouillent… mais elles tentent toujours. Voici les filles d'Ève… »
Entre en scène par la gauche la Metteuse en scène, suivie de son Assistante.
Metteuse en scène : « Ne bouge plus, ma chérie. Garde la pose. Maintenant, redis la phrase finale, mais avec plus de force et de conviction. »

Ce personnage en quête d'espace et d'identité inaugure une trajectoire dramatique allégorique faite d'errances et d'errements, mais aussi de victoires. Exilées et libérées, les filles d'Eve sont-elles pour autant libres de leurs actes ? La condamnation semble continuer de peser sur une société au sein de laquelle la violence ne surprend plus personne, comme l'évoque Eva en décrivant le châtiment divin – Dieu étant le « patron de l'établissement » – :

> *[EL DUEÑO DEL ESTABLECIMIENTO:] no aceptó explicación alguna. ¡Cuánta rigidez! ¡Era un fundamentalista! Ese mismo día nos expulsó del Paraíso. Fuimos los primeros exiliados de la historia… Lo que nunca entendí es por qué no expulsó a la causa del mal y sí a quienes se tentaron con ella. Pero es la historia del mundo y aún hoy se repite: no se ataca el problema sino a quienes lo padecen. […] [Adán y yo] entramos en un valle de lágrimas donde lo único que nos daba felicidad eran las noches de placer. Luego llegaron los hijos. Ya todos conocen el caso de Caín y Abel, claro está que eso ya no asombra a nadie. Casi es natural en los tiempos que corren que un hermano mate a otro. Tuvo mucha prensa amarilla*[11] (Serrano : 2).

Dans les interstices de l'humour émergent d'autres paroles, d'autres récits, empreints d'une solennité et d'une gravité certaines, qui ne sont pas sans rappeler l'atmosphère de la tragédie classique. Les traits de cette Ève apparemment décomplexée se brouillent par instants et dévoilent derrière son masque le visage d'une humanité meurtrie par des siècles de violence qui ne peuvent en rien minimiser les horreurs de notre époque. Si la tragédie a connu des ancrages historiques et des codes précis, le tragique, lui, n'a cessé de se renouveler et de prendre de nouveaux visages, à l'instar du destin ou de la fatalité, que l'homme se trouve aux prises avec des divinités, avec l'Histoire, avec la mort ou avec lui-même[12]. Même si la metteuse en scène semble s'identifier totalement à son combat libérateur de la femme, ses interventions creusent peu à peu des sillons

Eva (*Répétant la phrase de façon grandiloquente.*) « Ce que vous allez voir maintenant, ce sont d'autres Ève. Elles aussi cherchent, se trompent, réussissent, s'embrouillent… mais elles tentent toujours. Voici les filles d'Ève… »
Metteuse en scène : « N'exagère pas, ma chérie. Ne vocifère pas comme ça. Détends-toi… mais pas trop. Tends-toi… mais pas trop. » (*Voyant la perplexité de la comédienne.*) « C'est simple. Sois détendue de façon tendue. »
Assistante : « Je crois qu'elle ne vous comprend pas. »
Metteuse en scène : « Silence ! Qui t'a demandé ton opinion ? »
Assistante (*Apeurée.*) : « Ça ne se reproduira pas. »

11 « Le patron de l'Établissement n'a pas accepté la moindre explication. Quelle rigidité ! C'était un fondamentaliste ! Le jour même il nous a expulsés du Paradis. Nous sommes les premiers exilés de l'histoire… Ce que je n'ai jamais compris, c'est pourquoi il n'a pas expulsé la cause du mal, mais ceux qui se sont laissés tenter. Mais c'est l'histoire du monde, et aujourd'hui encore elle se répète : on n'attaque pas le problème, mais ceux qui en sont victimes. Adam et moi sommes entrés dans une vallée de larmes où tout ce qui nous rendait heureux, c'étaient les nuits de plaisir. Puis sont arrivés les enfants. Vous connaissez tous l'affaire d'Abel et Caïn, évidemment, ça ne surprend plus personne. Par les temps qui courent, il est presque naturel qu'un homme tue son frère. Ça a fait le bonheur de la presse à scandales. »

12 Voir à ce sujet, entre autres, les essais d'Henri Gouhier (*Le Théâtre et l'existence*, 1952), de Jean-Marie Domenach (*Le Retour du tragique*, 1967) et de Michel Maffesoli (*L'Instant éternel. Le retour du tragique dans les sociétés postmodernes*, 2000).

sur la surface lisse et polarisée du monde tel qu'elle souhaite le représenter. Sa présence autoritaire mime la violence de l'Histoire et confine les comédiennes dans un non-dit favorisant l'intériorisation progressive du tragique : l'homme devient le théâtre de sa propre tragédie, et la prise de conscience de sa liberté est au prix d'une douleur profonde.

Illustrant la prise de pouvoir de la femme dans le domaine de la sexualité, la *Mujer* entre dans l'espace scénique qu'elle sature d'images exacerbées du féminin : la quasi-absence de didascalies concernant son apparence et sa gestuelle est largement compensée par le flot de paroles libérées de son monologue, qui invite à un jeu expressif. Si la comédienne incarnant ce rôle peut apparaître comme un stéréotype de la féminité, elle peut aussi créer un contraste avec son personnage, selon les choix de mise en scène. Dans tous les cas, l'irruption de cette femme fatale marque la culmination d'un féminisme caricatural et comique où les clichés sont simplement consolidés dans l'inversion des rôles et la relégation de l'être au rang d'objet. Dès ses premiers mots – « Hombrecitos… ¿quién más que yo puede saber sobre esta especie mamífera cuya única virtud es poseer entre las piernas un órgano que puede erectarse? »[13] (Serrano : 4) – l'experte collectionneuse d'hommes donne le ton de sa mission scientifique :

> MUJER: Ustedes dirán: ¿Quién es esta señora que se jacta tanto de conocer el género masculino? No soy ninguna improvisada, se los aseguro. Años de profunda investigación me avalan. Desde mi más tierna adolescencia he dedicado todos mis desvelos a descubrir el misterioso mundo de los hombres. […] Yo he ido al « encuentro » de mi objeto de estudio. He tenido contacto « in situ » con cada uno. No he tenido miedo de perder la objetividad científica al dejarme abrazar por una de esas criaturas o al retozar sobre las sábanas una semana entera con el espécimen más voraz. Soy una erudita de la vida sexual masculina. Y si bien jamás cursé ningún estudio académico sobre el tema, mi praxis en la materia « Hombres » me habilita. (*Saca una libreta de la cartera*.) Quinientos cuarenta y un casos avalan mis afirmaciones. Aunque, pensándolo bien, son quinientos cuarenta y dos. Consideré a los gemelos Fernández como si fueran uno solo. ¡Es que se parecían tanto![14] (Serrano : 4-5).

13 « Les hommes… qui connaît mieux que moi cette espèce mammifère dont la seule vertu est de posséder, entre les jambes, un organe érectile ? »

14 Femme : « Vous allez me dire : qui est cette dame qui se vante à ce point de connaître le genre masculin ? Je ne suis pas amateur, je vous l'assure. Des années de recherches approfondies m'accréditent. Depuis ma plus tendre adolescence, j'ai consacré tous mes efforts à la découverte du monde mystérieux des hommes… Je suis allée à la « rencontre » de mon objet d'étude. J'ai eu un contact « in situ » avec chacun d'entre eux. Je n'ai pas eu peur de perdre mon objectivité scientifique en me laissant enlacer par l'une de ces créatures, ni en m'ébattant dans des draps pendant une semaine entière avec le spécimen le plus vorace. Je suis une érudite de la vie sexuelle masculine. Et j'ai beau ne pas avoir fait d'études universitaires sur le sujet, ma pratique dans la matière « Hommes » m'habilite. (*Elle sort un carnet de son sac*.) Cinq cent quarante-et-un cas accréditent mes affirmations. Quoique, en y réfléchissant bien, c'est plutôt cinq cent quarante-deux. J'ai compté les jumeaux Fernández comme un seul cas. Il faut dire qu'ils se ressemblaient tellement ! »

Le monologue charge l'autoportrait d'une féministe décomplexée qui entend dénoncer le rôle passif dans lequel le machisme a confiné des générations de femmes. L'anti-modèle traditionnel des contes de fées transparaît dans le souvenir des paroles de la mère à sa fille alors adolescente : « F*alta poquito para que llegue el hombre que te convierta en mujer* »[15] (Serrano : 5). Mais la clarté du discours de la *Mujer* et son expérience bien rodée recèlent une part d'ombre qu'elle ne tarde pas à révéler. Anticipant les réactions du public, elle se justifie et se démasque : « En ese laberinto de hombres intento encontrarme como mujer »[16] (Serrano : 5), et avoue qu'aucun homme ne l'a fait accéder à son identité de femme, ni même au plaisir. Derrière sa cruauté et ses désirs de vengeance se dessine une frustration profonde doublée d'un espoir à peine avoué :

> *Estoy desconcertada, debo confesarles. Pero no pierdo la esperanza. […] Seguiré investigando y quizás un día, cuando menos lo espere, alguno de estos « conejitos de Indias » me permita descubrir mi femineidad más oculta. Si no es así me vengaré de todos ellos y publicaré una exhaustiva enciclopedia de fracasos masculinos*[17] (Serrano : 6).

Arrivée au terme de sa prestation et de sa démonstration pseudo-scientifique, cette femme semble condamnée, telle un Sisyphe moderne, à répéter en boucle une existence qu'elle a elle-même programmée. Ainsi soumise à une fatalité intérieure qui l'empêche de changer de regard sur le monde, sur elle-même et sur les hommes, elle est la proie sacrificielle de ses propres démons:

> Le tragique est d'autant plus virulent que le conflit est plus intime, et que la force adverse provient, non d'un impératif extérieur, mais du caractère du héros, de son projet, de ses moyens, de ses actes ; lorsqu'elle est, non l'ennemie d'une liberté, mais sa compagne, ou sa fille (Domenach : 56).

Le troisième tableau présente trois femmes que l'espace scénique ne réunit jamais, ce qui renforce le triangle dramatique créé par le jeu des rivalités qui les opposent. La scène se déroule dans un magasin de vêtements ; Josefina, puis Karina, se trouvent dans une cabine d'essayage pendant que les deux autres – Marina et Karina, puis Marina et Josefina – bavardent et critiquent leur amie absente. Leurs échanges superficiels sont jalonnés d'indiscrétions et de marques de jalousie voilées par l'hypocrisie, et leur univers tourne autour de leur apparence physique, du « shopping », de l'argent et des potins liés aux relations de couple. Au fil des dialogues, on découvre que le petit ami de Josefina lui a été infidèle avec chacune de ses deux amies, mais la révélation n'a pas l'effet

15 « Bientôt viendra l'homme qui fera de toi une femme. »
16 « Dans ce labyrinthe d'hommes, j'essaie de me trouver en tant que femme. »
17 « Je suis déconcertée, je dois vous l'avouer. Mais je ne perds pas espoir. Je poursuivrai mes recherches, et peut-être qu'un jour, au moment où je m'y attendrai le moins, l'un de ces « cobayes » me permettra de découvrir ma féminité la plus secrète. Sinon, je me vengerai d'eux et je publierai une encyclopédie exhaustive des échecs masculins. »

escompté, puisque Josefina a reçu les confidences de son petit ami au sujet de ses aventures avec Karina, puis avec une femme dont elle ne connaît pas le nom et qui se serait révélée frigide… Marina quitte soudain le magasin, de peur d'être démasquée. La metteuse en scène exulte :

> *DIRECTORA: […] Este maravilloso texto que escribí muestra la competencia feroz de las hembras.*
> *ASISTENTE: ¿La competencia no era masculina?*
> *DIRECTORA: Este es el tiempo del « sálvese quien pueda ».*
> *ASISTENTE: ¿Y la amistad?*
> *DIRECTORA: Pero Usted parece sacada del siglo XIX. […] Las mujeres de la escena se quieren a su manera.*
> *ASISTENTE: Se quieren destruir. Yo, entonces, prefiero los valores antiguos*[18] (Serrano : 12-13).

Les mesquineries de la rivalité féminine permettent à l'auteur de dénoncer la mise à mal de la notion d'amitié et de dépeindre une société anesthésiée, prise dans une fièvre du paraître et de l'avoir. Fuyant leur destin, ces personnages préservés « des inquiétudes et des chagrins que provoquent les attachements profonds et fidèles » reflètent un désengagement et un désenchantement qui prive les êtres de leurs forces de révolte et les condamne à « une sorte d'immobilisme de la mobilité » (Domenach : 248-249).

En écrivant la pièce, Santiago Serrano a choisi d'y insérer une chanson emblématique d'un genre et d'un regard ambivalent sur une époque tourmentée : il s'agit du boléro « Una mujer » composé par Paul Misraki pour l'une des premières comédies musicales argentines, *Si Eva se hubiese vestido* (1943), de Carlos Olivari et Sixto Pondal Ríos[19]. Le message de la chanson est sans équivoque : une femme n'est digne d'être une femme qu'à travers un homme. Cette insertion à la fois musicale et intertextuelle est placée au centre de la pièce[20]. Lors de la représentation grenobloise, l'étudiante chantait en *playback* et, conformément aux didascalies, amplifiait sa gestuelle jusqu'à l'excès, tandis que sa

18 Metteuse en scène : « Ce merveilleux texte que j'ai écrit montre la compétition féroce qui se joue entre les femmes. »
Assistante : « Je pensais que l'esprit de compétition était masculin. »
Metteuse en scène : « Nous sommes à l'époque du 'chacun pour soi' ».
Assistante : « Et l'amitié ? »
Metteuse en scène : « Mais on dirait que tu vis au XIXe siècle. Les femmes de cette scène s'aiment à leur manière.
Assistante : Elles veulent se détruire. Dans ces conditions, je préfère les anciennes valeurs. »

19 Paul Misraki (1908-1998), compositeur français né à Constantinople, s'est expatrié pendant les années d'occupation avec Ray Ventura et sa bande, en Amérique du Sud, où il a composé entre autres le boléro « Una mujer » pour la comédie musicale mentionnée, qui fut la première en Argentine à adopter le style de Broadway. Il est aussi le compositeur de célèbres chansons telles que « Tout va très bien Madame la Marquise » (1935) – phrase qui est d'ailleurs devenue une expression populaire pour désigner un aveuglement face à une situation tragique –, et « Qu'est-ce qu'on attend pour être heureux ? » (1937), et de la musique de plus de cent soixante longs-métrages de grands cinéastes.

20 Lors de l'écriture de sa pièce, Serrano m'avait suggéré d'utiliser une très belle interprétation de ce morceau par la chanteuse et actrice argentine Sandra Mihanovich (1957).

tenue romantique parsemée de fleurs créait un redoublement parodique encore accentué par les regards contrastés de la metteuse en scène et de l'assistante :

> *Entra una mujer vestida románticamente. Llena de moños, flores y con corazoncitos aplicados a su vestido. Canta con gestos exacerbadamente « femeninos ». Canta el bolero de Paul Misraki « Una mujer », creado para una de las primeras comedias musicales argentinas de los años 40 con la letra traducida por Ríos y Olivari.*
> *La mujer*
> *Que al amor no se asoma*
> *No merece*
> *Llamarse mujer*
> *Es cual flor*
> *Que no esparce*
> *Su aroma*
> *Como un leño*
> *Que no sabe arder.*
> *La pasión*
> *Tiene un mágico idioma*
> *Que con besos*
> *Se debe aprender*
> *Puesto que una mujer*
> *Que no sabe querer*
> *No merece llamarse*
> *Mujer.*
> *Una mujer*
> *Debe ser*
> *Soñadora, coqueta*
> *Y ardiente*
> *Debe darse al amor*
> *Con frenético ardor*
> *Para ser*
> *Una mujer.*
>
> *Yo viví*
> *Como en sombras, dormida*
> *Sin sentir la más leve*
> *Emoción*
> *Una vez*
> *Me dijeron, querida*
> *Y esa voz*
> *Mi letargo quebró.*
> *Ahora quiero*
> *Y me aferro a la vida*
> *Ahora mi alma comienza*

> *A nacer*
> *Puesto que una mujer*
> *Que no sabe querer*
> *No merece llamarse*
> *Mujer*
> La asistente aplaude enfervorizada.
> *ASISTENTE: [*Con aires de directora.*] ¡Maravilloso! ¡Excelente! ¡Un ángel! Parecía volar entre corazones. [*Mira a la Directora que ha enmudecido.*] ¿No va a decir nada?*
> *DIRECTORA: La náusea no me lo permite. Decadente. Basta de cursilerías. La mujer de nuestro tiempo no es una muñequita llena de moños y corazoncitos. Es un ser potente capaz de cualquier cosa para obtener sus objetivos. Alguien que rompe todas las cadenas y vive su propio destino*[21] (Serrano: 13-15).

Mélodramatisé par sa surinterprétation théâtrale, cet intermède chanté est un grain de sable dans la mécanique de la pièce dont il accentue l'effet comique. Cette tentative ratée de comédie musicale est une voix dissonante dans l'entreprise féministe de la metteuse en scène, défiée par l'assurance soudaine de son assistante enthousiaste. Choix esthétique et éthique de l'auteur, cet ingrédient musical est loin d'être un simple collage dans le texte, il en est l'un des moteurs d'écriture et en confirme la plurivocité générique. Il brandit l'image d'une féminité normative et les miroitements d'un idéal surhumain : « *La canción me pareció perfecta para retratar un estereotipo de mujer idealizada. Es absolutamente machista. […] Me recuerda, salvando las distancias, a un poema de Rudyard Kipling que se llama "Si"* »[22]. Porte-parole de l'assistante brimée, la chanteuse du boléro tend à la metteuse en scène un miroir déformant et ouvre un espace nou-

21 *Entre en scène une femme à la tenue romantique. Affublée de rubans, de fleurs et de petits cœurs cousus sur sa robe. Elle chante avec une gestuelle exagérément « féminine ». Elle interprète le boléro de Paul Misraki, « Une femme », créé pour l'une des premières comédies musicales argentines des années 40, et dont les paroles ont été traduites par Ríos et Olivari.*

« La femme / Qui à l'amour ne s'abandonne / Ne mérite pas / De s'appeler une femme / Elle est comme une fleur / Qui ne répand pas / Son parfum / Comme une bûche / Qui ne peut se consumer. / La passion / Possède un langage magique / Qui doit s'apprendre / Par des baisers / Puisqu'une femme / Qui ne sait pas aimer / Ne mérite pas de s'appeler / Une femme. / Une femme / Doit être / Rêveuse, coquette / Et ardente / Elle doit se donner à l'amour / Avec une ardeur frénétique / Pour être / Une femme. / J'ai vécu / Comme une ombre, endormie / Sans éprouver la moindre / Émotion / Un jour / On m'a dit « Ma chérie » / Et cette voix / A brisé ma léthargie. / À présent j'aime / Et je m'accroche à la vie / À présent mon âme commence / À éclore / Puisqu'une femme / Qui ne sait pas aimer / Ne mérite pas de s'appeler / Une femme. »

L'Assistante applaudit, emplie de ferveur.

Assistante : [Sur un ton de metteuse en scène] « Merveilleux ! Excellent ! Un ange ! On aurait dit que vous voliez parmi les cœurs ! [Elle regarde la Metteuse en scène, qui est restée muette.] Vous n'allez rien dire ? »

Metteuse en scène : « La nausée m'en empêche. Quelle décadence. Assez de mièvrerie. La femme d'aujourd'hui n'est pas une poupée affublée de rubans et de petits cœurs. C'est un être puissant, capable de tout pour atteindre ses objectifs. Quelqu'un qui rompt toutes ses chaînes et vit son propre destin. »

22 Entretien par courriel avec Santiago Serrano, 06/02/2017. « Cette chanson m'a semblé parfaite pour décrire un stéréotype de la femme idéalisée. Elle est absolument machiste. Elle me rappelle, toutes proportions gardées, un poème de Rudyard Kipling qui s'intitule « If ».

veau sur la scène : les langages corporel et musical modifient le rythme d'un jeu porté par des personnages et une idéologie pour le moins monolithiques, malgré la visibilité croissante de conflits latents qui creusent ces identités malmenées.

A l'issue de la chanson, la metteuse en scène revient à la charge avec son quatrième tableau, l'histoire d'une Iseut revisitée sous la forme d'un « monólogo que demuele una leyenda machista »[23] (Serrano : 15). Prenant à rebours la légende celtique tragique de *Tristan et Iseut* entrée dans l'histoire au XIIe siècle, « Isolda, princesa de Irlanda »[24] manie l'ironie face à un destin qui n'en est pas dépourvu. Son aimé s'appelle tantôt Tristán, tantôt Tristón[25], vomit pendant presque tout le voyage en bateau qui les ramène en Bretagne, boit un philtre d'amour par erreur car il est daltonien et a confondu deux flacons, et hormis son physique avantageux, en particulier ses fesses pour lesquelles Isolda se passionne – « ¡Qué nalgas más carnosas tenía Tristán! »[26] (Serrano : 15) –, il ne s'intéresse pas du tout à la jeune femme amoureuse et ne semble pas très rusé : « ¡Cuánta estupidez toda junta en un solo hombre! »[27] (Serrano : 16), s'exclame même Isolda lorsqu'il la livre au roi Mark pour sauver son propre honneur. Lorsqu'elle a enfin l'occasion de revoir Tristan, la parodie se pare de contours funestes, car la jeune femme ignore que sa rivale Isolda de Bretaña a guéri son mari de son daltonisme :

> *Tristán había sido herido nuevamente y sólo yo podía salvarle la vida. Mi primer pensamiento fue dejarlo morir como a una cucaracha, pero luego, el recuerdo de sus nalgas carnosas me hizo cambiar de opinión. Huí aquella noche del palacio y me embarqué rumbo a Bretaña. El mensajero me confesó durante el viaje que Tristán le había dicho que esperaría mi llegada desde la ventana de su alcoba […]. Él se daría cuenta que yo había aceptado ayudarlo si el navío traía velas blancas en su mástil. En caso contrario, el barco llevaría velas negras e inmediatamente él se dejaría morir. […] Yo sonreía feliz pensando en nuestro encuentro, cuando recordé la dificultad del pobre Tristón, digo Tristán. « ¡Es daltónico!, grité, ¡Confunde los colores! » El mensajero obedeció mi orden de cambiar las velas a color negro. Pero más tarde me hizo dudar sobre qué color vería blanco un daltónico. Pusimos velas de todos los colores. La tripulación trabajó tanto… Finalmente llegamos a puerto con una bonita vela color amarillo patito. Corrí en cuanto pude hacia el castillo, esperando reencontrarme con mi amor. Cuando llegué lo hallé dando su último estertor. Isolda de Bretaña me dijo más tarde, con una sonrisa irónica, que ella había curado su daltonismo con una pócima mágica hacía bastante tiempo. ¡Qué hacer contra tanto dolor! Pensé en matarme y unirme a él en la*

23 « Monologue qui démolit une légende machiste. »
24 Isolda [Iseut], princesse d'Irlande.
25 Tristounet.
26 « Quelles fesses charnues il avait, Tristan ! »
27 « Tant de stupidité concentrée en un seul homme ! »

> *muerte. Pero luego de unos minutos, una inspiración divina cambió mi decisión. Me abalancé contra la otra Isolda y no paré hasta apagar su último aliento. Hice que la metieran en una caja sellada y se la enviaran al Rey Mark. Yo no había vivido mi propia vida hasta ese momento. Me había dedicado a mis padres, a mi hermano, a los súbditos del reino y sobre todo, a salvar a Tristón, perdón Tristán. Todos me dieron por muerta y a partir de ese día he estado más viva que nunca. Siempre hay otra oportunidad cuando una mujer se libera de los mandatos. No lo olviden. Siempre hay otra oportunidad*. Sale de escena[28] (Serrano : 16-17).

Le monologue d'Isolda concentre dans un tableau central de la pièce une hybridité générique favorisée par la forte narrativité du texte, et qui laisse par ailleurs le champ du jeu de scène très ouvert. Sans perdre leur dimension tragique, qu'elles soient lues ou déclamées, ces paroles gardent leur ambivalence générique de départ. Les dimensions épique et poétique restent présentes jusqu'au dénouement, tout en s'enrichissant de tonalités comiques et mélodramatiques qui peuvent être plus ou moins accentuées par le jeu, sans jamais éclipser totalement le tragique. Car la parodie ne s'appuie pas sur un anachronisme simpliste, et cette Isolda de Serrano tire son héroïsme de son double ancrage dans la légende et dans la pièce contemporaine : ballottée par le destin, mais survivant à la fatalité, elle vit à la fois les souffrances de l'Iseut du passé et les émotions d'une femme d'aujourd'hui, sans changer d'identité. Si elle fait une galerie de portraits ironique, elle s'y inclut avec les autres – « *Como toda princesa que se precie, pasaba mis días en un eterno bostezo* »[29] (Serrano : 15) –, et subit la cruauté du sort jusque dans ses absurdités – le daltonisme, source du

28 « Tristán avait été de nouveau blessé, et j'étais la seule à pouvoir lui sauver la vie. Ma première pensée a été de le laisser mourir comme un cafard, mais ensuite, le souvenir de ses fesses charnues m'a fait changer d'avis. J'ai fui le palais cette nuit-là, et j'ai embarqué en direction de la Bretagne. Le messager m'a révélé pendant le voyage que Tristán lui avait dit qu'il attendrait mon arrivée depuis la fenêtre de sa chambre. Il comprendrait que j'avais accepté de l'aider si le navire arborait sur son mât des voiles blanches. Dans le cas contraire, le bateau porterait des voiles noires, et alors il se laisserait aussitôt mourir. Je souriais, heureuse, en pensant à notre rencontre, lorsque je me suis rappelé la difficulté du pauvre Tristón [Tristounet], je veux dire Tristán. « Il est daltonien !, ai-je crié, Il confond les couleurs ! » Le messager a obéi à mon ordre de remplacer les voiles blanches par des noires. Mais plus tard, il m'a fait douter au sujet de la couleur qui serait perçue comme blanche par un daltonien. Nous avons mis des voiles de toutes les couleurs. L'équipage a tellement travaillé… Finalement, nous sommes arrivés au port avec une jolie voile jaune canari. J'ai couru aussi vite que j'ai pu vers le château, espérant retrouver mon amour. Quand je suis arrivée, je l'ai trouvé en train de rendre son dernier souffle. Isolda de Bretagne m'a dit plus tard, avec un sourire ironique, que ça faisait bien longtemps qu'elle avait guéri le daltonisme de Tristán grâce à une potion magique. Que faire contre tant de douleur ! J'ai envisagé de me tuer et m'unir à lui dans la mort. Mais au bout de quelques minutes, une inspiration divine a changé ma décision. Je me suis jetée sur l'autre Isolda et ne l'ai pas lâchée jusqu'à éteindre son dernier souffle. J'ai fait en sorte qu'elle soit placée dans une caisse scellée et envoyée au Roi Mark. Moi, je n'avais pas vécu ma propre vie jusqu'alors. Je m'étais consacrée à mes parents, à mon frère, aux sujets du royaume, et surtout, au sauvetage de Tristón, pardon, Tristán. Tout le monde m'a donnée pour morte, et à partir de ce jour-là j'ai été plus vivante que jamais. Il y a toujours une nouvelle opportunité lorsqu'une femme se libère des carcans. Ne l'oubliez pas. Il y a toujours une nouvelle opportunité. » [*Elle quitte la scène*.]

29 « Comme toute princesse digne de ce nom, je passais mes journées dans un éternel bâillement. »

malentendu tragique qui provoque la mort de l'anti-héros – et jusqu'à la vengeance par le meurtre de sa rivale au nom de sa propre liberté. Son personnage présente une complexité encore plus grande que celle de l'Ève inaugurale, dont elle prolonge le discours conquérant.

Dans le cinquième tableau, « *melodrama de la maternidad no deseada* »[30], Pauline, une future mère adoptive de triplés, affronte dans un café Nicole, la mère porteuse dont la grossesse est très avancée, pour lui avouer qu'elle a changé d'avis et ne veut plus adopter les bébés. La tension croissante de ce dialogue est dramatisée par trois irruptions du serveur, le seul homme de la pièce, autour duquel se noue un faux malentendu sur la boisson commandée. Au comble de la désinvolture, la mère adoptive justifie son changement d'avis par son souhait de profiter encore de sa liberté, tandis que la mère porteuse évolue dans un déni de sa grossesse où pointe une nostalgie de son corps de mannequin. Entre angoisses, colères et supplications, dans une atmosphère qui rappelle le crescendo dramatique d'une *telenovela*, Nicole tente de convaincre Pauline de revenir sur sa décision, mais celle-ci finit par se lever et part dans une solennité d'emprunt : « *Manejos psicopáticos, no. Tengo un corazón sensible. Es mejor partir.* »[31] (Serrano : 23). Mélodramatiques dans leurs réactions, ces deux femmes sont au fond des personnages tragiques, dans la mesure où elles se retrouvent l'une et l'autre en décalage avec leurs aspirations profondes qu'elles n'ont pas su décrypter, et prisonnières d'un destin qui les lie l'une à l'autre, ainsi qu'aux trois enfants à venir. La scène se clôt sur les paroles d'une mère porteuse au bord de la folie, soudain assaillie par l'énigme de son propre désir. Cette scène remet en question le discours qui tend à faire de la maternité une condition de réalisation de la féminité, et aborde aussi au passage le questionnement éthique que suscite aujourd'hui la gestation pour autrui. Mais c'est surtout dans l'intimité de la conscience et de l'inconscient féminins que se joue ce mélodrame qui se pare d'une solennité tragique, dans l'obscurité d'un désir finalement aussi puissant et effrayant que la fatalité, et dans la douloureuse clarté d'une prise de conscience de la responsabilité individuelle. À l'issue de cette scène, les larmes de l'assistante renouent avec le mélodramatique et convoquent de nouveau l'univers des séries télévisées sentimentales[32]. Mais comme par un effet de retour de balancier, cette culmination mélodramatique annonce, et même provoque, la chute tragique des masques.

L'entrée en scène de la « Mujer robot » du sixième et dernier tableau doit marquer le dénouement de cette pièce et l'aboutissement de la démonstration

30 Entretien par courriel avec Santiago Serrano, 06/02/2017. « Mélodrame de la maternité non désirée. »

31 « Ah non ! Pas de manipulations psychologiques. J'ai un cœur sensible. Il vaut mieux que je parte. »

32 Les apports mutuels du théâtre, de la télévision et du cinéma éclairent le phénomène des migrations génériques. L'étude de Jean-Pierre Esquenazi (2014), *Les séries télévisées : l'avenir du cinéma ?* démontre comment les séries télévisées s'inscrivent dans l'histoire de la fiction populaire et y trouvent leurs « formules ». Il s'appuie notamment sur l'analyse de Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination* (1976) pour expliquer que le mélodramatique est né du besoin d'une nouvelle conscience morale que le tragique ne suffisait plus à refléter, et il désigne le langage emphatique de ce nouveau genre comme étant une nécessité narratologique, un moyen de présenter un code lisible.

de la metteuse en scène. Mais au bout de sa première phrase – « [*Comienza con voz firme.*] Soy la mujer robot y el futuro es mío. Nadie podrá… [*Duda.*] Nadie… »[33] (Serrano : 24) –, le doute s'empare de la femme robot, qui a oublié la suite du texte. Cette mise en scène du trou de mémoire est aussi celle de la mise en échec du langage. Prenant conscience de l'absurdité du rôle qui lui a été imposé, la comédienne se révolte et se dévoile, se débarrassant de son costume et démontant méthodiquement les stéréotypes féminins représentés tout au long de la pièce :

> *MUJER ROBOT: [*A lo largo del monólogo va quitándose su traje de robot.*] Yo creo en el amor, pero no en las cursilerías. Gusto tanto de las películas románticas como de las que tienen un reguero de muertos. Me encanta que un hombre me regale flores y me abra la puerta para que yo pase primero. Adoro los piropos. Sin embargo también practico box una vez por semana y tengo una derecha letal. Gusto de cocinar y preparar una mesa impecable para mis invitados. Del mismo modo, disfruto de comer pizza con las manos mientras veo un partido de fútbol por televisión. […] He tenido un solo novio y me casé con un regio vestido blanco. No somos especialistas en sexualidad. […] He tenido dos hijos y disfruté cada segundo de mi embarazo. Hasta mi marido ha tenido los mismos síntomas […]. He trabajado desde la adolescencia y disfruto mucho haciéndolo pero hay días en que lo dejaría todo para quedarme en casa tirada en la alfombra jugando con mis hijos. […] Por todo esto y por muchas más razones, no puedo decir su apología de la mujer robot. Soy una mujer de carne y hueso.*
> *DIRECTORA: Querida, no me has entendido. Una mujer debe ser…*
> *MUJER ROBOT: Una mujer no « debe ser » de ninguna manera. Yo no creo en su falsa elección entre mujer dominada o mujer poderosa. Esos son modelos impuestos por intereses ajenos a la mujer. […] Se nos incita a comprar para que haya mayor consumo. A adelgazar en pos de un cuerpo casi patológico. Antes nos querían redondas y llenas de curvas. Ahora debemos ser palos de escoba. No estoy dispuesta a aceptar ninguna imposición*[34] (Serrano : 25).

33 [*Elle commence d'une voix assurée.*] « Je suis la femme robot et l'avenir m'appartient. Personne ne pourra… [*Elle hésite.*] Personne… »

34 Femme Robot : [Au fil du monologue, elle enlève peu à peu son costume de robot.] « Moi je crois à l'amour, mais pas à la mièvrerie. J'aime autant les films romantiques que ceux qui montrent des flopées de morts. J'adore qu'un homme m'offre des fleurs et me tienne la porte pour me laisser passer en premier. J'adore les compliments. Mais je pratique aussi la boxe une fois par semaine et j'ai une droite redoutable. J'aime cuisiner et préparer une table impeccable pour mes invités. Mais j'aime tout autant manger une pizza avec les mains en regardant un match de foot à la télé. J'ai eu un seul fiancé et je me suis mariée dans une robe blanche somptueuse. Nous ne sommes pas experts en matière de sexualité. J'ai eu deux enfants et j'ai savouré chaque seconde de ma grossesse. Et même mon mari en a eu les symptômes. Je suis entrée dans la vie active à l'adolescence et travailler m'apporte beaucoup de plaisir, mais il y a des jours où j'aimerais tout laisser tomber pour rester à la maison, vautrée sur le tapis à jouer avec mes enfants. Pour toutes ces raisons et bien d'autres encore, je ne peux pas déclamer votre apologie de la femme robot. Je suis une femme de chair et d'os. » Metteuse en scène : « Ma chérie, tu ne m'as pas comprise. Une femme doit être… »

Cet enrayement de la mécanique de la pièce est sa véritable culmination dramatique, et cette scène de reconnaissance est le résultat de la censure faite à toutes les paroles tues derrière les masques. Construite en filigrane tout au long de la répétition, une parole nue se révèle, qui dit la véritable dimension tragique de ces histoires enchâssées. La parole de cette femme du futur est une parole collective : ensemble, les filles d'Ève ont tissé une trame au cœur de laquelle on reconnaît, entrelacé avec ceux de la comédie et du mélodrame, le fil de la tragédie qui réunit enfin les êtres et les mots, les paroles et les actes :

> L'esthétique tragique la plus grandiose qui soit, est en même temps la plus naturelle puisque tout en elle concourt à faire prédominer le langage dans une splendide nudité : langage de l'être, de ses passions, de ses devoirs, poésie pour un instant unie à l'acte. Or le langage souverain en dit toujours davantage. Mais cette intensité même la rend fragile et l'expose à sombrer dans la grandiloquence. La parodie suit la tragédie comme son ombre. Elle la corrode, la détruit, et pourtant, […] c'est d'elle que la tragédie oubliée renaîtra frauduleusement – preuve qu'on n'oppose pas impunément le rire au tragique : c'est quand-même celui-ci le plus fort (Domenach : 57-58).

Contestée dans son autorité, la metteuse en scène renvoie immédiatement la comédienne, provoquant la rébellion des autres. Sur un mode mélodramatique qui trahit cette fois-ci chez elle une certaine pudeur, elle fond en larmes dans les bras de son assistante, reconnaissant son erreur : « *Yo en el fondo soy una mujer sensible* »[35] (Serrano : 25). Après la grandiloquence et le silence, la parole renaît dans l'espace intermédiaire du métathéâtre, où s'incarnent des êtres de chair et de sang enfin débarrassés de leurs identités d'emprunt. Mimant un théâtre total et réhumanisé, les comédiennes-personnages esquissent de multiples facettes de la féminité, dans une scène finale semi-improvisée qui tend à la poésie et interpelle le public :

> *ACTRIZ 1: Una mujer puede ser una flor que perfuma el ambiente.*
> *Comienza un juego entre las actrices donde cada una dice lo primero que se le ocurre. Como en una tormenta mental. El ritmo del decir es cada vez mayor.*
> *ACTRIZ 2: Una mujer puede ser una leona que defiende sus cachorros.*
> *ACTRIZ 3: Puede ser una obrera que se rompe las manos trabajando.*
> *ACTRIZ 4: Puede ser pasión ardiente sobre sábanas blancas.*
> *ACTRIZ 5: Guía de miles de personas.*

Femme Robot : « Une femme ne « doit être » ni comme ci, ni comme ça. Moi, je ne crois pas à votre fausse alternative entre femme dominée et femme puissante. Ce sont des modèles imposés par des intérêts étrangers à ceux de la femme. On nous incite à acheter pour accroître la consommation. À maigrir pour avoir un corps presque pathologique. Avant on nous préférait rondes et pulpeuses. Maintenant on doit être des manches à balai. Je ne suis pas prête à accepter que l'on m'impose quoi que ce soit. »

35 « Au fond, je suis une femme sensible. »

> *ACTRIZ 6: O frágil como el cristal. […]*
> *ACTRIZ 3: Paloma.*
> *ACTRIZ 4: Hipopótama. […]*
> *DIRECTORA: Ahora le preguntan al público. ¡Adelante!*
> *ACTRIZ 1: [*A un espectador.*] ¿Una mujer puede ser…?*
> *ACTRIZ 5: [*A otro espectador.] *¿Una mujer puede ser… ?*[36] (Serrano : 25-26).

Le texte se prolonge par une parole vivante qui intègre celle des spectateurs. Les derniers mots de la pièce – « *¡Viva la diferencia!* »[37] (Serrano : 26) – sont prononcés à l'unisson par toutes les comédiennes réunies autour d'Eva, qui seule reprend son masque théâtral pour symboliser, au centre d'un tableau final photographique, l'histoire et le sens d'une quête porteuse de fraternité. La réflexion de Jean-Marie Domenach sur le retour du tragique est plus que jamais d'actualité, et *Las Hijas de Eva* illustre bien le déplacement progressif d'une notion jamais déracinée, revigorée par les nouveaux engrenages d'une société de consommation et d'une violence quotidienne banalisée où l'humain se trouve, si ce n'est anéanti ou aliéné, du moins exilé de lui-même :

> Si réellement l'être est fasciné par la perte de lui-même, s'il trouve l'apaisement à se dissoudre dans le bavardage et la consommation, alors nous avons affaire à une relation tragique qu'aucune thérapeutique sociale ne saurait éliminer, et il faut admettre, au contraire, que l'évolution actuelle donne à ce tragique les moyens de s'étendre en offrant toujours davantage d'objets, de paroles, de spectacles, en recouvrant du tapage et du scintillement de ses slogans la méditation de la parole authentique et la recherche du chemin personnel (Domenach : 250).

Les tensions et les conflits qui sillonnent *Las Hijas de Eva* ouvrent, dès le début de la pièce, une brèche de liberté où la rigidité est peu à peu mise à l'épreuve, et avec elle, la construction des personnages féminins qui, en se débarrassant de leurs étiquettes, se replacent dans la quête de leur propre justesse. Les comédiennes s'affranchissent des injonctions qui régissaient leur vie comme leur jeu pour aboutir à une expression spontanée de leur identité. La dynamique

36 Comédienne 1 : « Une femme peut être une fleur qui parfume l'atmosphère. »
Commence entre les comédiennes un jeu dans lequel chacune dit ce qui lui passe par la tête. Comme une tempête d'idées. Le rythme des répliques est de plus en plus rapide.
Comédienne 2 : « Une femme peut être une lionne qui défend ses petits. »
Comédienne 3 : « Elle peut être une ouvrière qui se tue au travail. »
Comédienne 4 : « Elle peut être la passion ardente dans des draps blancs. »
Comédienne 5 : « Guide de milliers de personnes. »
Comédienne 6 : « Ou fragile comme le cristal. »
Comédienne 3 : « Colombe. »
Comédienne 4 : « Hippopotame. »
Metteuse en scène : « Interrogez le public maintenant. Allez-y ! »
Comédienne 1 [*À un spectateur.*] « Une femme peut être… ? »
Comédienne 5 [*À un autre spectateur.*] « Une femme peut être… ? »

37 « Vive la différence ! »

métathéâtrale aurait pu creuser une certaine distance vis-à-vis des histoires et des émotions qu'elles peuvent susciter, mais l'articulation et la désarticulation progressive des personnages et la naissance tragique des comédiennes sous leurs masques est une double révélation qui nous renvoie à notre propre complexité identitaire. Défendant une « poétique du complexe », Mireille Losco-Léna écrit :

> La poétique dont nous avons dès lors besoin, pour évoquer les questions de comique et de tragique dans les œuvres contemporaines, doit être attentive à la complexité des affects humains (dans leur dimension consciente et inconsciente) et à la singularité des expériences de l'existence véhiculées dans les œuvres : expériences de l'histoire, du politique, de la catastrophe, de la mort, de la joie, ou encore de l'énigme de la vie, mais surtout expériences qui illustrent bien moins des concepts qu'ils ne remettent en jeu et à l'essai les catégories par lesquelles nous pensons, représentons et questionnons l'existence. C'est dans la prise en compte de cette remise en jeu, à travers le vécu et la subjectivité de l'assemblée théâtrale, qu'une telle poétique peut parvenir à se construire (Losco-Léna, 2012).

Las Hijas de Eva a été jouée pour la première fois dans le cadre d'un échange interuniversitaire de théâtre en espagnol avec une troupe étudiante de l'Université de Lyon 2, l'Atelier 5 dirigé par Alberte Alonso, qui avait choisi de mettre en scène cette année-là *La casa de Bernarda Alba* (1936) de Federico García Lorca. Cette coïncidence a donné un relief particulier aux deux textes issus d'époques très éloignées historiquement et géographiquement. L'une présentant un tragique dépouillé et sombre et l'autre, un tragique multicolore, elles ont pourtant comme point commun une réflexion approfondie sur le personnage féminin, et l'omniprésence du personnage masculin malgré son absence scénique vient rappeler que le féminin et le masculin sont indissociables. Vivant, le texte théâtral peut donner lieu à diverses expérimentations selon les lieux, les temps et les optiques de ses adaptations, et la double notion de genre que *Las Hijas de Eva* interroge peut trouver différents échos selon les pays et les générations. Interrogé sur la réception de sa pièce, Serrano explique :

> *Han asistido tanto hombres como mujeres y han reflexionado sobre sus roles. Si bien todos los personajes son femeninos, salvo el mozo, en la obra están presentes los hombres de esas Evas. No considero la obra como feminista. Hasta ridiculiza ese concepto, cuando es llevado a ultranza. Lacan […] decía: la Mujer, no existe. Existen mujeres. El término mujer es un término en construcción constante. Se intenta cristalizarlo y así manipular ese concepto desde lo social, político y económico, pero siempre se va reformulando. Lo mismo ocurre con hombre, familia, infancia. La obra es fiel a ese concepto, es un ensayo*

> *en constante formulación. Por otra parte, en cada país se han realizado modificaciones*[38].

Cette pièce offre de multiples voies d'interprétation, et si les troupes qui l'ont adaptée n'ont pas demandé à l'auteur de participer directement au travail de mise en scène, elles l'ont en revanche souvent sollicité au sujet de leur lecture de la pièce et de leurs choix singuliers :

> *[S]e me ha consultado bastante en cuanto a cambios que se han realizado en la puesta. No siempre se ha representado la obra tal y como fue estrenada en Grenoble. En algunos casos se han representado las escenas y monólogos sin mantener la idea de un ensayo. […] La primera vez que entregué el texto fue a un grupo de gente muy joven de Necochea (Argentina). En realidad, nunca dimensioné la repercusión que tendría el texto. Me sorprendió que hubiera tantos pedidos para hacerlo. Creo que el mayor mérito es que explora diferentes visiones de la mujer en la historia y en distintas culturas [Eva e Isolda]. También que no pontifica, ni trata de cerrar un sentido de lo femenino. No toma una posición feminista del tema*[39].

Ainsi, certains personnages comme Eva ou la Mujer ont été joués par des jeunes femmes vêtues de manière très féminine ou par des femmes d'âge mûr dépenaillées, accentuant les stéréotypes ou les effets de contraste. L'adaptation mexicaine par Yulleni Pérez Vertti (2016) a intégré des temps musicaux, des chorégraphies et même un combat scénique, et des comédiennes du spectacle dirigé par Pablo Wohl à Bahía Blanca en Argentine (2015) pensent que « *mien-*

38 Entretien par courriel avec Santiago Serrano, 06/02/2017. « Le public a été composé d'hommes et de femmes à parts égales, et les uns comme les autres ont mené une réflexion sur leurs rôles. Bien que les personnages soient tous féminins, hormis le garçon de café, les hommes de ces Ève sont présents dans l'œuvre. Je ne considère pas cette pièce comme féministe. Elle va même jusqu'à ridiculiser ce concept lorsqu'il est poussé à des extrêmes. Lacan disait : la Femme n'existe pas. Il existe des femmes. Le terme « femme » est un terme en permanente construction. On tente de le cristalliser et de manipuler ainsi ce concept depuis les sphères sociale, politique et économique, mais il ne cesse de se reformuler. La même chose se produit avec les termes « homme », « famille », « enfance ». La pièce est fidèle à cette conception, elle est une répétition théâtrale en constante évolution. D'ailleurs, dans chaque pays où elle a été représentée, elle a subi des modifications. »

39 Entretien par courriel avec Santiago Serrano, 06/02/2017. « On m'a souvent consulté pour des changements qui ont été réalisés dans la mise en scène. La pièce n'a pas toujours été représentée telle qu'elle l'a été pour la première fois à Grenoble. Dans certains cas, les scènes et les monologues ont été joués sans garder l'idée d'une répétition. La première fois que j'ai donné ce texte, c'était à une troupe de très jeunes comédiens de Necochea (Argentine). En vérité, je n'ai jamais mesuré les répercussions qu'aurait ce texte. J'ai été surpris qu'il y ait tant de demandes pour le jouer. Je crois que son plus grand mérite est qu'il explore différentes visions de la femme dans l'histoire et dans différentes cultures (Ève et Iseut). Et aussi qu'il ne pontifie pas, ni ne tente de figer une définition du féminin. Il ne prend pas une position féministe sur le sujet. »
NdA : Depuis sa première représentation en France à Grenoble (mai 2009), *Las Hijas de Eva* a été adaptée et représentée à Montevideo, Uruguay (août 2010), Bahía Blanca, Argentine (mai 2016), Mexico (janvier-mars 2016 et mars 2017) et Donostia, Espagne (mars 2016).

tras la temática avanza por un lado, la puesta en escena diverge hacia otro »[40] (Diario *La Nueva*, 2015).

« *Nunca escribo una obra pensando en qué género está planteada. Tampoco analizo esto con posterioridad* »[41], déclare Santiago Serrano, qui aime avant tout se situer aux frontières, là où les contradictions humaines peuvent être démasquées, acceptées ou dépassées. Si la scène est le terrain de jeu privilégié de l'auteur, c'est qu'elle est à la fois caisse de résonance et laboratoire, présence vivante de l'Histoire et de l'histoire du théâtre, mais surtout de ses rituels qui y réunissent des hommes et des femmes. Intemporel, le tragique s'y renouvelle, et s'il joue toujours le rôle de miroir de notre société, c'est le signe que le théâtre contemporain, jusque dans la prolifération de ses espaces et de ses micropoétiques, n'est pas près de se désacraliser. Le jeu du théâtre dans le théâtre place l'événement théâtral et ses protagonistes aux frontières des genres, qui plutôt que s'éclipser mutuellement, effectuent des glissements et des oscillations de l'un à l'autre, s'éclairent l'un l'autre, de la même façon que dialoguent mythe et histoire, passé et présent. *Las Hijas de Eva* interroge le genre dans les deux sens du terme – les identités féminine et masculine et les modalités théâtrales – dans un même élan de dés-identification féconde où fond et forme sont étroitement imbriqués[42]. Revêtir les atours du mélodrame, du tragique ou du stéréotype féminin permet à chacune de ces filles d'Ève d'éprouver sa propre complexité intérieure. *Las Hijas de Eva* revisite donc non seulement les images du féminin et du féminisme, mais aussi celles du masculin, en déjouant le piège du dogmatisme et en signifiant que l'identité, comme le masque sacré, est affaire d'engagement, d'audace et d'humilité. Si la parodie semble parfois mettre à distance le réel, voire certaines émotions, elle y est en fait intimement reliée et tend à nous pousser tôt ou tard hors de notre zone de confort. Le mélodramatique, le tragi-comique, le comique, ne sont souvent que les masques qu'adopte le tragique contemporain pour toucher plus profondément notre sensibilité, nous éclairer et nous éveiller. Le théâtre est un palimpseste où s'entrelacent les histoires du passé et les rêves de l'avenir ; écrit ou joué, ici ou là, il est un rituel qui nous engage autant qu'il nous allège. À l'instar du texte dramatique, le « teatrista » est toujours en mouvement, car il est une parole vivante, créatrice et libératrice. L'œuvre de Santiago Serrano nous incite à ne pas faire de notre monde et de notre propre existence un simple jeu de rôles, et à vivre pleinement nos grandeurs, nos failles, notre humanité.

40 « Tandis que le thème se déploie dans une direction, la mise en scène s'oriente dans une autre direction. »

41 Entretien par courriel avec Santiago Serrano, 06/02/2017. « Je n'écris jamais une pièce de théâtre en pensant à quel genre elle appartient. Je n'analyse pas non plus cela a posteriori. »

42 Le tragique et le mélodramatique n'étant pas de simples formes, mais des discours et des visions du monde qui n'ont cessé de construire les imaginaires du féminin et du masculin.

Œuvres citées

Anonyme (2015) : « Eva, sus hijas y nietas se desnudan en una obra ». *La Nueva*, Diario en línea de Bahía Blanca, <http://www.lanueva.com/aplausos-impresa/812534/eva–sus-hijas-y-nietas-se-desnudan-en-una-obra.html> (consulté le 04/02/2017)

Breuil, Cristina, Dir. (2015) : *La Révolution théâtrale dans le Río de la Plata*. Université Grenoble Alpes : Revue de l'ILCEA, n° 22.

Butler, Judith (1990) : *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York : Routledge, 1990.

Domenach, Jean-Marie (1967) : *Le Retour du tragique*. Paris : Éditions du Seuil.

Dubatti, Jorge (2002) : *Micropoéticas II*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación.

_____ (2012) : *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos – Fundación OSDE.

_____ (2015): « El teatro 1983-2013 : Postdictadura (después de la dictadura, consecuencias de la dictadura) ». *La Révolution théâtrale dans le Río de la Plata*. Cristina Breuil (dir.). Université Grenoble Alpes : Revue de l'ILCEA n° 22, <http://ilcea.revues.org/3156#text>

Esquenazi, Jean-Pierre (2014) : *Les Séries télévisées : l'avenir du cinéma ?* Paris : Armand Colin.

Gouhier, Henri [1952] (1991) : *Le Théâtre et l'existence*. Paris : Vrin, « Bibliothèque d'histoire de la philosophie ».

Losco-Léna, Mireille (2012) : « Tragique et comique sur les scènes contemporaines : pour une poétique complexe ». *Tragique et comique liés, dans le théâtre, de l'Antiquité à nos jours (du texte à la mise en scène)*. Torres, Milagros, Ferry, Ariane (dir.). Université de Rouen : Publications numériques du CÉRÉdI, Actes de colloque, n° 7, <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/IMG/pdf/LOSCO_LENA.pdf>

Maffesoli, Michel (2000) : *L'Instant éternel. Le retour du tragique dans les sociétés postmodernes*. Paris : Denoël.

Serrano, Santiago (2015) : « Escritos desde la frontera ». *La Révolution théâtrale dans le Río de la Plata*. Ed. Cristina Breuil. Université Grenoble Alpes : Revue de l'ILCEA n° 22, <http://ilcea.revues.org/3181>

_____ (2001) : *Fronteras*, inédit, consultable sur le site de l'auteur : <http://www.santiagoserranoteatro.com>

_____ (2009) : *Las Hijas de Eva*, inédit, consultable sur le site de l'auteur : <http://www.santiagoserranoteatro.com>

_____ (2011) : *Lluvia de ángeles. Tras las paredes*. Bilbao: Artezblai.

_____ (2012) : *Amores hay tantos como mortales en la tierra*, inédit, consultable sur le site de l'auteur : <http://www.santiagoserranoteatro.com>

Steiner, George [1961] (2002) : *La Mort de la tragédie*, trad. de l'anglais par Rose Celli. Paris : Gallimard.

Szondi, Peter [1961] (2003) : *Essai sur le tragique*, trad. de l'allemand par Jean-Louis Besson, Myrto Gondicas, Pierre Judet de La Combe et Jean Jourdheuil. Paris : Circé.

Desacralización, transfiguración y juegos intertextuales en el teatro argentino y chileno recientes

Brigitte Natanson
Université d'Orléans
Rémélice EA 4709

Resumen. En un corpus de obras argentinas y chilenas basadas en una relectura de la historia de los siglos XIX o XX, examinamos cómo las distorsiones temporales y los juegos intertextuales no expresan una *re*escritura de una historia conocida, sino más bien una *re*significación de los acontecimientos y su interpretación. Interrogamos la pertinencia de los conceptos de melodrama y tragedia en la empresa de desacralización de los acontecimientos relatados y de los textos canónicos que las obras llevan a cabo.

Palabras clave: Desacralización, textos canónicos, melodrama, tragedia, teatro histórico, Argentina, Chile

Abstract. In a corpus of Argentine and Chilean works based on a review of 19th or 20th centuries history, we examine how temporal distortions and intertextual games do not express a rewriting of a known history, but rather a re-signification of events and their interpretation. We question the relevance of the concepts of melodrama and tragedy in the desacralization of events and of canonical texts.

Keywords: Desacralization, Canonical Texts, Melodrama, Tragedy, Historical Theatre, Argentina, Chile

En México se cree que la historia es ayer,
cuando en realidad la historia
es hoy y es siempre …
Rodolfo Usigli

La representación del horror de algunos pasajes de la historia jamás se acercaría a ser igualado a la historia. Tampoco es la misión del teatro, así como la televisión busca la imagen viva del horror en un aquí y ahora, millones de televidentes pueden contemplar la destrucción de la AMIA desde la distancia higiénica de un aparato de televisión. El teatro busca un lenguaje estético, ese lenguaje y la presencia viva del actor hacen del teatro un género único. Marcos Rosenzvaig, "Apuntes sobre *Estarás conmigo en el paraíso*"

En los últimos años en la Argentina se ha dado una serie de obras teatrales que juegan con la historia nacional desde una perspectiva sumamente documentada y, a la vez, desacralizadora, caracterizada por la complejidad de sus personajes. Entre las muchas propuestas ubicadas temporalmente en el siglo XIX, en los albores de la construcción del Estado-nación, (antes, durante o tras las luchas por la Independencia) y dignas de nuestra atención[1], nos ocuparemos de las siguientes: *El panteón de la patria* de Jorge Huertas (2009), *Cartas de amor perdidas por Mariquita Sánchez de Thompson* de Adriana Tursi (2015), *El ahorcado, historia de una pasión*, de Stela Camilletti (2010), *Sobremonte* de Ignacio Apolo (2001) y *Dimanche* de María Laura Fernández (2008). En la obra *Esa extraña forma de pasión* de Susana Torres Molina (2010), focalizada hacia una actualidad más reciente, nos interesa la complejidad de los personajes desde sus ambigüedades, con el tema a menudo tabú de las relaciones entre victimarios y víctimas durante y después de la dictadura argentina. Por otro lado, añadimos a este corpus tres obras sin relación directa o inmediatamente perceptible con la historia pasada o presente, pero que son relevantes aquí por la complejidad formal de sus características estructurales descriptibles en términos de excesos y por cuestionar profundamente las relaciones con el público, reelaborando así la tragedia clásica: *Amantíssima* (1988) de la misma Susana Torres Molina, *Héroe* (1994) y *Heroína* (1999) del chileno Antonio de la Parra.

En este artículo, nos proponemos indagar en los procedimientos de desacralización tanto de las acciones y los personajes responsables de las mismas como de los textos canónicos. Analizaremos ciertos procedimientos de distorsión de tiempos, juegos de inversión de códigos y juegos intertextuales, y examinaremos la relación entre tragedia y melodrama en las obras seleccionadas.

La mayor complejidad de los personajes de este corpus de obras desmitificadoras y desacralizantes reside en su desdoblamiento en el tiempo y en el espacio, a través de varios recursos, en particular: la locura de unos personajes

1 Para más obras de la misma temática, véase nuestro artículo "Del papel del teatro durante las luchas de las Independencias a sus representaciones en el teatro hispanoamericano reciente" (Natanson, 2017).

históricos; la confusión y superposición de las épocas; los juegos intertextuales, con la desacralización y/o reivindicación de los textos canónicos. Esa revisión llega a una reelaboración de lo real, enfatizando por sus excesos su carácter trágico.

La complejidad de los personajes en un tiempo distorsionado: ¿melodrama o tragedia?

La *locura* de personajes históricos (en general después de un fracaso, de una batalla perdida o del derrumbamiento de una tiranía) tiene sus consecuencias: los héroes de bronce resultan ser de papel y muy poco fiables. De una situación melodramática en la que los héroes están claramente definidos como positivos en su momento histórico y se enfrentan a otros claramente definidos como negativos (los tiranos), es decir, en una situación de conflicto bastante maniquea, pasan aparentemente a ser víctimas de una tragedia porque su situación se resuelve en una cuestión de vida o muerte. Sin embargo, el tratamiento de la muerte y el hecho de que los personajes elaborados desde la distancia toman ellos mismos cierta distancia, de que asumen su muerte y la de los demás, les quitan una parte de su poder trágico y los ubica más bien en lo burlesco.

> En *El ahorcado, historia de una pasión* de Stela Camilletti[2], la locura nace de un sentimiento de culpa de parte de Leandro, encerrado en una celda pero perseguido por las sombras de las cabezas de las víctimas de la represión que ha ejercido según las instrucciones de Rosas:
> LEANDRO: ¡Ya sabés como era, solamente nos decía un nombre y nosotros afilábamos el cuchillo, pero ayer no me pidió eso, me dijo que me quedara tranquilo, que pronto iba a quedar libre y que me estaba agradecido por todos los servicios! (*Girando en círculo, alucinado*) Son ellas, Marcelina, avanzan hacia mí, fíjate.
> MARCELINA: ¿De qué habla, padre?
> LEANDRO: ¡Las cabezas, son todas las cabezas! ¡Me acusan! Pero yo nunca les hice nada. ¡Yo no fui! ¿Entendiste Marcelina? Me asusta la sangre y el dolor. No podría hacerle daño a nadie.

2 "[La obra] se sitúa temporalmente después de las luchas por la independencia […]. Leandro Alén, el padre del futuro dirigente de la Unión Cívica Radical y presidente de la nación, Leandro Alem, se encuentra en una celda esperando su juicio en 1853, después de la caída de Rosas. Ha sido uno de los jefes de la Mazorca, esta famosa milicia al servicio del tirano, temida por su violencia y crueldad. Lo visita en sueños su hija Marcelina, quien en la vida real estaba entonces embarazada del futuro Hipólito Yrigoyen. Al mostrar a ese personaje como un simple ejecutor, la obra plantea la eterna interrogación del porqué se obedece a un tirano. La quejosa justificación de Leandro, el actuar por 'obediencia debida', solo anticipa ficcionalmente el cuestionamiento de los actos de 'obediencia debida' durante el 'Proceso de Reorganización Nacional en la Argentina'." (Natanson, 2017).

> MARCELINA: ¡Basta papá, por favor! Acá no hay nada, ni siquiera sangre en sus zapatos (Camilletti, 2010: 34-35).

La presencia de su hija no tranquiliza a Leandro, ya que la confunde con Manuelita, la hija de Rosas, y por consecuencia, se cree él mismo Rosas, al mismo tiempo que parece recuperar la cordura al analizar sus propias confusiones:

> MARCELINA: Yo no soy Manuelita y usted no es Rosas, sino Leandro.
> LEANDRO: Una nube está cubriendo mi cabeza Marcelina y todo se me confunde, los pensamientos me llevan muy lejos a lugares del pasado o del futuro que ni siquiera sé si existen o si solamente están en mis sueños. De pronto, la nube pasa y vuelvo a tener los pensamientos claros como siempre (Camilletti, 2010: 34).

Pero en rigor, hasta el personaje de Marcelina es una creación de su cerebro enfermo por la situación de cautiverio, como los demás personajes, o mejor dicho las sombras de personajes y de objetos que lo visitan en su celda: "el bufón de Rosas", las cabezas, los zapatos. Alternan entonces una Marcelina "entre sueño" y una Marcelina "real", vestida de blanco y celeste, de unitaria, única manera para que la dejen pasar a visitar a su padre.

Al final de la obra, Leandro vuelve a su locura de confundir a su hija con la de Rosas y, por los mismos motivos narrativos de justificación de lo que pasó en la historia real, termina identificándose progresivamente con el autor intelectual de los crímenes cometidos:

> LEANDRO: Me dejaron solo. Todos los que antes *lo* vitoreaban se han olvidado. Ahora me rechazan, los avergüenzo, les doy asco. Pero antes, ellos mismos venían a buscarme, y a señalar culpables. ¿En qué mundo es que vivimos, Manuelita?
> MARCELINA: Yo no soy Manuelita.
> LEANDRO: (*Imitando el gesto y la postura de Rosas*) Nosotros veníamos a poner orden en ese esquicio que era el País. Orden para la tranquilidad de las familias, de los hijos, de los padres. ¿Qué hubiera sido de todos ustedes, si no se los mantenía firmes a aquellos bárbaros? Yo, que soñaba con esta tierra grande cobijando a todos, a los negros, los gauchos y a los perseguidos, como Él los cobijaba, me he transformado también en un esclavo, con mi vida en manos de los que quieren vengarse en mí de todas las desgracias (Camilletti, 2010: 63).

El discurso del tirano, en boca de un hombre prisionero a causa de ese mismo tirano, si bien tiene como origen el desgarramiento del hombre

frente a su destino, propio de la tragedia clásica, al ser imitación, se torna melodramático.

Según los historiadores, Leandro Alén sufría realmente de locura y de una parálisis del lado derecho. Lo que hace la ficción, en este caso, es sumar a lo que se conoce manifestaciones concretas de esos desvaríos como otras tantas explicaciones. El título *El ahorcado*, por ejemplo, se ve doblemente justificado: su cuerpo, después del fusilamiento que padeció el 29 de diciembre de 1853, fue mantenido en la horca durante cuatro horas. En la obra, guiado por el bufón, el personaje se ahorca primero en su celda y lo sacan medio muerto, operándose en esa modalidad del exceso propia del melodrama. Por si fuera poco, esta operación se ve expresada a través de las didascalias, ajenas al discurso dialogado entre Leandro y el bufón, mientras la llegada del guardia marca cierta vuelta a la realidad, pero que expresa también una contradicción entre gestos y palabras que involucra al espectador:

> LEANDRO: (*dirigiéndose al bufón que se arrastra hasta él*) […]
> BUFÓN: […] (*Le va arrimando el banco despacio hacia la ventana*) […]
> LEANDRO: (*desplomándose en el banco*) […]
> *El bufón lo ayuda a subirse en el banco.* […] (*Se para en el banco gritando*) […]
> *El bufón le enlaza el chal de Marcelina alrededor de su cuello.* […]
> *El bufón ayuda a colgar el chal de la reja.* […]
> *El bufón patea el banco. Se oculta entre las pajas. El cuerpo de Leandro pende de la horca.*
> GUARDIA: (*Entrando*) ¿Qué hiciste, viejo loco? Ni siquiera abombado vas a escapar de las balas. Ese es tu destino, viejo. ¡Vamos que hay mucha gente esperando! (*Pateando al bufón*) ¿Y vos, no viste nada imbécil? Vení, ayudame a descolgarlo que no nos vamos a quedar sin espectáculo. […] (Camilletti, 2010: 67).

La confusión y/o superposición de las épocas

Una de las consecuencias de esa distorsión del tiempo es una confrontación de los personajes históricos con situaciones que los superan, ya no solo por el carácter trágico de sus vivencias, al no ser de su época, sino de la época de la escritura de la obra. Los personajes aparecen como sujetos trágicos que se debaten entre sus ideales, sus creencias, sus valores, y el periodo histórico que les toca y los confronta o los obliga a actuar en contra de esos valores.

Se puede hablar entonces de un anacronismo reivindicado: se escribe cuando se conoce el final de la historia contada, lo que no es el caso de los verdaderos personajes históricos que sirven de modelos. De ahí a concebir encuentros improbables por simple motivo de cronología, solo faltaba un paso

que varios autores han dado alegremente. En *El panteón de la patria* de Jorge Huertas, se mezclan primero distintas épocas del siglo XIX, con los principales actores de la Independencia y de la construcción del Estado-nación, desde Belgrano hasta Sarmiento. Luego aparecen los personajes femeninos relacionados con Sarmiento ("El Loco") confundidos en una sola: "Margarita Weild/ Ida Wickerham/Aurelia Vélez, la misma mujer". Finalmente, la obra acaba en una fusión general que abarca hasta el siglo XX, convocada por el personaje de Belgrano dirigiéndose a su principal interlocutor en la obra, el general Paz, y reveladora del significado del título:

> Belgrano: Usted, El Loco y yo, estamos muertos. Quiroga, Peñalosa, San Martín, Irigoyen: muertos. Mitre, Roca, Pellegrini, Frondizi, Perón: todos muertos, en el Panteón de la Patria. Todos sombras en las sombras del pasado (Huertas, 2009: 28).

La imposibilidad de estos encuentros adviene a veces en el propio discurso de los personajes, como en una triste constatación, desde su perspectiva de personajes conscientes de que están actuando en un teatro dentro del teatro. Encerrado en su celda, el general Paz ve llegar al general Belgrano, e intentará contarle el motivo de su apresamiento, sin que éste le preste mucha atención, por lo ocupado que está en su propia puesta en escena:

> BELGRANO: No dé más vueltas al pasado, ya está. […] Así es la batalla. Usted lo sabe muy bien: errores y aciertos. Venga, venga. (*Persuasivo*) Me viene faltando otro argentino, así que necesito que me lea esta parte. Yo soy yo: Belgrano. ¿Ve? ¿Puede ser?
> PAZ: Si os rindiereis, obtendréis / Los honores acordados […] Usted fue mi ejemplo. […] No me canso de decirle a El Loco todas las noches: hombres como usted ya no existen.
> BELGRANO: Es verdad. Yo ya no existo. Estoy muerto.
> PAZ: Lo sé. No pude llegar a verlo porque la sublevación de Córdoba me tenía ocupado.
> BELGRANO: No importa, Paz. Sigamos, sigamos. […]
> PAZ: Está bien. Quedad con Dios.
> *Belgrano le hace un gesto de que se retire. Paz, desconcertado, no sabe qué hacer.*
> BELGRANO: Siga el texto, Paz. Ahí dice: Váse. […]
> *Comienzan a sonar campanadas, descontroladas.*
> PAZ: (*A El Loco*) ¿Qué está pasando? ¿Qué es este teatro? ¿Dónde estamos? (Huertas, 2009: 24-28).

La empresa de automitificación por parte de Belgrano a través de esta escena se encuentra consolidada por la admiración *postmortem* de Paz, recordándonos que "el diálogo entre historia desde la perspectiva del presente y la historia desde la perspectiva del pasado descubre una tercera dimensión, la de lo virtual,

lo-que-hubiera-podido- […]" (Guillén, 2005: 352). A la inversa de un teatro histórico mimético destinado a confortar y consolidar los actos heroicos de los próceres, tal como se da en la tragedia clásica, para edificar a un público pasivo, el permanente cuestionamiento de las acciones, también derivado de la superposición de tiempos, se dedica a provocar inquietudes en el público. Si bien esta perspectiva interroga "lo que hubiera podido suceder", también interpela claramente a los espectadores – quienes sí conocen el futuro – con las angustiosas preguntas de un final inquieto:

> PAZ: […] ¿Qué este milagro, esta pesadilla? ¿Qué año, qué siglo es? ¿Cuánto tiempo ha pasado? […] ¿Loco, General: podemos conocer el futuro? ¿Saber algo? ¿Hay patriotas todavía? ¿Alguien sabe algo? ¿Qué somos? ¿Dónde está el mundo? ¿Cómo es el futuro? ¿Alguien sabe algo? (Huertas, 2009: 30).

Lo que podía parecer melodramático a lo largo de la obra, (la oposición entre buenos y malos; cierto discurso romántico; la indefectible admiración hacia ciertos modelos positivos) termina en unas preguntas metafísicas más propias de la tragedia clásica, aunque, de nuevo, el carácter irrisorio nacido de la distancia también le confiere cierto aspecto burlesco.

En *Sobremonte*, *padre de la patria* de Ignacio Apolo, se superponen tres épocas, las dos primeras explícitamente significadas por fechas: 1806 (las invasiones inglesas) y 1827 (el virrey Sobremonte desterrado en Cádiz), mientras que la tercera (la época de la conquista española) es evocada de forma implícita por el encuentro entre el conquistador Cabeza de Vaca y el virrey Sobremonte viejo:

> *Costa de Cádiz, 1827.*
> *Playa. Sobremonte anciano, sentado en un sillón. Viste uniforme blanco con banda gualda y roja, y peluca blanca.*
> *Junto a él, Cabeza de Vaca, hombre de mediana edad con una máscara que le cubre el rostro* (Apolo, 2001: 6, escena IV, Acto I).
> *Costa de Cádiz, 1827.*
> *Sobremonte viejo, Cabeza de Vaca con máscara* (Apolo, 2001: 42, escena IV, Acto IV).
> *Cádiz, 1827.*
> *Sobremonte y Cabeza de Vaca* (Apolo, 2001: 52, escena XIV, Acto IV).
> *Cádiz, 1827.*
> *Sobremonte viejo en la cama, en un cuarto adornado por su cofre de caudales.*
> *Teresa, su segunda esposa, lo atiende* (Apolo, 2001: 62, escena V, Acto V).

Esas escenas en Cádiz alternan con la época de las invasiones inglesas; el encuentro imposible entre el virrey y el conquistador permite diálogos en los

que aquél, al contar su historia, participa de una sistemática desmitificación de los personajes, en este caso expresada por una irreverencia que contrasta con su propia autoestima:

> SOBREMONTE: Bien. Al otro lado de estas costas yo era el Virrey. Gobernaba allí, sí, aquel vasto reino que tanto recorrí, con miles y miles de súbditos… dispuestos a dar su vida por… por la mía. Porque yo era el Virrey, no sólo un militar al mando, no un simple funcionario; yo era el Señor en… nombre de su Majestad. Pero con mi propio nombre basta. ¿Sabe usted quién soy? Soy el que fui, el Marqués de Sobremonte, el Señor de aquellas pampas.
> CABEZA DE VACA: ¿Y qué son "las pampas", su Excelencia?
> SOBREMONTE: Oh, las pampas son… (*cierra sus ojos*) la nada, hijo mío.
> CABEZA DE VACA: ¿Gobernaba usted sobre la nada, su Excelencia? (Apolo, 2001: 7).

Si la primera víctima de la desacralización es el personaje del virrey Sobremonte, conocido por su cobardía ante la invasión inglesa de 1806[3], ni siquiera Mariano Moreno, el "intelectual" de la Revolución de Mayo, un prócer poco criticado – quizás por su temprana muerte, y no exiliado como otros actores de la Independencia –, logra escapar; en varias escenas, aparece borracho, violento y grosero:

> MORENO: (*completamente beodo, con una botella de brandy vacía en la mano*) ¡No puedo entender! ¡Todos jodidos por 1500 ingleses! (Apolo, 2001:12).
> Más adelante, en otro encuentro con Búho, un bufón visionario, Moreno lo agrede por lo que hace o dice, entre provocaciones y advertencias:
> *Moreno se harta. Va hacia él y le quita la peluca. La pisotea. Luego se empina la botella de brandy a fondo.* […]
> MORENO: (*furioso, toma la peluca y la apoya en la mesa, frente al Búho*) ¿Estás loco? ¿Qué hablas de pelucas? ¿Hubo una revolución en Francia y tú quieres pelucas? España no resiste el predominio de su vecino, ¿y tú quieres pelucas? Los ingleses dominan los mares, pero nosotros tenemos el puerto. Métete la peluca en el trasero, y arreglemos los asuntos a nuestro modo.

3 Señalaba en otro lugar el profundo cuestionamiento del presente en la irreverente ironía de la obra, desde su título: "El mismo título de la obra de Ignacio Apolo, Sobremonte padre de la patria, denota una fuerte ironía. El 'padre de la patria' mítico en la lucha independentista en la Argentina es, por antonomasia, el general San Martín, y no un virrey español recordado por su cobardía y su huida con el tesoro. Peor aún: si es el 'padre de la patria', no lo es de los héroes que permitieron su emergencia, sino que anuncia los deslices y la corrupción de los hombres que la gobernaron." (Natanson, 2017).

> BÚHO: Ponte la peluca tú, Mariano, si los nobles se resignan a aceptar a un plebeyo…
> (*Moreno le cruza la cara con revés de mano y peluca. Pausa).* […]
> BÚHO: Traduces idioteces francesas para que te acepten en…
> MORENO: Para que me acepten un coño. (*Le golpea la cabeza contra la mesa*) Me hartaste. Eres un imbécil. […] Muérete, imbécil. (*Se retira*)
> BÚHO: (*gritando y riendo*) Lo vi en mi peluca. ¡Matarás a un amigo! ¡Matarás a un amigo, y un falso aliado te enterrará en el mar! (Apolo, 2001: 47-49).

Personaje metonímico de todos los enemigos de Moreno, el Búho termina arrastrando a Moreno en un conflicto característico del melodrama más que de la tragedia, igual que Sobremonte, quien, en el final, reaparece con toda su ineptitud y cobardía, hablando con un lenguaje poco apropiado para un virrey:

> SOBREMONTE: Cádiz… Ten todo dispuesto. Los ingleses no son tontos. Este es poblado roñoso y perdido, pero podrían encontrarlo. Debes llevarte contigo mis bienes y ponerlos a salvo.
> MARÍN: ¿Y qué órdenes o … qué mensajes enviaremos a Montevideo?
> SOBREMONTE: No estoy de ánimo para dictar oficios. Hazlo por mí. Redacta una carta secreta para el general inglés. Ya sabes en qué estilo. Pero ingéniatelas para que no quepan dudas sobre la idea central.
> MARÍN: ¿Y cuál sería, en estilo directo, la idea central? ¿Es la que…?
> SOBREMONTE: Hala, Juan, estoy agotado. Tú sabes: Nobles británicos, etc. No me jodáis a mí. Etc. Si buscáis tesoros, están en Buenos Aires. Dadle por el culo a Liniers, aprovechad que es un francés. Idos en paz. Yo, Rafael de Sobremonte, Virrey, decido no combatir (Apolo, 2001: 50).

En *Cartas de amor perdidas por Mariquita Sánchez de Thompson* de Adriana Tursi, la protagonista es Mariquita Sánchez (1786-1868), figura emblemática de las tertulias de principios del siglo XIX en Buenos Aires, luego exiliada en Montevideo, y por su papel educativo a través de la Sociedad de Beneficencia. En la obra, ya anciana, revive el asedio de su casa por las tropas federales de Rosas (1838), mezclando esta situación con sus sueños de amor de adolescente cuando se casó tras oponerse a la voluntad de sus padres (1804). Una voz de otros tiempos insulta a su criada y le declara su amor a Mariquita, pero esta voz es una mezcla del novio impuesto por los padres y de la represión que impera en el Buenos Aires gobernado por Rosas. Se mezclan el tiempo de la adolescencia, el de la época en que muchos se exiliaban y el de la vejez, en el que recuerda todos esos tiempos juntos, como si intentara cambiar el curso de las cosas al

transformar algunos detalles del pasado. Por ejemplo, prepara una carta y se la entrega a la criada, pero es interceptada por la guardia y no llegará a tiempo para impedir el viaje de su marido Martín Thompson a los Estados Unidos, viaje que, en la vida real, significó su fin, medio loco, en el barco de regreso. En la escena IV, otra carta, esta vez dirigida a Juan Manuel de Rosas, es recuperada por un personaje llamado Manuel, y el diálogo teatral retoma los términos del intercambio epistolar, como veremos más adelante. La obra logra condensar varios episodios de una vida agitada, obviando quizás el papel desarrollado en la educación de las niñas, y que abarcó el final de la época colonial, las luchas por la independencia, el exilio durante la dictadura de Rosas y varias etapas de la construcción del país independiente. La última escena, una despedida de la vida, permite recordar la existencia de las cartas de Mariquita, que van de lo íntimo a lo político, han proporcionado muchos datos sobre la sociedad de la época y han dado lugar a más de una ficción:

> V I
> *Mariquita frente al arcón. Ha forzado la cerradura,*
> *y ahora salen de allí cartas que caen delante de ella.*
> Luisa: ¿Qué va a hacer con todas esas letras?
> Mariquita: Dejarlas así. Alguien se va a ocupar. Me hubiese gustado tener tiempo para escribir la historia de las mujeres de mi pueblo; ellas sí son gente (Tursi, 2015: 31).

Esta última frase se corresponde con una intención plasmada en una carta dirigida a su hija Florencia en febrero de 1852: "Voy a escribir la historia de las mujeres de mi país; ellas son gente » (Sánchez y Vilaseca, 1952: 188), con la diferencia de que la ficción teatral se ocupa, de alguna manera, de justificar el hecho de que no lo hiciese, por falta de tiempo (el tiempo fraccionado de la mujer dividida entre su vida privada y su papel en la vida pública), al transformar el tiempo verbal del futuro en condicional.

Desacralización, reivindicación y transfiguración de los textos canónicos

Estas confusiones y distorsiones de tiempos van a la par de juegos intertextuales que se presentan bajo distintas formas. Los textos canónicos se ven convocados y tratados a veces con ironía y distancia, otras veces con cierta fidelidad respetuosa, e integrados con diferentes procedimientos. Sus propios autores también pueden transitar por el escenario, independientemente de la imposibilidad cronológica de coincidir con personajes de otras épocas.

En *El panteón de la patria* dominan la reivindicación y el reconocimiento, con un procedimiento poco común en el teatro que permite al lector de la obra escrita enterarse con precisión científica de la procedencia de textos entre comillas, acompañados con sus treinta y una notas finales: *Memorias del*

General Paz, *Catilinarias* de Cicerón, el texto inicial de *Facundo*, *Oliver Twist* de Charles Dickens, cartas y frases de Sarmiento, cartas de Aurelia Vélez y de Ida Wickerman a Sarmiento, artículos de periódicos. El texto ensayado por Belgrano y para el cual necesita la participación de Paz remite a su vez a un texto teatral. Dice la nota 26: "Todos los textos teatrales en verso pertenecen a 'Defensa y triunfo del Tucumán por el general Belgrano', de Luis Ambrosio Morante. Estrenada el 30 de junio de 1821, un año después de la muerte de Belgrano" (Huertas, 2009: 32). De esta manera, se da un doble tratamiento a esas citas y referencias: el espectador no ve las comillas ni las notas (lo único que se puede imaginar es una precisión de un narrador final), mientras el lector sí descubre durante la lectura la procedencia de las frases. El espectador puede identificar buena parte de las citas, sobre todo aquellas sacadas de los textos más canónicos como el *Facundo*, como por ejemplo cuando El Loco, que se ha insinuado en la celda de Paz, le cuenta la muerte del general Quiroga, no nombrado sino por su apodo, "El Tigre", con una versión muy personal:

> EL LOCO: Mataron al Tigre.
> PAZ: ¿Cómo?
> EL LOCO: Sí, mataron al Tigre. *Pausa larga*.
> PAZ: ¿Quién?
> EL LOCO: No se sabe. […]
> PAZ: ¿Y por qué está tan triste?
> EL LOCO: Porque nos quitaron la oportunidad de degollarlo nosotros mismos. […]
> (Huertas, 2009: 13).

El juego intertextual se complica un poco más adelante cuando El Loco, hasta el momento más próximo al personaje histórico Sarmiento, se apodera del muy conocido poema de Borges "El general Quiroga va al muere" y lo convoca para el futuro:

> EL LOCO: Facundo tenía genio. Le escribí un epitafio.
> *Saca del bolsillo de su robe un papel arrugado. Lee.*
> "¿Qué ha de poder con mi alma?
> ¿Muere acaso el pampero, mueren las espadas?
> Ya muerto, ya de pie, ya inmortal, ya fantasma,
> Me presento al infierno que Dios me ha marcado",
> ¿le gusta?
> *Paz hace gesto con la mano que más o menos. El Loco tira el papel.*
> EL LOCO: Mala suerte. Otro lo escribirá mejor. Recemos (Huertas, 2009: 14-15).

El pequeño cambio de persona verbal – "Me presento al infierno que Dios me ha marcado" en vez de "se presentó al infierno que Dios le había marcado" en la versión de Borges – permite que el poema de El Loco (Sarmiento) apa-

rezca entonces como un borrador del que está por venir, el de Borges, el que será "mejor escrito", al mismo tiempo que introduce una confusión entre el autor del epitafio y el propio personaje Quiroga.

Como hemos visto, al dramaturgo no le asusta, entonces, además de hacer que coincidan en el tiempo personajes de épocas distintas, invertir papeles y juntar personajes y representaciones de ellos o comentarios que no les corresponden en la "realidad". Entre las distorsiones temporales y los juegos intertextuales, aparece por ejemplo una canción cantada por El Loco:

> EL LOCO: (*canta*) Le da dura el manco Paz
> Entre el humo y los balazos
> Y tan duro que parece
> Que no le faltara un brazo (Huertas, 2009: 26).

La nota que acompaña los versos remite a la canción titulada "El manco Arana", de los hermanos Núñez. Al igual que para el poema de Borges, se trata de una adaptación de una obra del siglo XX a un personaje del siglo anterior, pero esta vez sin que exista ninguna relación real, fuera de la falta de una mano, entre uno y otro personajes.

El ahorcado también consta de unas notas referidas a las canciones presentes en la obra y de una larga cita sacada de *Vida y obra de Hipólito Irigoyen* [nieto de Leandro Alén], de Manuel Gálvez, que aporta justificaciones sobre varios detalles, como por ejemplo la presencia de Leandro Alem hijo en la plaza durante la ejecución, idea que horroriza al personaje del "ahorcado" (Camilletti, 2010: 67-69).

En *Cartas de amor perdidas…*, las palabras conocidas y pronunciadas por los mismos personajes históricos que sirven de modelos a los personajes teatrales se integran con diálogos ficcionales, como en una novela histórica. Por ejemplo, para llegar al famoso intercambio entre Mariquita Sánchez y Rosas, que justificaba la decisión de ella de exiliarse[4], mientras su proximidad con el gobernador la eximía de todo peligro de represión, se intercalan frases "históricas", sacadas de su correspondencia (en cursiva nuestra a continuación, no en el texto original), con el diálogo ficcional:

> Manuel: *Francesita… coqueta… parlanchina…* Desconozco en esta a aquella virtuosa federal…
> Mariquita: *Desde que estoy casada con un francés, sirvo a este país más que nunca. Y lo seguiré haciendo de la misma manera.*
> Manuel: ¿Casada?
> Mariquita: Sí, casada.
> Manuel: (*Ríe*) ¿Casada con quién?

4 Se supone que Mariquita Sánchez le contestó en el mismo papel del mensaje. Rosas le preguntaba: "¿Por qué te vas?", y ella le contestó: "Porque te tengo miedo" (Sánchez y Vilaseca, 1952: 14).

> Mariquita: ¡Con un francés! ¡Y por lo tanto con la Francia! ¿A qué va este enriedo que estás haciendo, Manuel?
> Manuel: No, si no soy yo quien enrieda.
> Mariquita: Te sobro, Manuel.
> Manuel: Usted confunde el horizonte.
> Mariquita: Puede que tengas razón. *Pero tú, que pones en el cepo a Encarnación si no se adorna con tu divisa, debes de aprobarme*.
> Manuel: Me pone en una difícil situación, amiga.
> Mariquita: *¿Qué harías si Encarnación se te hiciese unitaria?* (*Pausa*) *Sé muy bien lo que harías.*
> […]
> Mariquita: *Te quiero como a un hermano*, Manuel. Pero veo que esperás poner en tus manos mi destino.
> Manuel: Y entonces… *¿Por qué te vas?*
> Mariquita: *Porque te tengo miedo, Manuel*. Te tengo mucho miedo (Tursi, 2015: 24-25).

La falta de comillas equipara al lector con el espectador: éste identifica, o no, esas frases oídas, a veces tan conocidas, incluidas en las réplicas, mientras el lector tampoco está guiado hacia ese reconocimiento por signos tipográficos. El intercambio epistolar entre Mariquita Sánchez y Juan Manuel de Rosas se ha convertido en diálogo teatral. Ahí, en las representaciones, según el juego actoral y dependiendo de la dirección teatral, se podrá enfatizar más o menos el carácter melodramático de un intercambio propicio a todas las expresiones[5].

Transfiguración de Facundo y de Sarmiento en *Dimanche*

La sombra proyectada por el recuerdo de Facundo también habita la pieza *Dimanche* de María Laura Fernández:

> VÉLEZ SÁRSFIELD: (*Vuelve a entrar la SOMBRA TERRIBLE DE FACUNDO.*) Pero, esperen. ¡Miren! ¡Ahí vuelve! Me le pongo adelante, aunque me fulmine. ¡Hasta ahí, nomás, ilusión! (*La SOMBRA TERRIBLE DE FACUNDO abre los brazos.*) Si tenés lengua, hablá. Si hay que hacer algo para aliviar tu descanso, decilo. ¡Detenete y hablá! ¡Frenálo, Prudencio! Canta el gallo (Fernández, 2008: 55).

La escritura de la obra más famosa de Sarmiento, *Facundo*, encuentra sus motivos y su impulso ya no en la irrupción de las terribles tropas del caudillo Quiroga en San Juan, como lo quiere la tradición, sino en el relato de la propia "sombra", convocada por el deseo del personaje Sarmiento:

5 Se puede pensar por ejemplo en la versión cinematográfica de la vida de Mariquita Sánchez, El grito sagrado, de Luis César Amadori (1954), en la que se acentúa el carácter melodramático para dar una visión patriótica en pleno peronismo.

> SARMIENTO: ¡Si pudiera hablar alguna vez con mi Facundo de todas estas desgracias! A veces me parece verlo…
> VÉLEZ SÁRSFIELD: ¿Dónde?
> SARMIENTO: En mis hojas en blanco. […] Era a la América lo que Alejandro a la Grecia (Fernández, 2008: 60).

Finalmente Sarmiento logra dialogar con la "sombra terrible de Facundo", pasando por alto las advertencias de los demás personajes, como para llenar las evocadas "hojas en blanco". El parlamento que le dedica cuando lo ve aparecer se corresponde del todo al principio de su obra *Facundo*, despertando en el espectador y en el lector un sentimiento de inmediata complicidad:

> VÉLEZ SÁRSFIELD: ¡Domingo! (*Aparece la SOMBRA TERRIBLE DE FACUNDO.*) ¡Mirá, ahí viene!
> SARMIENTO: ¡Sombra terrible de Facundo, voy a evocarte, para que sacudiendo el ensangrentado polvo que cubre tus cenizas te levantes a explicarnos la vida secreta y las convulsiones internas que desgarran las entrañas de un noble pueblo! Vos poseés el secreto: ¡revelámelo! (Fernández, 2008: 65).

Hasta aquí la versión es casi idéntica al modelo, solo actualizada con el pronombre "vos" en vez de "tú" y el singular "revelámelo" en vez de "revélanoslo". La continuación del diálogo nos devuelve al encuentro ficticio entre el autor y su criatura de papel:

> SARMIENTO: ¡Respondeme! No me atormentes con la duda. ¿Saliste de tu tumba porque yo te lo pedí? ¿Cuál es el motivo de esta presencia? ¿Por qué esto? ¿Qué tenemos que hacer nosotros? (Fernández, 2008: 66).

Sarmiento recoge después el relato de su muerte por el propio protagonista, no sin que éste le dé detalles sobre algunos de sus actos más repugnantes, con cierta autocensura, provocando una reacción casi infantil de su interlocutor:

> SOMBRA TERRIBLE DE FACUNDO: Soy el alma del caudillo riojano, condenada por un tiempo a vagar en la noche y a ayunar en el fuego durante el día, mientras no se consuman y purguen los graves pecados que en vida cometí, como dejar morir al sol a los de mis montoneras cuando no obedecían. Si no me hubieran prohibido revelar los secretos de mi cárcel, oirías una historia que te desgarraría el alma, te helaría la sangre, te haría saltar los ojos de sus órbitas… Pero esta proclamación del más allá no es para oídos de mortales. ¡Ah, Domingo, escuchá!
> SARMIENTO: ¡Puaj! (Fernández, 2008: 67).

Continúa el diálogo con los elementos que le van a permitir a Sarmiento escribir la historia, incluso con algunas insinuaciones en forma de revelación sobre el verdadero responsable intelectual del asesinato de Quiroga:

> SOMBRA TERRIBLE DE FACUNDO: ¡Sí, Domingo, un homicidio cruel, como todos, pero éste más injusto todavía!
> SARMIENTO: ¡Decímelo! Después, rápidamente, escribo alguna cosita fundada a medias que sirva de venganza.
> SOMBRA TERRIBLE DE FACUNDO: […] Dijeron que en la guerra local… una bala de esas que vienen y van sin rumbo me agujereó el ojo. Con esa falsa historia sobre mi muerte engañaron burdamente a la región. Escuchá, Domingo: quien participó directamente de mi muerte logró ahora… poderes extraordinarios.
> SARMIENTO: Ya me lo decía el corazón. ¡Juan Manuel de Rosas! (Fernández, 2008: 68)

Después de esas recomendaciones por parte de su personaje, Sarmiento enfurecido va a convertirse en el peor enemigo de pluma de Rosas… y cambiar su libro:

> SOMBRA TERRIBLE DE FACUNDO: […] Rosas me necesitaba muerto para que su figura creciera más allá de Buenos Aires. […] Adiós Domingo. Acordate de mí.
> *Sale.*
> SARMIENTO: ¡Lo sabía! […] ¡Voy a borrar todos los recuerdos sanjuaninos! ¡Voy a arrancar de mi memoria toda esa literatura griega que consumí mientras vendía en la tienda de mi tía! ¡Te lo juro! ¡Ay, tirano Juan Manuel! (*Escribiendo en un cuaderno*). Sí… conviene que apunte que un hombre puede seducir y ser una porquería a la vez. Hay una persona así en la patria. Es el Restaurador de las Leyes. Pero la expresión que tengo que conservar en mi libro es ésta: on ne tue point les idées (Fernández, 2008: 69).

Una forma de irreverencia permanente se manifiesta por la autodenigración de los personajes, como si sus representaciones teatrales se hicieran cargo de todo lo que se dijo de ellos, o bien por todas sus bajezas y ridiculeces, por lo que hacen o por lo que dicen:

> DOMINGO SARMIENTO: (*Aparte*) Algo más que querido y menos que amigo…
> ROSAS: ¿Qué te pone así de triste?
> DOMINGO SARMIENTO: No es tristeza; no puedo estornudar.
> PAULA ALBARRACÍN: Querido Domingo, salí de tu penumbra y mirá a la patria con ojos afectuosos. No estés siempre tan abatido

> buscando en el polvo al caudillo Facundo Quiroga. Ya sabés cómo son las cosas: lo que vive, tiene que morir (Fernández, 2008: 58).

Cuando Vélez Sársfield le cuenta a Sarmiento el susto que pasaron al ver la sombra de Facundo, aquél aparece en toda su flaqueza, impropia de un hombre que no fue solo de pluma, lo que confirma su interlocutor:

> SARMIENTO: Uy, uy, uy, no hubiera querido estar ahí.
> VÉLEZ SÁRSFIELD: Y … con tu sensibilidad de literato… (Fernández, 2008: 61).
> Todo parece ser un juego de niños en el relato de esta aparición, un juego en el que querrá participar Sarmiento:
> SARMIENTO: ¿Se quedó mucho tiempo?
> VÉLEZ SÁRSFIELD: Más o menos del uno al cien, contando despacito.
> PRUDENCIO ROSAS: Más; mucho más.
> VÉLEZ SÁRSFIELD: Cuando lo vi yo, no. Yo cuento bien porque estudié.
> SARMIENTO: Voy a ir esta noche con ustedes a ver si vuelve.
> […] Si el fantasma se me presenta, le voy a pedir que me explique muchas cosas sobre la patria (Fernández, 2008: 62).

La complejidad de los personajes por sus ambigüedades

Otro procedimiento, lejos de la polarización esquemática de los protagonistas-víctimas[6], permite construir la complejidad de los personajes en *Esa extraña forma de pasión*, escrita y dirigida por Susana Torres Molina, estrenada en el teatro El Camarín de las Musas el 30 de enero de 2010[7].

La obra, basada en un tema a menudo tabú, mezcla en la primera de las tres "situaciones" los puntos de vista de las víctimas y los victimarios a través de la relación "amorosa" entre un torturador (Carlos) y una mujer torturada (Laura). Una de sus características estructurales es la coexistencia en el escenario de tres lugares y la presencia de una mujer que escribe al mismo tiempo que está pendiente de tres acciones paralelas: los dos "empleados" de un centro de detención clandestina y la detenida (Carlos, Miguel y Laura); dos militantes llenos de miedos y dudas (Celia y Paco) y la entrevista de un joven hijo de un desaparecido a una escritora sobreviviente (Manuel y Beatriz). Para Laura Rosso, "lejos

6 Como lo señalaba en otro artículo, también Mauricio Kartún con *Ala de criados* y Eduardo Pavlovsky (*El señor Galíndez o Potestad*) construyeron personajes desde el punto de vista de los represores y no de las víctimas. Véase Natanson, 2013.

7 Para María Inés Grimaldi, "cada una de las situaciones da cuenta de un particular territorio relacionado a la década de los setenta en la Argentina. Época caracterizada por la violencia, la represión del Estado, los campos de concentración, los desaparecidos, los vuelos de la muerte, la lucha armada de la guerrilla, entre otros sucesos" (Grimoldi, 2010).

del arquetipo de los 'buenos' y los 'malos', la obra genera que el público se reacomode varias veces en su butaca" (Rosso, 2010).

La fragilidad de la detenida Laura frente a su amante torturador, sus ambigüedades y al final su desgraciada honestidad desembocan en una resolución dramática solo evocada por Carlos en la última escena. En cada una de estas tres situaciones, el malestar crece sutilmente al final por resoluciones apenas esbozadas y nunca explicitadas, generadoras de angustias más profundas. Lo que parecía al principio un conflicto pasado o presente pero resuelto, o por lo menos algo equilibrado, como si los personajes hubieran llegado a un punto de la resiliencia, termina más bien como abriéndose hacia un verdadero drama: el destino de Laura resulta dudoso después de su decisión de no aprovechar la buena disposición de Carlos y de irse lejos a vivir con él; la reapertura de una vieja herida, solo significada por un gesto de la escritora Beatriz ante la foto del padre del chico que la entrevista. Siguiendo a Spang, todos los personajes son trágicos en el sentido de que lo trágico no se produce por ser una simple situación dolorosa, sino que es una cuestión de vida y muerte (Spang 2000: 140). La muerte en este final de obra no se escenifica, sino que se insinúa por simples miradas, o por una sola palabra. Ninguno de ellos quiere ser un héroe o una heroína.

Del melodrama a la tragedia y viceversa, excesos e influencia del cine

Asistimos desde hace algunos años a varias y variadas experimentaciones teatrales que rompen muchas veces con algunos códigos del teatro y con la *re*presentación, sustituida por la *presentación*, es decir la abolición de la ilusión para caer en el realismo más crudo. Los ejemplos que tratamos a continuación no son de los más extremos, en el sentido de que no rompen totalmente con la ilusión teatral. En los recientes trabajos que se interesan por las didascalias, se dan los casos de un discurso didascálico que cubre el discurso dialogal en autores como Beckett, Arrabal y Handke, y raras veces se mencionan autores latinoamericanos como Marco Antonio de la Parra (Chile) o Susana Torres Molina (Argentina)[8]. Contamos con la riqueza de la colección "Dramaturgias argentinas" de la Editorial Colihue, cuyo aparato paratextual se compone de estudios críticos, entrevistas al autor y comentarios de otros dramaturgos

8 Señalábamos en otro artículo algún aspecto extremo de un tipo de juego dramático experimental con la utilización de las didascalias – en principio indicaciones escénicas no destinadas al público, sino al director, actores y técnicos – como único contenido del texto teatral publicado, y también ese otro aspecto de la escritura teatral que es el diálogo entre el texto y el escenario. A la hora de publicar lo que Ricardo Bartís calificaba de "teatro perdido" (los restos de la representación) surgen a veces dificultades y necesidad de dar muchas explicaciones, frente a las clásicas didascalias como únicas guías para la puesta en escena. Como ocurre con Eduardo Pavlovsky y Claudio Tolcachir, el texto publicado resulta a veces de este diálogo entre unas líneas de partida y lo que pasa en el escenario, la dramaturgia de dirección, lo que también transforma y conforma este juego con las disdascalias. En el caso de Postales argentinas de Bartís, el texto publicado surge de una petición de Dubatti al autor (Dubatti y Fukelman, 2011; Natanson, 2001 y 2015).

o cómplices en la aventura teatral. Entre los textos que acompañan la impactante obra de Susana Torres Molina, aparecen así varias maneras de impulsar la puesta en escena de sus propios textos. En la primera página de *Esa extraña forma de pasión*, después de los nombres de los personajes, aparece esta explicación que acaba reconociendo la influencia del trabajo cinematográfico:

> Es un montaje complejo para exponerlo por escrito. El ritmo intercalado, de cortes y cruces constantes entre los personajes de las historias hace que intentar transcribir la dinámica se vuelva riesgoso, y pueda dar como resultado una lectura confusa. […] El armado de la estructura final fue producto de la investigación, de poner en acto los distintos factores en juego. Un trabajo con similitudes al montaje audiovisual (Torres Molina, 2010: 7).

En ese caso, fue precisamente el querer salir de la esquematización entre "buenos" y "malos" y poner el dedo en la llaga de las contradicciones y traiciones de la militancia durante los años sesenta en la Argentina, como hemos visto, lo que la llevó a una polifonía inmediatamente perceptible por el espectador, pero más difícil de expresar en las sucesivas páginas de un texto escrito. Esas formas, si bien se oponen a las de la tragedia clásica, se inspiran en cambio de la marcada ambigüedad de sus personajes, complejos y divididos, desgarrados por las encrucijadas dramáticas a las que son confrontados. La situación político-social referida en esta obra, la de un régimen dictatorial caracterizado por una sangrienta represión de Estado, con su lote de verdaderos dramas sociales e individuales, ha hecho que los dramaturgos, según un modelo ya conocido, recurrieran en su momento a la tragedia clásica para hablar del presente:

> El contexto de represión de la dictadura reveló la potencia política de la metáfora e instaló un pacto de recepción inédito: el medio estaba informado y sabía que se podía preservar la comunicación directa a través de un lenguaje indirecto. Sugerir adquirió la entidad del decir y el nombrar. En el teatro, connotar se volvió sinónimo de denotar (Dubatti, 2006: 28).

Una vez superadas esa etapa así como la imposibilidad para ciertos directores y actores de trabajar, volver a esa época sin caer en la simplificación y la representación directa de los conflictos y abusos del poder absoluto sobre los individuos puede significar pasar del melodrama a la tragedia. Un dramaturgo como Eduardo Pavlovsky, uno de los que intentaron construir personajes desde la lógica de los torturadores, quizás se haya adelantado en esta transformación del melodrama en tragedia, a pesar de muchas presiones y críticas[9].

9 En sus conversaciones con Dubatti, Pavlovsky cuenta cómo se sintió obligado a trabajar desde esta perspectiva: "hubo un momento en que me sentí poseído por la necesidad de descubrir la lógica del represor. Para poder hacer en el teatro a un torturador, hay que comprender la lógica del torturador, no hay que criticarlo, porque no podés criticar al tipo que estás haciendo. Tenés

El teatro de la postdictadura ya no tiene que metaforizar para hablar del presente[10]; sin embargo, como apuntaba Jorge Dubatti en 2006:

> La marca de la dictadura en el teatro del presente es enorme. El teatro argentino habla fatalmente, lo quiera o no, de la dictadura y sus proyecciones. […] El arte es una de las formas de asunción y construcción de memorias del horror. El trauma de la dictadura y su duración en el presente reformulan el concepto de país y realidad nacional: exigen repensar la totalidad de la historia argentina. (Dubatti, 2006: 28).

En una entrevista incluida en la mencionada edición de Colihue, Susana Torres Molina afirma su fuerte compromiso con la dramatización al precisar su relación entre la escritura y la puesta:

> Siempre privilegio lo que se produce en el escenario sobre lo textual. Si lo que dicen los actores me suena desafinado, chirriante, o quizá literario, lo quito sin dudar, aunque al escribirlo y/o leerlo me hayan parecido textos atractivos. No me enamoro de mis palabras. Sí, de lo que sucede en escena. (Torres Molina, 2010: 166)

En la obra *Amantíssima*, de la misma autora, las dos primeras escenas no cuentan con ninguna palabra pronunciada por los personajes, y en las veinte páginas de la transcripción de la pieza (35 escenas), se encuentra una proporción muy superior de didascalias sobre el diálogo, lo que implica cierta inversión de códigos.

Junto con la predominancia del juego corporal sobre el dialogal, esta falta de palabras permite plantear la pregunta de la relación entre melodrama y tragedia. En la primera escena en su totalidad, y en fragmentos de las siguientes, tanto el desdoblamiento del espacio como la creación de las mismas figuras, las "momias", generan la aparición de personajes recibidos como trágicos, y vemos cómo las palabras, cuando aparecen, los llevan más bien hacia una situación melodramático de relaciones de incomprensión entre madre e hija:

> Escena 1
> *Escenario A. Mientras el público entra y se acomoda en el espacio, se escucha* la Pasión según San Mateo, *de J. S. Bach. La luz es tenue y puntual. En el escenario A se ven dos personas/muñecos totalmente vendadas, como momias, muy levemente iluminadas que giran lentamente en su sitio.*

que encontrarle su lógica. Hice varias obras que intentaban eso. Me costó muchas críticas de la izquierda" (Dubatti, 2006: 37).

10 Aunque siguen funcionando ciertos códigos, como por ejemplo el simple hecho de dibujar una silueta para convocar la memoria de los desaparecidos, término que, a su vez, ha cambiado de significado y cuya declinación verbal se ha transformado al usarse como transitivo: "desaparecer a alguien".

> Escena 2
> *Escenario B. Escuchamos la música compuesta para esta escena.*
> *La madre, en su sector lateral* […]
> *La hija* […] *lleva atada una venda en el brazo* […]
> *Cuando la madre levanta la mano para acariciar esa imagen especular, vemos a la Hija caer.*
> *Apagón.*
> *Vuelve a repetirse la misma situación que antes.* […]
>
> Escena 3
> *Escenario B. Continúa la música.*
> […] *La madre la observa y camina / danza hacia ella, lenta y contenidamente.*
> *La hija sigue en sus movimientos epileptoides mientras la madre se acerca.* […]
> (Torres Molina, 2010: 9-10)

Las pocas palabras pronunciadas en el escenario manifiestan la incomprensión, la incomunicación entre madre e hija, muchas veces bajo forma de preguntas sin respuestas: "¿Qué querés?… ¿Qué necesitás?… ¿Qué tenés ahí?… un secreto", etc. En otros momentos (Escena 8), esa misma falta de comunicación se expresa por un grito mudo de la hija: "Abre la boca y vocaliza 'Mamá', pero no le sale ningún sonido. Avanza […], gritando 'Mamá' en silencio" (Torres Molina, 2010:13).

Es interesante al respecto la advertencia, otro elemento paratextual que resulta aquí imprescindible para entender la relación con otras artes como la danza y el cine, y en particular con la música, ya que una música ha sido creada especialmente para el espectáculo: "Las escenas son breves, a veces duran solo segundos, por eso fue necesario trabajar con tres personajes y tres dobles de esos personajes, para que el ritmo teatral no tuviera pausas innecesarias ni distractivas" (Torres Molina, 2010: 7). La precisión de la música, repetida como hemos visto en el propio texto teatral (Escena 2), dificulta la puesta en escena para otros directores deseosos de respetar esta indicación sin otra referencia que el libro.

Bastante distintos son los procedimientos en las obras de Antonio de la Parra, *Heroína (el mito del nacimiento del héroe)* y *Héroe*, en las que las primeras escenas son puras didascalias y otras constan de un porcentaje siempre superior de indicaciones escénicas en relación con el discurso dialógico. Veamos el principio de *Heroína*:

ESCENA I

El escenario debe estar lleno de caballos. Sus cuerpos rotundos, briosos, pifan, gimen, se quejan, silban, al borde de la estampida, causando cierto temor en el público que casi ha abandonado del todo la sala ya mucho antes del inicio de la función.
Entra HEROÍNA que debe ser muy guapa pero no bella y se mueve entre las bestias siempre a punto de morir.
Si algún espectador intenta salvarla debe impedírsele.
Permanecerá entre los animales donde intentará cantar algo que no se distingue por el ruido.
La luz se extingue poco a poco.

ESCENA II

Ella entre ataúdes, vestida de negro. La cima de un monte, al fondo un campo de batalla.
HEROÍNA: (*como una princesa destronada*):
Éstos no son mis padres. […] (De La Parrra, 1999: 37).

Se supone que la "cuarta pared" significa una distancia infranqueable para que funcione la ilusión teatral, pero lejos de representar esa televisiva "distancia higiénica" resaltada por Marcos Rosenzvaig en sus "Apuntes" (Rosenzvaig, 1998: 31), a menudo se encuentra alegremente franqueada cuando los actores se dirigen directamente a los espectadores. De la Parra lleva esa ruptura mucho más lejos, al prever ya en la escritura la participación del público, planteando así la pregunta "¿A quién se dirigen esas indicaciones?" (normalmente a director y actores, como hemos visto), o sea, crea un "cuarto destinatario", que no puede ser otro que el *lector* del libro que consulta. Resulta que el público "debe" sentir tanto temor que hasta puede (¿o "debe"?) abandonar la sala. La indicación de la necesaria huida de los espectadores se ve completada por una orden inaudita de interacción entre los actores y ellos, al precisar "Si algún espectador intenta salvarla, debe impedírsele". ¿Y quién, sino los presentes en el escenario? Esta ruptura total de la cuarta pared llega aquí a su máximo, en el papel. Ahora bien, ¿cómo se supone que deben interpretar estos mandamientos los que supuestamente crean la obra teatral (el director, los actores y los técnicos)? ¿Se tratará de un guiño a un teatro popular, o al teatro de siglos anteriores, cuando se involucraba tanto el público que reaccionaba contra los "malos", a veces agrediéndolos?

Otra inversión de códigos es constituida por la previsión de la presencia de animales en el escenario, lo que, además de recordar a un antecedente del espectáculo teatral – el circo –, plantea evidentemente varios problemas a la hora de la puesta en escena.

Conclusiones

Esos encuentros improbables, esas distorsiones temporales y esos juegos intertextuales no expresan una *re*escritura de una historia conocida, sino más bien una *re*significación de los acontecimientos y su interpretación. Siguiendo a Claudio Guillén, "la narración histórica abraza, no sólo lo que fue, sino también lo que hubiera podido ser" (Guillén, 2005: 352). Y todas esas formas de "repensar la totalidad de la historia argentina", como dice Dubatti (2006: 28), ya no lo hacen, como hemos visto, por la necesidad de hablar de otros tiempos y otros lugares para provocar la recepción comprensiva del espectador contemporáneo. Sin embargo, lo que otrora se propusiera como tragedia no llega a cuajar en melodrama: el tirano ya no asusta, se lo ridiculiza; su sombra o su sicario son bufones, y el heroico prócer ya no es el modelo perfecto, sino un ser de carne y hueso con sus defectos. La muerte misma no es una tragedia, sino un paso como otros que hasta hace dudar de la realidad de los acontecimientos, pero los personajes sí son más trágicos que melodramáticos.

La transparencia de la transposición de lenguajes cuenta a veces con una justificación a través de unas notas bibliográficas haciendo de los documentos históricos una fuente visible. ¿Por eso dejaría de ser trágico? En todo caso, se podría abrir el debate sobre la relación entre la permanencia o recuperación de lo trágico y lo postdramático, tal como lo que postula Hans-Thies Lehmann: "el nuevo texto de teatro, que reflexiona sin cesar sobre su constitución como construcción del lenguaje, es a menudo un texto de teatro que dejó de ser dramático" (Lehmann, 2010: 3).

La complejidad de las puestas en escena de los últimos ejemplos, a su vez, resulta significativa del constante cuestionamiento del teatro en cuanto a sus procedimientos pero también en cuanto a sus relaciones con el público. Si consideramos que el melodrama surgido después de la Revolución francesa respondía a una necesidad de simplificación caracterizada por el restablecimiento del orden moral, el castigo de los malos y la recompensa de los buenos, vemos que pocas de las obras escogidas satisfacen a esta categoría[11]. Ni pathos melodramático ni posibilidad de salir mejor, sino invitación a la duda, al cuestionamiento de la historia, vivida o no, desde la proximidad o la distancia, personajes complejos, y por lo tanto más trágicos que melodramáticos.

11 Cf. Charles Nodier respecto al melodrama clásico: "dans les circonstances où il apparut, le mélodrame était une nécessité. […] C'est que les classes *inférieures allaient chercher alors au spectacle des émotions qui étaient toujours sans dangers, qui étaient souvent salutaires; c'est que le mélodrame était un tableau chargé avec adresse, où le crime paraissant dans toute sa repoussante laideur, où la vertu était parée de toutes les grâces qui la font aimer, où le jeu de l'intelligence providentielle dans les affaires humaines était relevé par les circonstances les plus vraisemblables et les plus frappantes; c'est qu'on en sortait toujours meilleur*" (Nodier, 1841: V-VI). "En las circunstancias en las que apareció, el melodrama era una necesidad. […] Es que las clases inferiores iban a buscar entonces en el espectáculo emociones que eran siempre sin peligro, siempre saludables; es que el melodrama era un cuadro cargado con pericia, en el que el crimen aparecía en su repulsiva fealdad, en el que la virtud se veía ataviada de todas las gracias que la hacen amable, en el que el juego de la inteligencia providencial en los asuntos humanos se veía enaltecido por las circunstancias más verosímiles y más impactantes; y es que siempre se salía de ahí mejor" (traducción nuestra).

Obras citadas

Obras teatrales

Apolo, Ignacio (2001): *Sobremonte, el padre de la patria*. <http://servicios2.abc.gov.ar/comunidad-y-cultura/bicentenario1806-2006/recursos/img/Teatro01.pdf>

Camilletti, Stela Guadalupe (2010): *El ahorcado*. En *Concurso Nacional de obras de teatro para el bicentenario*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro: 32-69.

Fernández, María Laura (2008): *Dimanche*. En *La carnicería argentina.* Coord. Luis Cano. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro: 49-132

De La Parra, Marco Antonio (1999): *Heroína: teatro repleto de mujeres.* Santiago: Editorial Cuarto Propio.

Huertas, Jorge (2009): *El panteón de la Patria*. En *Concurso Nacional de obras de teatro para el bicentenario*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro: 6-29.

Rosenzvaig, Marcos (1998): *Tres piezas de teatro: Estarás conmigo en el paraíso. Fuera de punto. Ser o no ser un mencht*. Buenos Aires: Editorial Leviatán.

torres Molina, Susana (2010): *Teatro completo I*. Buenos Aires: Colihue.

_____ [1988] (2012): *Esa extraña forma de pasión*. Buenos Aires: Editorial Inteatro. El texto que se cita aquí es el disponible en <https://www.celcit.org.ar/publicaciones/dla/>

Tursi, Adriana (2015): *Cartas de Amor Perdidas por Mariquita Sánchez de Thompson y otras obras teatrales*. Buenos Aires: Proyecto Larsen.

Obras teóricas

Dubatti, Jorge (2015): «El teatro 1983-2013: Postdictadura (después de la dictadura, consecuencias de la dictadura)», *ILCEA. Revue de l'Institut des langues et cultures d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie*, [http://ilcea.revues.org/3156].Dubatti, Jorge y Bartís, Ricardo (2006): *Teatro y producción de sentido político en la postdictadura*. Rosario: Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.

Dubatti, Jorge y Fukelman, María (2011): "*Postales argentinas* (1988) de Ricardo Bartís…". *Revista Stichomythia*. 11-12: 8997, <http://parnaseo.uv.es/Ars/Stichomythia/stichomythia11-12/pdf/estudio_9.pdf>

Grimoldi, María Inés (2010). "Memoria y recuerdo en la obra de Walter Benjamin. Resignificar el pasado, mirar el presente, conquistar el futuro". *II Seminario internacional Políticas de la memoria – CCM Haroldo Conti* (Buenos Aires). <http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2010/10/mesa-40/grimoldi_mesa_40.pdf>

Guillén, Claudio (2005): *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets Editores.

Lehmann, Hans-Thies (y Riva, Paula, trad.) (2010): "El teatro posdramático: una introducción". *Telón de fondo.* 12: 1-19. <http://www.telondefondo.org/numeros-anteriores/numero12/articulo/318/el-teatro-posdramatico-una-introduccion-.html>

Natanson, Brigitte (2001): "Proceso creativo, estrategias discursivas y kinésicas para salir de las cárceles en la obra de Eduardo Pavlovsky: psicoanalista, dramaturgo, director y actor". *Univers répressifs Péninsule ibérique et Amérique latine*. Nancy: Université Nancy 2: 117130.

_____ (2013): "La banalidad del mal en la obra de Mauricio Kartun (*Ala de criados*, 2009) y de Eduardo Pavlovsky". *Diálogos culturales en la literatura iberoamericana: actas del XXXIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*. Ed. Concepción Reverte Bernal. Madrid : Editorial Verbum: 14111424.

_____ (2015) : "*Teatro perdido* et bribes récupérées: fonctions et effets du paratexe dans le théâtre hispanoaméricain contemporain". *ILCEA*.22 <http://ilcea.revues.org/3138>

_____ (2017): "Del papel del teatro durante las luchas de las Independencias a sus representaciones en el teatro hispanoamericano reciente". *Bicentenario de la Independencia: Representaciones Literarias de la Historia, IX Coloquio Internacional Literatura Hispanoamericana y sus Valores*. Coord. Bogdan Piotrowski. Bogotá : Universidad de La Sabana, Facultad de Filosofía y Ciencias Humanas

Nodier, Charles (intro.) (1841) : *Théâtre choisi de Guilbert de Pixérécourt*, T.1, pp. I-XVI. Paris / Nancy : Tresse.

Rosso, Laura (2010): "Apasionados". *Página 12* (5 de marzo). <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-5567-2010-03-09.html>

Sánchez, Mariquita y Vilaseca, Clara (1952): *Cartas de Mariquita Sánchez: Biografía de una época*. Buenos Aires: Peuser.

Spang, Kurt (1998): "Apuntes para la definición y el comentario del drama histórico". *El drama histórico. Teoría y comentario*. Ed. Kurt Spang. Pamplona: EUNSA: 11-50.

Les auteurs

Bénédicte Brémard est agrégée d'espagnol, professeur à l'université de Bourgogne Franche-Comté (Centre Interlangues, Texte, Image, Langage, EA 4182). Elle est l'auteur d'une thèse sur *Le cinéma de Pedro Almodóvar* et de nombreux travaux sur le cinéma et la télévision, notamment leurs représentations de l'Histoire et la Mémoire. Derniers ouvrages parus : *Enfances et adolescences dans le cinéma hispanique* (Éditions Universitaires de Dijon, Collection Sociétés, 2016) et *Mutations de société, mutations de cinéma* (*Les Cahiers du Littoral* n° 18, coord. avec Maria Fortin, Julie Michot et Carl Vetters).
benedicte.bremard@gmail.com

Cristina Breuil est maître de conférences à l'université Grenoble Alpes (ILCEA4 – EA 7356), professeure agrégée d'espagnol, spécialiste de littérature hispano-américaine contemporaine, auteure d'une thèse de doctorat sur l'œuvre romanesque de l'écrivain argentin César Aira. Responsable de l'Atelier théâtre espagnol à l'université de Grenoble pendant dix ans, elle s'est spécialisée dans les études théâtrales, dans ses aspects théoriques et pratiques, alliant pédagogie et recherche, et s'intéressant notamment à la question des migrations génériques. Parmi ses dernières publications sur ces sujets, « L'écho scénique du conte : réécriture et réenchantement du monde » (*Revue d'Histoire du théâtre* n° 253-254 / 2012), « Les frontières en jeu » (introduction et coordination de *La Révolution théâtrale dans le Rio de la Plata*, revue *Les Cahiers de l'ILCEA* n°22 / 2015).
cristinabreuil@yahoo.fr

Sophie Dufays (coéditrice du numéro) est chargée de cours invitée à l'université de Louvain et à l'université de Liège (Belgique). Elle a également été professeur invité à l'université de Gand (2013) et *Visiting Scholar* à l'université de Stanford (2014). Sa thèse de doctorat (2012), financée par une bourse FNRS (Fonds National de Recherche Scientifique de Belgique), a donné lieu à deux monographies : *El niño en el cine argentino de la postdictadura. Alegoría y nostalgia* (Tamesis, 2014) et *Infancia y melancolía en el cine argentino, de La ciénaga a La Rabia* (Biblos, 2016). Ses dernières recherches concernent la rémanence du mélodrame comme (anti)modèle dans les cinémas mexicain et argentin contemporains (post-doctorat FNRS, 2013-2016) et le rôle des chansons dans le cinéma latino-américain (objet de deux ouvrages collectifs en cours d'édition).
sophie.dufays@uclouvain.be

Maria Fortin est docteure en langues et littératures romanes, spécialité espagnol, université de la Côte d'Opale (ULCO, Laboratoire HLLI, EA 4030). Ses recherches doctorales, consacrées à l'œuvre du cinéaste mexicain Arturo Ripstein, s'intéressent plus particulièrement aux notions de mexicanité, de transculturalité et d'universalité qui s'en dégagent. Ses travaux portent également sur la représentation du masculin et du féminin dans le cinéma et la culture mexicaine.

mariafortin86@aol.com

Françoise Heitz est professeur à l'université de Reims Champagne-Ardenne, où elle enseigne la civilisation espagnole et les arts audio-visuels dans le monde hispanique. Elle est membre du CIRLEP (EA 4299). Son champ de recherche est le cinéma espagnol et hispano-américain (en particulier argentin et mexicain). Agrégée, ancienne élève de l'ENS de Fontenay, elle a publié sa thèse (*Pilar Miró, 20 ans de cinéma espagnol, 1976-1996*) et son HDR (*Le cinéma d'animation en Espagne, 1942-1950*) à Artois Presses Université, et est l'auteur de *Carlos Sorín, filmer pour rêver* (Reims, Épure, « Studia Remensia », 2012), ainsi que d'une soixantaine d'articles et de nombreuses co-éditions d'actes de colloques et de JDE. Elle est co-fondatrice et membre de la revue *Savoirs En Prisme*.

jmfheitz@numericable.fr

Hermann Herlinghaus est professeur de littérature, d'histoire culturelle et de cinéma latino-américain à l'université de Fribourg en Brisgau. Entre 2000 et 2010 il a été professeur à l'université de Pittsburgh, dont il est toujours *International Adjunct Professor*. H. Herlinghaus a publié une douzaine de livres en tant qu'auteur (comme *Violence Without Guilt: Ethical Narratives from the Global South*, 2009 et *Narcoepics: A Global Aesthetics of Sobriety*, 2013) et/ou éditeur (entre autres *Narraciones anacrónicas de la modernidad: Melodrama e intermedialidad en América Latina*, 2002), et environ quatre-vingts articles dans des revues scientifiques et des ouvrages collectifs. Ses recherches actuelles se concentrent sur certaines articulations spécifiques entre la littérature, la philosophie, la pharmacologie et l'anthropologie.

hermann.herlinghaus@romanistik.uni-freiburg.de

Brigitte Natanson est professeure des universités à l'université d'Orléans (membre de l'équipe de recherche Rémélice, EA 4709), où elle enseigne la littérature et la civilisation latino-américaines. Elle conduit ses recherches sur la littérature de l'immigration vers l'Amérique latine, l'américanisme, le théâtre latino-américain, le théâtre et l'enseignement des langues-cultures, la traduction et a publié de nombreux articles sur ces sujets. Elle est l'auteure d'un essai sur la littérature de l'immigration (*D'une fin de siècle à l'autre, récits d'immigration dans le Río de la Plata*, encore inédit, HDR). Sa thèse de doctorat portait sur l'immigration juive au Mexique. B. Natanson a traduit des ouvrages de l'écrivain mexi-

cain Alfonso Reyes et de l'essayiste uruguayen José Enrique Rodó. Elle travaille actuellement sur deux éditions critiques des œuvres des Argentines Mariquita Sánchez et Juana Manso.

brinat2010@gmail.com

Antoine Rodriguez est maître de conférences à l'université de Lille, spécialiste du Mexique contemporain. Ses recherches abordent des thèmes liés aux sexualités, aux cultures populaires et de masse, au cinéma, à la pornographie et à la post-pornographie ainsi qu'à la performance. Elles s'inscrivent dans les études de genre et les études culturelles. Entre autres publications, il a coordonné deux numéros de la revue *Tramoya* sur le théâtre *queer* latino-américain, en 2009 et en 2014 ; il a coédité le livre collectif *Cultura y Resistencia en México* en 2014 (Nostromo Ediciones) et dirigé une édition d'œuvres de théâtre autour du couple : *Couples*, six pièces brèves de théâtre espagnol et hispano-américain autour du couple en 2009 (TALES).

antrodriguez52@gmail.com

Luz Rodríguez Carranza est professeur émérite de langues et littératures latino-américaines à l'université de Leiden (Pays-Bas). Elle a été professeur invité aux universités de Leuven et de Louvain-la-Neuve ; elle a dirigé des collections éditoriales et a été membre de plusieurs conseils éditoriaux. Elle est l'auteur des livres *Un Teatro de la Memoria* (1991) et, en collaboration, de *Literatura y Poder* (1995), *Reescrituras* (2004) et *Imágenes y Realismos en América Latina* (2014). Elle a publié notamment des essais sur le discours des revues culturelles latino-américaines, sur les nouveaux réalismes, sur Carlos Fuentes, Jorge Luis Borges et César Aira. Depuis plusieurs années, elle travaille et publie spécifiquement sur l'œuvre de Rafael Spregelburd.

L.Rodriguez@hum.leidenuniv.nl

VARIA

Le cinéma à Séville à travers la presse locale (1914-1918)

Emmanuel Le Vagueresse
Université de Reims Champagne Ardenne
CIRLEP EA–4299

Résumé. Le cinéma, florissant à Séville entre 1914 et 1918, comme dans bon nombre de capitales de provinces espagnoles de ce pays resté neutre pendant la Première Guerre mondiale, est encore un divertissement de masse, un spectacle populaire – et essentiellement urbain – qui évolue rapidement, entre art et industrie, d'un point de vue tant technique que commercial et donc, aussi, esthétique. La presse locale se fait abondamment l'écho des séances proposées, à mi-chemin entre publicités et prémices timides d'une critique en bonne et due forme. Les années 20 consacreront, avec l'arrivée du parlant et des longs-métrages (deux innovations qui modifieront en profondeur la manière et de faire et de voir le cinéma), ce qui sera désormais appelé le « 7e art ».

Mots-clés : cinéma espagnol, critique cinématographique, presse espagnole, Première Guerre mondiale, programmation cinématographique, salles de cinéma, Séville

Cinema in Seville through the local press (1914-1918)

Abstract. : The flourishing cinema in Seville between 1914 and 1918, as in a number of capitals of Spanish provinces, in a country who had chosen to be neutral during World War I, remains a mass entertainment, a popular spectacle – mainly urban –, which evolves rapidly between art and industry, both from a technical and a commercial point of view and thus also from an aesthetic view. The local press comments on it very largely, half-way between publicity and the premises of a real criticism. The 20s will witness the arrival of talking and full-length films, two innovations that will modify deeply both the way to make films and to watch films. Cinema will thence be called the "7th art".

Keywords: Spanish Cinema, Cinema Criticism, Spanish Press, World War I, Cinema Programming, Movie Theatres, Seville

Lo que empezó como curiosidad científica, siguió como fenómeno de feria,y acabó por convertirse en poderosísima industria no necesitaba, al principio, intentar acceder a la condición de « arte ». La gente iba al cine, simplemente, para pasmarse ante las imágenes en movimiento […]. Cuando el cine se hizo « adulto », si no como arte al menos como industria, y quiso acceder al rango de arte reconocido por los intelectuales tanto como por las masas indiscriminadas del sábado por la noche, la matinée del domingo o los « días de moda » o « sesiones vermouth » de entre semana, buscó la coartada del arte, pero cambiamos de época.
Román Gubern (1976 : 17)

Entre 1914 et 1918, le monde entier eut besoin de divertissements pour oublier les grands malheurs qui s'abattaient sur lui, et le cinéma, invention alors encore assez récente, devint le lieu où des milliers, voire des millions de personnes allèrent chercher un peu d'émotion ou de rire bon marché. L'Espagne, quoique neutre pendant la Première Guerre mondiale, n'échappa point à la règle. Le cinéma, phénomène urbain dans son ensemble, est à l'époque une diversion populaire, dont les professionnels sont en train de faire une industrie rentable. Il est encore loin d'être un art, sa date de naissance, 1896, faisant de lui un jeune majeur…[1] C'est cet aspect de consommation de masse d'un produit que l'on dirait aujourd'hui culturel, dans une ville donnée, à un moment donné, qui nous a semblé digne d'une étude, laquelle pour brève et fragmentaire qu'elle soit, n'en offrira pas moins – nous l'espérons – quelques repères utiles. Une fois l'époque choisie, donc, à savoir le lustre 1914-1918, époque d'essor rapide qui permet de voir une évolution, même sur cette courte durée, restait la

1 Pour une bibliographie générale sur le cinéma espagnol de l'époque, nous renvoyons simplement, parmi de nombreux ouvrages, à (en français) : Larraz (1986), Seguin (1994) et Coll (1998) ; ou à (en espagnol) : Cebollada y Rubio Gil (1996) et Caparrós Lera (1999). Pour les cinémas eux-mêmes (les bâtiments), Internet reste une source inépuisable d'informations et de photographies d'époque, souvent grâce à des passionnés ou à des associations locales. Plusieurs études locales, d'ailleurs, existent sur le cinéma (Catalogne, Aragon, Pays Basque, Galice…), à la même époque ou sur une période plus large, dans telle ou telle ville et/ou région d'Espagne, qui confirment peu ou prou la nôtre concernant Séville. Sur le cinéma dans cette ville, des débuts du médium jusqu'aux années juste avant la période retenue, par nous, cf., dans une même perspective que la nôtre (extraits commentés des programmes ou annonces de journaux locaux), l'article de Barrientos-Bueno (2016). On y découvre des noms ou des établissements que l'on retrouvera dans notre article (Vicente Llorens, Teatro del Duque…).

ville d'étude, qui s'imposa d'elle-même : Séville, métropole qui, pour des raisons d'affection personnelle elles-mêmes liées, tout de même, au caractère profondément réceptif à la culture de la rue, de la fête, des sorties, attachée à cette ville, constituait *a priori* un bon échantillon au chercheur qui écrit ces lignes.

Comment consomme-t-on le cinéma à Séville pendant ces années ? Quels sont les lieux et les conditions matérielles du spectacle cinématographique, quelles sont ses spécificités – fréquence, horaires, prix, public des séances –, à quel type et à quelle critique, si ce n'est simple publicité – un type de « critique » bavarde, anecdotique et souvent « morale », qui sera encore en vogue jusque dans les années 20 – doit-on s'attendre dans la presse locale ? Ce sont là quelques jalons que nous avons voulu poser dans cette étude, à partir du seul dépouillement de cette presse sévillane.

Pour planter le décor et comprendre, de manière générale, comment se déroulait une séance de cinéma pendant les années retenues dans cet article, on citera simplement quelques lignes de l'ouvrage paru sur le Louxor, le célèbre cinéma parisien « de quartier » au décor égyptisant, « Palais du cinéma » des années folles, rénové, puis rouvert en 2013 dans le quartier Barbès-Rochechouart. Bien que cette salle soit française, les descriptions peuvent être appliquées dans leurs grandes lignes aux cinémas espagnols de la même époque :

> Les soirées durent plus de trois heures. Les exploitants, soucieux d'attirer un public varié, proposent différents tarifs, et des programmes faits de plusieurs films de genres différents, d'intermèdes musicaux, et d'attractions pendant l'entracte – jongleurs, acrobates, chanteurs, contorsionnistes. […] Une constante : les « ciné-romans à épisodes » [un feuilleton populaire de douze épisodes n'était pas une exception] […] Les courts-métrages comiques reviennent eux aussi avec régularité, certains avec leurs héros récurrents (Humbert et Pumain, 2013 : 39).

Les lieux et les conditions matérielles du spectacle cinématographique

Entre 1914 et 1918, Séville, métropole andalouse, croît, comme la plupart des autres cités importantes de l'époque en Espagne, même si elle le fait de manière encore relativement modérée, et passe d'un peu plus de 150 000 habitants en 1914 à près de 160 000 habitants en 1918. Il faut donc des divertissements aux Sévillans pour les doux soirs de printemps et les moins chaudes veillées d'hiver, et d'abord des lieux adéquats. Le cinématographe, qui gagne ses galons dans l'Europe entière, pour ne parler que d'elle, et, par conséquent, dans une grande ville du Sud espagnol comme l'est Séville, se consommera de diverses manières : dans des théâtres plus ou moins populaires s'adaptant bientôt à la demande grandissante des « spectateurs de cinéma » ; dans des cafés et autres salons, plus

populaires ; ou encore dans de (parfois) modestes et éphémères installations estivales au sens large, quasiment à l'air libre, installations que l'on monte et démonte à l'envi, selon la belle ou moins belle saison.

Une première constatation s'impose : il n'existera pas à Séville jusqu'en 1925 de lieux expressément construits pour le spectacle cinématographique. Le cinématographe, bien qu'ayant connu un succès croissant durant ces quatre années, là comme ailleurs, n'a pas droit à un traitement de faveur particulier : on adapte et on approprie, dans la presque totalité des cas, l'appareillage cinématographique (projecteur, écran…) dans un espace qui est donc un théâtre ou un lieu de divertissement dans lequel le cinéma alterne avec d'autres « genres mineurs ».

En effet, le cinéma n'est bien souvent vu, alors, que comme un simple divertissement pascalien parmi d'autres, qui peut s'apprécier entre deux numéros de « variétés », chansonniers ou danseuses légères, ventriloques ou même fakirs… À Séville, les lieux où se consomment le cinéma et les autres loisirs approchants sont donc à l'origine, pour la plupart d'entre eux, de simples théâtres – mais devenant bientôt, *de facto*, des « cinémas » – : entre 1914 et 1918, l'« officielle » *Guía de Sevilla*, qui présente un panorama se voulant exhaustif des activités tant économiques, commerciales, sociales, mondaines que culturelles de la ville, nous dresse la liste des théâtres de la ville ; quelques noms avec lesquels on se familiarisera tout au long de cet article. L'ordre de notoriété, si l'on peut dire, semble aller de pair ici avec l'ordre d'ancienneté.

Cinq grands théâtres sortent du lot : Le Teatro San Fernando (de 1847), situé Calle Tetuán, l'un des premiers à avoir installé l'électricité ; le Teatro Cervantes (de 1872), situé Calle Amor de Dios, la *Guía* nous apprenant qu'en 1902 on y installa la lumière et qu'en 1911-1912 il bénéficia d'importants travaux ; le Teatro del Duque (de 1876), situé Plaza del Duque de la Victoria, et qui, au début, n'était qu'un théâtre d'été[2] ; le Teatro Eslava (de 1877), situé dans les Jardins du même nom, et qui semble très fréquenté. Cet établissement est un « teatro de verano », mais c'est là le choix du promoteur de ce théâtre, Vicente Llorens[3], de ne pas l'ouvrir pendant les autres saisons : Llorens est un homme important, comme on le verra par la suite, pour le développement du cinéma à Séville, à l'époque. Il multiplie sans cesse ses activités cinématographiques sur place, et le théâtre Eslava n'est qu'un aspect partiel de son activité foisonnante. On citera enfin le Salón Portela (de 1900), lui aussi « teatro de verano », cité par la *Guía*, et situé sur le Prado de San Sebastián.

En second lieu, on trouve donc des « salons » ou des cafés (les « *cafés cantantes* »), comme le Salón Imperial (1906), situé dans la célèbre Calle Sierpes, déjà la grande rue commerçante de la ville, ou le « *café cantante* »[4] Novedades, situé Calle Santa María de Gracia. Si les théâtres qui proposent du cinéma

2 C'est là une constante que le caractère estival, ou à tout le moins temporaire, de certains théâtres, jusqu'à, parfois, la consolidation d'un succès répété et plus durable qui permet une installation « en dur » définitive.

3 Personnalité incontournable du monde du cinéma sévillan à l'époque, qui apporta le cinéma sonore à Séville, par ailleurs érudit, publiciste, avocat, archiviste, et donc, entrepreneur de cinéma et de théâtre.

4 Café populaire, « café-concert » où l'on jouait aussi de la musique flamenca, comme aussi des spectacles de danse et de chant flamencos, dans un décor *ad hoc*, souvent taurin. Ce type d'éta-

sont faciles à répertorier et se retrouvent tous les jours dans la rubrique « Divertissements » des quotidiens, le nombre exact de salons et autres cafés est plus difficile à évaluer. On peut néanmoins affirmer avec une quasi-certitude que l'immense majorité des cafés de Séville proposant des « variétés » proposent aussi au consommateur/spectateur des séances de cinématographe, notamment, d'après nos recherches, à partir de la seconde moitié de l'année 1916.

En effet, les publicités l'attestent, qui se multiplient promptement : le Kursaal [en allemand : salon de divertissements, à l'origine situé dans un établissement de cure] Central se paie une page de publicité garantie toute l'année, dès 1916, dans le quotidien *Sevilla* ; le « *café cine* » au n° 7 de la rue Azofaifo affiche des « *funcion[es] de cinematógrafo* » dans le quotidien *El Noticiero Sevillano* à intervalles réguliers. Et, *via* la publicité, on apprend l'existence d'autres cafés où est projeté du cinématographe : le Salón Moderno, Calle Relator, « *cinematógrafo y variedades todas las noches – sesión continua* », ou encore le Salón Llorens (encore lui), Calle Sierpes, de 1911, appelé aussi « *teatro-salón* » et qui porte comme Portela ou Vigil le nom de son directeur ; ou bien le Cinema España, le Laureano (Calle Amor de Dios), le Modelo (également Calle Amor de Dios), le Pabellón Sevillano, Calle Araña, le Cine Ideal, le Gran Cine Chicón [sic], sis sur la célèbre Alameda de Hércules. Il y en a sûrement d'autres, dont nous n'avons pu déterminer avec certitude s'ils présentaient eux aussi parmi leurs « attractions » des films, mais il existe une grande probabilité à cela, parmi eux : le Salón Barrera, le Salón Zapico ou encore le Salón Romer (Calle Trajano).

Les cinémas estivaux, quant à eux, doivent s'adapter pour exister. Ils sont situés dans des endroits frais, par exemple dans des parcs à la périphérie de la ville, à l'inverse des théâtres permanents. Leur ouverture est souvent annoncée dans la presse avec force articles[5]. Par exemple, celle du cinéma España, « *cinematógrafo, café y nevería* » (précision qui semble importante, apparemment, on en reparlera), est annoncée à la fin du deuxième trimestre 1918. Un quotidien comme *El Correo de Andalucía* annonce cette ouverture avec un long « papier ». L'Eslava, qui inaugure la saison d'été en 1914, a droit, quant à lui, à plusieurs articles élogieux, sans doute de l'ordre de ce que l'on appelle aujourd'hui un « publireportage », notamment une pleine couverture, le 16 juin 1914, du *Noticiero Sevillano*.

La réouverture du Salón Llorens, déjà mentionné plus haut, est annoncée le 26 septembre 1918 dans *El Liberal*. Ou encore, concernant un autre cinéma de saison, on peut lire l'information suivante : « *Ayer se inauguró la temporada de verano en el Salón Sevillano* », dans le *Noticiero Sevillano* du 23 juin 1915. La fréquentation de ces établissements est aidée, en outre, par le fait que certains théâtres permanents font relâche en été, comme le Cervantes ou le Duque, par exemple. Les « baraques » d'été ouvrent donc au fur et à mesure que les autres

blissements où aimait à s'encanailler le bourgeois fut particulièrement à la mode entre 1850 et 1950.

5 Même si tous ne bénéficient pas du même traitement de faveur journalistique. En effet, la *Guía de Sevilla* nous renseigne utilement à ce sujet : « *Durante el verano, se habilitan para espectáculos públicos establecimientos que no describimos por poca importancia y carácter eventual* ».

ferment pour la saison chaude, ce qui est assez logique pour une ville comme Séville, particulièrement en proie à la touffeur estivale.

Les cinémas sont souvent couplés avec des bars et/ou glaciers de plein air ou semi-plein air, en été. Que l'on en juge par cette publicité :

> *Gran Nevería de José Prado, Cine Prado de San Sebastián*
> *Sensacionales películas todas las noches*
> *Cafés, vinos y licores de las mejores marcas*[6].

Quand l'entrepreneur de cinéma est très aisé, comme le fameux « Señor Llorens », l'installation peut être une brasserie reliée avec le cinéma lui-même :

> *Cervecería Llorens*
> *Sierpes n° 30*
> *Este establecimiento tiene comunicación con el SALÓN LLORENS y entrada directa al mismo, siendo, por tanto, excelente sitio de espera para las sesiones*
> *Exquisito café – Cerveza fría – Helados*
> *Servicio elegante y esmerado – todos los artículos de primera calidad* (*El Liberal*, 24 juin 1915, majuscules dans le texte).

Le même Llorens fait annoncer dans le journal l'ouverture de « sa » saison cinématographique, de manière à ce que la réouverture estivale de son cinéma à l'air libre dans les Jardins de Eslava soit vue comme un véritable événement, les publicités insistant toujours, comme celle-ci, sur le confort moderne – dont la « fraîcheur », essentielle en Andalousie pendant l'été – offert par ce type d'établissements :

> *Los Jardines de Eslava – Es éste el único sitio por la noche donde se halla agradable esparcimiento, fresca temperatura y culta diversión […]. Así pues, el cinematógrafo y los diferentes números cómicos, acrobáticos, etc., que se dan, reúnen cuanto puede exigirse* (*Sevilla Artística*, 26 juillet 1914).

L'autre saison débute donc fin septembre, une fois l'été achevé. La réouverture du Salón Llorens et du Salón Portela est fêtée le 30 septembre 1915 dans *El Noticiero Sevillano*. Le Salón Moderno, localisé entre Calle Aguiar, Puerta Real et Marqués de Parradas, reprend quant à lui ses activités le 25 septembre 1914 : « *Mañana volverá a abrir sus puertas el bonito cinematógrafo de la calle Aguiar* », lit-on ainsi dans *El Correo de Andalucía* de ce jour-là. Le Salón Imperial ferme ses portes en été pour les rouvrir le 18 octobre de cette même année 1914 : « *Ya tenemos el Salón Imperial abierto con "cine" y "varietés" y en dis-*

6 Ou encore : « *Gran Nevería / de / Victoriano / Cine frente al Círculo de Labradores, Prado de San Sebastián / Las mejores películas que se proyectan en Sevilla – Cafés, vinos y refrescos de las más acreditadas* ». Ces deux références apparaissant dans *La Verdad* du 29 juillet 1917.

posición de hacer la temporada con todo lo que en él el público pide y requiere », découvre-t-on dans *El Liberal* du même jour.

Mais, que ce soit pour les cinémas « d'été » ou « d'hiver », si l'on peut dire, la concurrence est rude. Les petits exploitants souffrent et disparaissent même, au fur et à mesure que le public demande davantage de confort, de commodités et moins d'installations précaires ou grossières. Il y a beaucoup d'abandons et/ou de transactions de cinématographes chez les entrepreneurs, en dehors des ouvertures et des fermetures traditionnelles en fonction des saisons, comme les changements de noms de cinémas, et encore plus de noms d'exploitants pour un même lieu, le laissent entendre. Décline aussi le nombre des plus petits d'entre les exploitants de cinémas éphémères d'été sous tente, *i.e.* les « cinémas » les plus inconfortables, comme le déclin d'annonces publicitaires de leur part dans les journaux sévillans le prouve dès l'année 1915.

Ce qui subsiste, ce sont les séances de cinéma à l'occasion de fêtes, de veillées, de kermesses, dans les différents quartiers de la ville ou au niveau municipal. Les cinémas s'installent alors souvent « bien en la Plaza Nueva, Prado de San Sebastián, Alameda de Hércules » (*El Noticiero Sevillano*, 15 juillet 1914), des endroits vastes, souvent à la limite du centre-ville, dont certains ont déjà été cités dans cet article. On donnera ici un exemple extrait de *El Correo de Andalucía* du 6 juin 1916 : « *Fiestas veraniegas: durante los meses de Julio, Agosto y Septiembre, año de 1916: Baños, fuegos artificiales,* cine al aire libre, *conciertos musicales, football, corridas, concursos infantiles y tenis, cucañas, verbenas* » (nous soulignons). Le cinéma, on le voit, n'est qu'une diversion parmi d'autres, où le « rafraîchissement » par la baignade, le sport, les jeux, y compris « *la fiesta nacional* » et l'attention portée plus spécifiquement aux enfants sont en concurrence avec le divertissement cinématographique, comme il l'est aussi avec la/les danse(s) et la musique.

On doit justement s'interroger sur la place du spectacle cinématographique par rapport aux autres distractions offertes à l'époque aux Sévillans. Divertissement commercial davantage qu'art majeur, à l'époque, il est, dans cette mesure, annoncé dans les journaux, *via* l'heure des diverses séances proposées, comme les autres spectacles à disposition des habitants de la cité. On veut dire par là qu'il faut attendre 1916, par exemple, pour que les titres des films soient annoncés, et plus tard encore pour qu'une critique digne de ce nom apparaisse.

En attendant, le cinéma peut même être relégué au second plan dans les salons ou cinés-théâtres. Dans la rubrique « *Por teatros y salones* » du journal local *Letras y Artes* du 28 février 1914, on lit ainsi cette annonce à propos des spectacles : « *Hasta el día 2 del próximo marzo sufrirá [sic] un breve paréntesis las exhibiciones cinematográficas motivadas por el debut de la Compañía de Rosario Pino* ». On voit donc que la célèbre comédienne de théâtre malaguègne provoque et justifie la suspension, le temps de son passage avec sa compagnie de théâtre, des activités cinématographiques, sans que l'on sache si cette interruption concerne toutes les séances ou certaines d'entre elles seulement, en rapport avec les horaires de représentation de la compagnie en question, éminemment populaire à l'époque, redisons-le.

Le cinéma peut donc se retrouver associé aux activités d'un « *café cantante* » qui fait aussi office de cinéma, comme c'est le cas, par exemple, du Kursaal Central déjà mentionné plus haut dans notre étude, avec dans son cas des shows de ventriloques, de jongleurs, de clowns, d'acrobates, de « *cupletistas* » – chanteurs et surtout chanteuses de « *cuplés* », chansons légères et piquantes à la mode à l'époque, et interprétées dans ce genre d'établissements – et autres meneuses de revues ou de « *sainetes* » (petites pièces comiques), des revues qualifiées même de « *lírico-fantásticas* » dans une annonce parue dans *El Liberal* du 24 avril 1914 ; donc, des « variétés », à n'en point douter.

Pourtant, les choses changent peu à peu : d'une part, le cinéma, à l'intérieur même de ce genre qui ne ressortit pas aux « variétés », évolue bel et bien : le film que présenta le 6 novembre 1918 le Salón Imperial (cf. le numéro du jour de *El Correo de Andalucía*) semble avoir été le clou de la soirée, éclipsant lesdites variétés. La preuve en est la phrase suivante de l'article de ce journal, même si elle n'est sans doute pas exempte d'une volonté de publicité pour le versant « cinématographique » de la soirée : « El número de *fuerza* lo constituyó la hermosa joya cinematográfica *El poder soberano*[7] que entre la general complacencia se pasó » (c'est le journal qui souligne). Ce film italien, comme bien d'autres mentionnés dans cet article, montre d'ailleurs combien le cinéma en provenance d'Italie avait du succès à l'exportation, dans ces années-là, connaissant même un véritable âge d'or avant l'apparition du cinéma parlant (qui n'est qu'une sous-catégorie du cinéma sonore – musique et bruits divers –, lequel apparut avant le parlant, rappelons-le) : ce cinéma à grand spectacle, inventif et de qualité, ne pouvait que plaire avec ses péplums vernaculaires et ses films de divas aux passions tragiques, se dénudant parfois, audace encore rare dans ces années-là à l'écran…

D'autre part, à partir de l'année 1918, tous les grands théâtres – comme le San Fernando, le Duque, le Cervantes – n'affichent plus que des séances de cinéma. Les pièces de théâtre ou les opéras, quand il y en a, d'ailleurs, sont en perte de vitesse par rapport au cinéma et à ses inventions et innovations esthético-techniques les plus « modernes ». Subsistent les comédies légères, « *sainetes* » précitées ou « *zarzuelas* », sortes d'opérettes ou plutôt d'opéras-comiques français, « à l'espagnole », mais tous ces genres se retrouvent, précisément, converties en leurs versions cinématographiques[8].

Mais l'on veut insister ici sur le fait que les théâtres s'adaptent à cette nouvelle forme de divertissement qu'est le cinéma. Ce dernier gagne progressivement du terrain sur les autres formes de spectacles et notamment, donc, sur le

7 *Il potere sovrano* (1916), drame italien de Percy Nash et Baldassarre Negroni, sorti en Italie le 17 octobre 1916 et en Espagne le 11 mars 1917. Il s'agit donc ici d'une reprise tardive, bien après l'exploitation à Madrid ou Barcelone, ce qui est une quasi-constante de l'exploitation sévillane – et provinciale, en général – des films. Les données sur les films reprises dans cet article proviennent de la précieuse et fiable base de données filmiques sur Internet http://www.imdb.com, (à chaque fois consultée le 20.11.2016) enrichies d'autres recherches quand celle-ci semble (de manière rarissime) incomplète.

8 Sur les liens « intermédiaux » entre théâtre/zarzuela et cinéma, musique/animation dans la salle et projection à l'écran, *i.e.* tous ces « va-et-vient entre la scène et l'écran » à l'époque, cf. le chapitre « À propos de l'identité nationale : l'espagnolade comme symptôme » signé par ses auteurs dans Feenstra et Sánchez Biosca, 2014 : 45-47.

théâtre, en une évolution définitivement préjudiciable à ce dernier à partir du début des années 20. On peut avancer plusieurs causes à ce passage d'un genre à un autre, dont deux dans des perspectives très différentes : prix inférieur des séances de cinéma et capacité plus grande du (nouveau) médium à faire rêver le spectateur[9]. On verra plus loin, néanmoins, que ce succès croissant n'alla pas nécessairement de pair avec sa reconnaissance en tant qu'art, reconnaissance qui sera, quant à elle, bien plus lente.

En ce qui concerne les conditions matérielles du spectacle cinématographique lui-même, les lieux où l'on consomme du cinéma – théâtres, cafés-cinémas ou simples chapiteaux et tentes – ne sont pourtant pas, loin s'en faut, des palaces, dans la majorité des cas… bien que les publicités d'époque veuillent le faire croire. Si le public montre une exigence toujours plus grande au cours de ce lustre, on note cependant bien des insuffisances dans les infrastructures, surtout par rapport à notre époque. Le manque d'hygiène est souvent dénoncé par des lettres des spectateurs aux journaux[10], et les problèmes de ventilation en été, comme de chauffage en hiver, étaient patents. Les journaux ouvraient donc leurs colonnes aux doléances du public.

Pour autant, ces journaux n'inondaient pas leurs pages de ces récriminations, car ils avaient besoin de la publicité, et il est plus fréquent de lire des articles qui louent les dernières améliorations apportées par l'entreprise au confort du spectateur :

> *Hay unas lucecillas verdes, a manera de alumbrado supletorio; ésas dejarán el local en un amable claroscuro que, permitiendo a los concurrentes verlo todo con preciosa distinción, no restará a la proyección ninguna de sus características* (*El Liberal*, 27 septembre 1917).

L'ambiguïté du caractère peut-être publicitaire, que nous ne pouvons pas prouver totalement, de ce type de compte rendu est récurrente dans la presse de l'époque à propos des cinémas, et montre l'imbrication et le croisement des intérêts entre les entrepreneurs de cinéma et de presse, surtout à un niveau local.

Pour que le cinéma fonctionne, il faut aussi, et surtout, des hommes qui aient compris très tôt le succès potentiel de cette nouvelle forme d'art et d'industrie, et le leur aussi… Vicente Llorens, qui est déjà apparu dans ces lignes, revient donc fréquemment dans les colonnes des journaux sévillans. Il est une personnalité tellement incontournable que, à propos d'un article sur le théâtre San Fernando, on l'appelle « *el incansable Don Vicente* » (dans *Letras y Artes* du 12 février 1916).

9 D'autant qu'avec la rapidité des progrès techniques, comme une meilleure qualité de la photographie dans la bande de celluloïd, le public se trouva vite très satisfait de l'offre cinématographique, déjà du seul point de vue technico-esthétique.

10 Cf. « V*arias personas (no fumadoras) nos piden que llamemos la atención sobre la conveniencia de que se prohibiera echar un cigarro [en una sala de cine]* », écrit ainsi un journaliste dans *El Liberal* du 30 octobre 1914, en écho aux courriers de spectateurs au journal. En fait, l'interdiction de fumer dans les théâtres, cinémas et autres lieux publics revenait aux gouverneurs civils et maires, mais même édictée officiellement, elle était rarement suivie dans la pratique.

Ce Monsieur Llorens est ainsi le sujet d'une célèbre revue sévillane (à tonalité satirique, mais pas ici, du moins pas à son égard), *Don Cecilio* (parution : 1898–1922), dans son numéro hebdomadaire du 4 novembre 1914, qui tresse ainsi ses louanges (non signées) :

> *Decididamente, es un hombre grande don Vicente Llorens: él proporciona durante el invierno distracción y solaz a las cláses [sic] amigas del Cinematógrafo; gracias a él conocemos a Fantomas, Quo Vadis? y Quo vienes?*[11] *[…]. El Señor Llorens, infatigable organizador de agradables espectáculos ¿por qué no está en el Ayuntamiento? De ser así, la comisión de festejos idearía algo más que los toldos remendados del Corpus [la fiesta de Corpus Christi], los gallardetes y la pasarela color rana verde.*

On sent la satire dans l'évocation finale du manque de renouvellement des fêtes de la part de la « commission des festivités » municipale, et une incitation bienveillante à se lancer dans la politique locale, de la part du rédacteur anonyme. Mais l'importance de l'entrepreneur est telle au sein de la ville et de ses enjeux qu'il est aussi le sujet de polémiques qui confinent précisément au politique, comme un autre article, critique envers Llorens, celui-ci, le montre assez :

> *Al conocer el procedimiento que se ha seguido en el Ayuntamiento para autorizar en la Plaza Nueva, durante los próximos meses de verano « el cine » que en las temporadas anteriores le fue adjudicado al mismo señor que este año [Vicente Llorens] […] que es la persona que tanto interés pone todos los años por conseguir la adjudicación de dicho hermoso paseo –por el beneficio que para el bolsillo le reporta, con manifiesto perjuicio para el público; en verdad […] no salimos de nuestro asombro.* (*La Verdad*, 28 mars 1915 : « ¡Escandaloso ! »)

L'auteur anonyme de l'article proteste ensuite contre le monopole de Vicente Llorens, « *[que] grandes influencias tiene* », sur le marché cinématographique sévillan, en listant tous les endroits occupés par ses établissements, concluant même en disant que « *es lo mismo que ser el amo de la ciudad* ». Le cinéma était donc une affaire bel et bien sérieuse à l'époque, vu les sommes en jeu…

Llorens a incontestablement du poids (économique), donc de l'influence (politique) et, s'il semble ne pas faire l'unanimité et susciter des jalousies, il

11 Il peut s'agir de trois films français, des drames criminels tous réalisés par Louis Feuillade, d'après l'œuvre romanesque de Marcel Allain et Pierre Souvestre : soit *Fantômas – À l'ombre de la guillotine* (1913), sorti en France le 9 mai 1913 (date de sortie inconnue en Espagne), soit *Juve contre Fantômas* (1913), sorti en France le 12 septembre 1913 (date de sortie inconnue en Espagne), soit, enfin, *Fantômas contre Fantômas* (1914), sorti en France le 13 mars 1914 (date de sortie inconnue en Espagne) ; *Quo Vadis ?* (1913), drame historique italien d'Enrico Guazzoni, d'après l'œuvre d'Henryk Sienkiewicz, sorti en Espagne le 19 mai 1913 (date de sortie inconnue en Italie). L'ironie est perceptible dans le faux titre cité juste après, « *Quo vienes* ? » (« Qui vient là ? »), parodie du sens de « *Quo vadis ?* » en latin (« Qui va là ? »).

défend au moins l'intérêt du cinéma, dans tous les sens du terme – et même s'il s'agit d'abord du sien. Il entraîne par exemple avec lui les autres propriétaires de salles sévillanes dans une protestation générale contre « *el impuesto a los espectáculos públicos* », signée par un très grand nombre d'exploitants sévillans enfin réunis[12], et ce, dans un contexte de concurrence de plus en plus rude entre 1914 et 1918.

Llorens et la plupart de ces « exhibidores » de films peuvent donc être considérés autant comme des commerçants que comme des pionniers du 7e art et, s'ils restent dans leur majorité de petits exploitants qui tentent d'obtenir de meilleures rentrées d'argent, sur un marché en plein essor, ils n'en ont pas moins participé aux débuts de l'histoire du cinéma[13].

Les séances, horaires, fréquences, prix, types de public, et autres détails de déroulement du spectacle cinématographique

Penchons-nous d'abord sur les horaires et la fréquence des séances de cinématographe. Les horaires ne semblent pas avoir évolué entre 1914 et 1918 : en fin d'après-midi ou début de soirée, jusqu'en fin de soirée, et ce, en session continue, ce que l'on appelait le « cinéma permanent ». L'été, les séances pouvaient même se prolonger plus tard. Rappelons aussi que les séances de cinéma pouvaient s'intercaler entre deux séances de variétés. Les séances sont donc annoncées de 16h30 à minuit et demi, comme heures les plus précoces et les plus tardives, avec des horaires restreints, parfois, comme en hiver, de 20h à 22h30, selon aussi les jours – ouvrés ou pas –, l'ouverture moyenne des cinémas étant de 3 ou 4 heures. Il y avait aussi des « matinées » le dimanche, à partir de 15h30 ou 16h[14].

Il y avait également des séances spéciales, non seulement à l'occasion de fêtes, mais aussi en vue de récolter quelque argent pour une œuvre pieuse, éducative et/ou morale. D'après *El Correo de Andalucía* du 5 novembre 1918, le Salón Imperial accueillera ainsi ce jour-là « *una función extraordinaria a beneficio del Centro de Reporteros con escogido programa* », hélas sans donner plus de détails…

La durée d'exploitation de ces films est difficile à estimer[15], mais les annonces des journaux semblent donner une moyenne d'un ou deux jours, par-

12 Sont cités les noms, outre Llorens, de José Salguiera, Emilio López de la Torre, Fernando González Serna et Pedro Portela.

13 Enfin, parmi ces « hommes du cinéma », il faut mentionner aussi les loueurs/vendeurs de films ou de matériel aux exploitants de salles. En 1914, seul Llorens se charge de ce travail… Peu à peu, d'autres « marchands de cinéma » apparaissent, faisant le lien entre les grandes compagnies, d'ailleurs étrangères – françaises, essentiellement – (Pathé Frères et Gaumont, qu'ils représentent, parfois en exclusivité), et les petits propriétaires de salles. Pathé et Gaumont rivalisent de publicités dans les journaux, dès 1917, pour vanter leur « matériel », filmique et technique.

14 Le programme reprenait alors le soir, par exemple à 20h15 ou 20h30 : par exemple, le 14 mai 1914, l'Eslava, selon *El Liberal*, présentait du cinéma en matinée et un spectacle en soirée de la « Belle Aréndig », malheureusement inconnue de nous et introuvable sur Internet ou ailleurs…

15 Difficulté aggravée par le fait qu'il s'agit parfois de films à épisodes, et que le titre des épisodes n'est pas mentionné d'ordinaire par les journaux, qui donnent seulement le titre générique.

fois une semaine, et dans le cas des films-« événements », qui rencontrent particulièrement leur public, plus d'une semaine, dans la logique, toujours actuelle, des films qui font recette. Par ailleurs, l'immense majorité des films projetés à Séville comme dans le reste de la province espagnole avaient déjà été projetés à Madrid, et les exploitants pouvaient se faire une idée de leur succès en regardant les entrées madrilènes : « *Se repetirá la hermosa película impresionada en una finca de R. Guerra, en la que se ven toreando, juntos[,] a éste y a Joselito El Gallo* » (*El Noticiero sevillano*, 18 juillet 1914). Les célèbres toreros andalous, le Cordouan Rafael Guerra Bejarano, dit « Guerrita » o « El Guerra » (1862-1941) ou le Sévillan José Gómez Ortega dit « El Gallo » (1895-1920), ne pouvaient qu'attirer les foules, même sur celluloïd, d'où la prolongation de ces séances dans la capitale andalouse.

Quant au prix, on dira tout de suite que les séances de cinéma attirent parce qu'elles sont un peu moins chères que le théâtre, même si la différence n'est pas très grande[16]. Les prix des séances de cinéma varient entre 10/15 centimes et 5 pesetas en moyenne, selon la catégorie[17], ce qui constitue une très grande amplitude de choix. Même si les appellations desdites catégories sont parfois ambiguës quant à la concrétude du confort proposé – un même nom peut recouvrir plusieurs réalités, selon les établissements –, on peut donner quelques exemples : au Salón Imperial, en 1918, selon *El Correo de Andalucía*, les « *plateas* » (baignoire ou parterre) sont à 3 pesetas, les « *butacas* » (fauteuils d'orchestre) à 30 centimes et les « *gradas* » (gradins ou marches) à 15 centimes. Le San Fernando, la même année, affiche des prix à peu près similaires : « *butacas* » à 50 centimes, « *anfiteatro* » (poulailler) à 30 centimes et « *paraíso* » (paradis) à 10 centimes.

Les prix varient donc selon le confort de la place, mais aussi, si l'on examine les annonces des journaux, le confort général de l'établissement lui-même. Il existe aussi des réductions. Les enfants et les militaires bénéficient d'un tarif avantageux (entre 25 et 40 centimes). Si la somme de 5 ou 10 pesetas est une forte somme, le reste des tarifs est relativement peu onéreux, surtout pour les dernières catégories, ce qui fait du cinéma un divertissement abordable pour tous, si l'on ne souhaite pas, bien entendu, être bien installé aux tout premiers rangs…

Quant au déroulement du spectacle cinématographique lui-même, à l'époque, il revêt des caractéristiques bien particulières, à Séville comme ailleurs : certains films, muets à l'époque, on l'a dit, étaient commentés, expliqués –

16 Les prix des places de théâtre semblent croître, justement, à partir de 1918, borne finale de cette étude : « Le prix des places [de théâtre], resté très bas jusqu'en 1918 [mais un peu plus cher que le cinéma, donc], ne cesse de monter depuis. Les artisans, les apprentis, les traîne-savates, les employés et les concierges qui constituaient l'essentiel de son public ont dû renoncer à se l'offrir et se tournent maintenant vers le cinéma », selon John Dos Passos dans son passionnant récit de voyages en Espagne entre 1916 et 1920, *Rossinante reprend la route* [*Rosinante to the Road Again*, 1922], 2005 : 200.

17 Exceptionnellement, selon le confort des théâtres, les prix peuvent monter, par exemple, à 10 pesetas la « platea » (v. plus loin) au Teatro Álvarez Quintero. De même que les établissements étaient de différentes catégories, d'où des dénominations différentes, entre « Salón », « Cine », « Teatro » ou « Kursaal », qu'il s'agisse de leur confort, de leur moyenne de prix ou de leur adéquation structurelle au médium cinématographique, cf. *supra*.

parfois avec beaucoup de liberté, notamment en « nationalisant », c'est-à-dire en donnant de la « couleur locale » aux productions étrangères, donc étranges aux yeux de bien des spectateurs – par de bien nommés « *explicadores* », notamment lorsqu'il n'y avait pas de sous-titres… ou pour les spectateurs analphabètes[18]. Certains de ces « bonimenteurs », car tel était leur nom, étaient célèbres de par leur talent, et leur nom ou prénom pouvait apparaître dans les journaux en même temps que l'annonce du film projeté : « *Ayer hizo su presentación el popular explicador de cuadros Álvaro que gustó muchísimo, habla con facilidad pasmosa y sus chismes continuos producen hilaridad en el público* » (*El Noticiero Sevillano*, 13 mars 1914).

On apprend donc que l'« explicateur » jouit d'une certaine liberté d'interprétation – *via* ses « blagues », ici, par exemple –, dans tous les sens du terme et se retrouve chargé de « guider » le public dans ce voyage cinématographique encore assez neuf, parfois, pour lui. On notera que c'est précisément à partir de 1915 que, avec la généralisation des intertitres, le bonimenteur disparaîtra.

Un autre élément important du spectacle, c'est l'orchestre, en charge, quant à lui, de rendre plus agréable la séance de film muet, autre exemple de « sonorisation », extra-diégétique là encore, si l'on peut dire. Pour autant, les salles n'ont pas toujours plusieurs musiciens à leur disposition, et l'on constate que lorsqu'il y a un orchestre, dans les grands cinémas-théâtres essentiellement, sa présence pour telle ou telle soirée est largement annoncée dans les journaux. Par exemple, dans *El Liberal* du 13 février 1914, on lit ce compte-rendu de l'adaptation filmique du *Parsifal*[19], l'opéra de Wagner, film muet [sic] projeté au San Fernando, et dont on comprend aisément que l'accompagnement musical soit crucial :

> *La película es un dechado de perfección, una verdadera interesante obra de arte que sola sin la música que anoche acompañó su exhibición llamaría la atención. [Pero] [l]a Empresa [del San Fernando] agrupó 60 profesionales de orquesta que bajo la dirección del joven maestro Castillo, interpretó 4 hermosos números de la bellísima composición, los cuales fueron repetidos las veces necesarias hasta terminadas las escenas de la obra.*

On voit bien que le film est moins commenté (il ne l'est pas du tout, en fait) que le jeu de l'orchestre, lequel « déborde », on le note, de la projection du film lui-même, du fait de l'enthousiasme des spectateurs présents ce soir-là, qui réclament plusieurs bis.

Pour ce qui concerne le type ou le nombre de spectateurs qui vient à une séance de cinéma, justement, il est difficile de qualifier ou de quantifier, tout comme aujourd'hui, ledit public. Les journaux – si on peut les croire, du moins

18 Ce qui constitue l'un des aspects du cinéma sonore évoqué plus haut.
19 *Parsifal* (1912), drame italien de Mario Caserini, sorti en Italie en novembre 1912 et en Espagne en janvier 1914.

– insistent en tout cas lorsque l'affluence a été particulièrement nombreuse… ou lorsque la chaleur, ou la pluie, leur a fait préférer rester à la maison.

En ce qui concerne les catégories sociales qui allaient au cinéma, il est ardu également de proposer un portrait-type, qui dépend précisément de l'établissement, du tarif, mais aussi du genre de films, voire du jour ou de l'heure de programmation, à l'instar là encore de ce qui se passe de nos jours. Mais, à Séville comme ailleurs, à l'époque, c'est la classe moyenne, ce sont les travailleurs/ouvriers, artisans et salariés du commerce qui constituent le gros du public de cinéma. Aux deux extrêmes, on trouve les étudiants, dont la présence régulière était intéressante pour les exploitants et leur faisait bénéficier d'un tarif particulier ; et les riches familles, dont on faisait alors grand cas dans la presse[20] :

> *Entre las distinguidas familias que anoche concurrieron al Palacio de las Proyecciones recordamos las siguientes [suit une énumération de familles, constituant un peu plus des deux tiers de l'article] […]; bellísimas y elegantes damas de nuestra sociedad, lo más distinguido de nuestra intelectualidad, llenaban el hermoso salón* (*El Noticiero sevillano*, 11 juin 1914)[21].

Ce genre de publireportage avant l'heure, mâtiné de presse *people*, est très courant dans les journaux à l'époque, et oublie souvent le moyen peuple qui n'est pas au premier rang, car il ne fait pas rêver, préférant parler des grandes familles, en omettant de parler du film : souvent, une dizaine de lignes sont consacrées aux noms de ces personnalités, et deux ou trois au film lui-même. Autant dire que, pour les journaux et leurs lecteurs, le cinématographe est aussi (d'abord ?) un spectacle social : dans un cinéma, comme jadis au théâtre, on montre des films, mais on *se* montre aussi, d'autant plus que l'on a de l'argent. Il est le reflet d'une société, d'une société qui vit, qui sort, qui s'exhibe. Mais pour voir quoi, au fait ?

Les genres de films projetés dans les salles

On peut, dans un premier temps, réfléchir aux genres de films projetés. D'abord, les films sont muets, comme on l'a dit, et en noir et blanc, comme partout ailleurs dans le monde, jusque dans les années 50, et ce sont parfois, comme on l'a dit rapidement, des films à épisodes, s'il s'agit d'histoires longues ou d'adaptations de longues pièces de théâtre, ou d'une succession de courts-métrages, avec toutes les combinaisons possibles, également, dans ces différents cas

20 Ce qui ne doit pas nous abuser, néanmoins, sur la régularité toute relative de leur présence au cinéma, à l'inverse des étudiants qui, eux – prestige oblige, pour l'établissement – ne sont presque jamais cités dans ces journaux.

21 Souvent est établie une correspondance « *espectáculo culto / asistencia selecta* » (même journal, 19 mars 1916).

de figure. Mais le format le plus courant est le format court, le long-métrage, techniquement, se développant essentiellement à partir des années 20[22].

Que l'on ne s'y trompe pas, le cinéma naissant d'avant-garde, qui fait les beaux jours des cinéphiles ou des chercheurs actuels, est peu ou pas du tout projeté dans ces salles de Séville, comme dans l'immense majorité des salles de cinéma commerciales de la planète, d'ailleurs, exception faite de la France et de l'Italie, mais surtout dans les années 20. Le cinéma est d'abord une industrie, ensuite un art. Le public, en ces temps encore pionniers du médium, va au cinéma pour voir *du* cinéma, et souvent, peu importe ce qu'il va voir, du moment qu'il est séduit par la publicité.

On peut même aller plus loin : jusqu'en 1916, bien souvent, il n'y a pas pratiquement pas d'annonces publicitaires qui citeraient précisément le titre du film projeté, une tendance qui s'inversera peu à peu, à mesure que le public se familiarisera avec cet « art » et affinera ses choix de « fond » (le thème), maintenant que la « forme » (la technique) lui est connue. À partir de 1917, donc, on peut proposer un peu plus aisément un classement par genres en fonction des titres et de ce que l'on sait de ces films, désormais, qu'ils aient été conservés ou pas avec les années.

D'abord, on présente souvent, sinon toujours, des « actualités », où la Première Guerre mondiale était, bien entendu, évoquée. En tant que citoyens d'un pays neutre, rappelons-le, les exploitants espagnols, en fonction de leurs sympathies idéologiques et/ou de calculs politiques, pouvaient passer des « actualités » – dans leur immense majorité en provenance des pays belligérants, mais surtout de France, « pays du cinéma » par excellence, avec Pathé ou Gaumont – de tel ou tel bord : citons ainsi les « Actualidades Gaumont » (suivies de *El joven trampero*, film non identifié, mais parlant par conséquent d'un chasseur ou d'un trappeur, annoncé le 3 novembre 1918 dans *El Correo de Andalucía*) ou « Maniobras de tanques » (le 17 décembre 1917, toujours dans *El Correo de Andalucía*).

Mais sont présentées aussi des actualités sur des sujets plus légers et certes plus espagnols, comme la tauromachie, qui est récurrente dans ces annonces. On citera simplement : « *La verdad de lo ocurrido a [Juan] Belmonte* » (dans *Don Cecilio*, XIXe année, n° 14–160), Juan Belmonte étant ce torero sévillan qui

22 Précisons que l'apparition des longs-métrages se fait à partir des années 10 (que l'on pense seulement à *Cabiria* (1914) de Giovanni Pastrone, qui durait trois heures, ou à *Naissance d'une nation* [*The Birth of a Nation*], 1915) de D.W. Griffith, d'une durée de plus de trois heures), même si le changement fut progressif et que le format court était encore la norme et le long l'exception à l'époque, avant les années 20 qui virent le paradigme s'inverser. Plusieurs raisons se conjuguent pour expliquer cette situation et cette évolution, dont l'explication excède notre propos, voire nos compétences. On dira simplement, pour ce qui est de la prédominance statistique des formats courts sur les longs, et de sa mutation au cours de les années 10, qu'il s'agit de questions techniques et financières (de réalisation comme de projection) autant que de goûts et de modes de « consommation » du public lors d'une « sortie au cinéma » qui, dans les années 10, ressortissait encore au « spectacle total » : les courts-métrages se succédaient (d'actualité ou de comédie burlesque… donc nécessairement courts) et alternaient avec d'autres séquences de divertissements non cinématographiques ; tandis que, les années passant, le cinéma « de narration » commencera à s'imposer (car il s'invente peu à peu) dans des formats alors nécessairement plus longs (films d'histoire, drames…) et pour un public peu à peu mieux formé, plus « exigeant » face à un médium désormais de plus en plus « adulte » techniquement et esthétiquement.

modernisa la corrida : surnommé « El Pasmo de Triana » (1892–1952), il fut le principal rival de son « pays » Joselito.

Comme on l'a vu plus haut, on présente aussi des films d'opéra, avec ou sans le son (extra-diégétique), d'ailleurs, ou du théâtre filmé, sans qu'il soit question ici de captations de ces opéras ou de ces pièces, mais bel et bien de recréations spécifiques pour le cinématographe. Dans *El Liberal* du 19 octobre 1914 est annoncée, avec un don sûr pour l'accroche – un moment ambiguë quant à la présence réelle de la comédienne Sarah Bernhardt à Séville –, une adaptation du célèbre roman, puis de la pièce de théâtre, d'Alexandre Dumas fils :

> *Sarah Bernard [sic] en Sevilla: Teatro San Fernando: En la función de mañana a martes podrán admirar los sevillanos el trabajo maravilloso de esta eminente actriz de fama universal. / La obra escogida es* La dama de las camelias[23] *en la que la ilustre artista raya a una altura inconmensurable. / Claro está que la presentación será en el cinematógrafo* […].

On trouve aussi, par exemple dans *El Liberal* du 15 mai 1918, l'annonce concernant le film *Los sobrinos del Capitán Grant*, peut-être une adaptation filmée de la zarzuela éponyme à succès (de Miguel Ramos Carrión et Manuel Fernández Caballero, 1877)[24], basée sur les personnages du roman d'aventures de Jules Verne *Les Enfants du Capitaine Grant* – les enfants deviennent ainsi les neveux… – et qui est présentée comme la source d'un « *Colosal / Maravilloso / Asombroso / Estreno* ».

Autrement, il s'agit du cortège accoutumé de films d'aventures, historiques parfois, ou policières, en épisodes de feuilleton, redisons-le, pour la grande majorité d'entre eux. Parmi ces films à succès, les célèbres séries françaises des *Rocambole*[25] et des *Fantômas,* ce dernier, cité plus haut dans cette étude, semblant même, un moment, « éclipsé » par le premier :

23 *La Dame aux camélias* (1912), drame sentimental français d'André Calmettes, Louis Mercanton et Henri Pouctal, sorti en France le 8 mars 1912 (date de sortie inconnue en Espagne).

24 Mais non référencée sur http://www.imdb.com, alors qu'un film français intitulé *Les Enfants du Capitaine Grant* (1914) de Victorin-Hippolyte Jasset, Henry Roussel et Joseph Faivre est sorti en France (le 10 avril) et sans doute, d'après nos recherches, en Espagne (date exacte inconnue, mais proche de la sortie française, l'anticipant même) la même année 1914, sous le titre, précisément, de *Los sobrinos del Capitán Grant*. Le problème est que ce film-ci est référencé par http://www.imdb.com comme court, alors que, plus loin, nous verrons qu'il est annoncé dans ce journal comme étant un (très) long-métrage, de même, lors de la sortie nationale, que par l'*ABC* (éd. de Madrid) du 29 mars 1914 (qui annonce un film de 2 heures, précisant au passage qu'il s'agit de la fin de son exploitation dans la capitale), ce qui est plus plausible eu égard au roman source et au nombre des réalisateurs (trois). Nous regrettons de ne pouvoir résoudre l'aporie, mais il nous semble néanmoins que la base http://www.imdb.com, ici, se trompe et que le film n'est pas un court.

25 Plusieurs courts-métrages avec ce personnage, provenant de France, d'Italie ou même du Danemark, sortiront entre 1908 et 1917, pour en rester à cette seule décennie, ainsi que deux longs, l'un en 1913-1914 (un français) et l'autre en 1919 (un italien), qui ne sont en fait que des regroupements d'épisodes de ce drame criminel, l'un de trois épisodes, le *Rocambole* français réalisé par Georges Denola – celui présenté à Séville (dates de sorties inconnues en France et en Espagne) –, l'autre de cinq épisodes, le *Rocambole* italien de Giuseppe Zaccaria. Rappelons que Pierre-Alexis Ponson du Terrail en est le créateur à l'écrit (cycle romanesque de 1859 à 1884), avec une fortune qui donna même l'adjectif « rocambolesque ».

> *Esta noche se estrenará por el cinematógrafo del Teatro Eslava una hermosa película de 2000 metros*[26]*, llamada a eclipsar las famosas de la serie* Fantomas*, pues reproduce todas las hazañas del célebre bandido que creó Ponson de [sic] Terrail, con el nombre de* Rocambole. (*Sevilla*, 3 juillet 1917).

Citons encore quelques titres qui attestent le côté essentiellement populaire de ces films-feuilletons, propres à fidéliser les spectateurs par leur sens du suspense, de l'aventure et/ou du drame : *La segunda madre*[27], *La España trágica o Tierra de sangre*[28], *La danza fatal*[29], *La máscara de los dientes blancos*[30], *Los misterios de Nueva York*[31], *El secreto del submarino*[32], *Arsenio Lupin*[33], *El cofrecito negro*[34] ou *El anillo de cigarro revelador*[35].

Enfin, on donnera quelques noms de films comiques, autre grande catégorie de cinéma à succès à l'époque, en Espagne comme dans le reste du « monde du cinéma » : les aventures de Charlot (Charlie Chaplin), Laurel et Hardy, Fatty (Arbuckle) sont annoncés à grands renforts de publicité/annonces. Par exemple, *El Correo de Andalucía* du 28 octobre 1918 insiste sur le succès phénoménal enregistré par *Charlot en la parodia de la ópera Carmen*, c'est-à-dire *A Burlesque on Carmen* (1915), comédie américaine de Charles Chaplin sortie le 18 décembre 1915 aux États-Unis (date inconnue en Espagne), projeté au Llorens de Séville, berceau du mythe inventé par le Français Mérimée. Enfin, on mentionnera :

26 Soit à peu près 1h35.

27 (1915), drame français de réalisateur inconnu, sorti en France le 27 août 1915. Annoncé les 20 et 21 mars… 1914 [sic] comme nouveauté dans une salle de Madrid par l'édition locale de l'*ABC* de ces dates, donc sorti en Espagne avant la France.

28 (1918), drame espagnol de Rafael Salvador (date de sortie inconnue en Espagne).

29 (1915), drame espagnol de José de Togores, sorti en Espagne le 23 avril 1915.

30 *The Iron Claw* (1916), film d'aventures américain d'Edward José et George B. Seitz, sorti aux États-Unis le 28 février 1916 (date de sortie inconnue en Espagne).

31 Annoncé comme faisant quinze épisodes [en réalité, il y en a douze] dans *Sevilla Artística*. Son titre original est *The Romance of Elaine* (1915) : il s'agit d'un film d'aventures américain de George B. Seitz – cf. note 37 –, Leopold Wharton et Theodore Wharton, sorti aux États-Unis le 14 juin 1915 (date de sortie inconnue en Espagne). On citera aussi un autre film à succès à cette époque, même s'il n'apparaît pas dans ces listes de programmation, au titre approchant, le célèbre *Los misterios de Barcelona* d'Alberto Marro, datant de la même année…

32 *The Secret of the Submarine* (1915), film d'action américain de George L. Sargent, sorti aux États-Unis le 22 mai 1915 (date de sortie inconnue en Espagne).

33 Il peut s'agir de six drames criminels différents sortis entre 1909 et 1918, tirés ou inspirés de l'œuvre romanesque de Maurice Leblanc : *Arsène Lupin* (1909) du Français Michel Carré (dates de sorties inconnues en France et en Espagne), *Arsène Lupin contre Ganimard* (1914) du même réalisateur (dates de sorties inconnues en France et en Espagne), *Arsène Lupin contra [sic] Sherlock Holmes* (1914) du Danois Viggo Larsen (film allemand), sorti en Allemagne le 23 juillet 1914 (date de sortie inconnue en Espagne), *Arsene Lupin* (1916) du Britannique George Loane Tucker, sorti en Grande-Bretagne en juin 1916 (date de sortie inconnue en Espagne), *Arsene Lupin* (1917) de l'Américain Paul Scardon, sorti aux Etats-Unis le 12 mars 1917 (date de sortie inconnue en Espagne) et *Posledeniye Priklyucheniya Arsena Lyupina* (1918) du Russe Mikhaïl Doronine (date de sortie inconnue en Russie et en Espagne), ce qui peut se traduire par *Les Dernières Aventures d'Arsène Lupin*.

34 *The Little Black Box* (1912), drame criminel américain de réalisateur inconnu, sorti aux États-Unis le 23 février 1912 (date de sortie inconnue en Espagne).

35 *The Clue of the Cigar Band* (1915), drame criminel britannique de H.O. Martinek, sorti en Grande-Bretagne en avril 1915 (date de sortie inconnue en Espagne).

El barómetro de la fidelidad[36], *Lucha de corazones*[37] ou, avec un acteur « non humain » : *Emir, caballo policía*[38].

Il y a tout de même des films à prétention historique, à la mode à l'époque, dont on peut citer les exemples suivants : *La vida de Cristóbal Colón y su descubrimiento de América*[39] (dans le même *Correo de Andalucía* du 13 octobre 1918), ou encore ce film « *de carácter histórico en que se presentó la "vuelta a Francia de Napoleón I y los principales sucesos del llamado Gobierno de los cien días"* » (au Salón Portela, annonce dans *Don Cecilio* du 10 octobre 1918) à propos de l'« ennemi public n° 1 » des Espagnols, dans ce film qu'il ne nous a pas été possible, hélas, d'identifier précisément parmi les films variés, sortis dans cette décennie, ayant l'Empereur pour protagoniste.

On a parlé de « morale » il y a quelques lignes, et il faut dire à présent que les films religieux, donc moraux, ou vice-versa, bénéficient d'un soutien important de la part des journaux – les plus conservateurs, peut-on penser et l'on peut faire la même remarque des cinémas concernés, opportunisme commercial mis à part –, et les exemples sont légion, constituant ainsi la dernière, mais non la moindre, des catégories de films généralement projetés dans les cinémas sévillans de l'époque, d'après notre dépouillement de la presse. On a dit plus haut l'attention portée aux enfants, « commercialement » d'abord, « moralement » ensuite : de nombreux films éducatifs leurs sont consacrés, dont n'est pas toujours spécifié le titre, et des séances spécifiques leur sont réservées, accompagnés de leur(s) enseignant(s).

C'est dans cette optique que des séances de films religieux – qui sont abondants parmi les films tournés dans ces années-là – leur sont proposées, à des fins d'édification de cette jeunesse sévillane, comme par exemple le film *Christus*[40], annoncé les 28 et 29 octobre 1918 au Salón Imperial par *El Correo de Andalucía* : le cinéma se veut donc vecteur de bonne morale, et ce, alors même qu'il est parfois critiqué pour son côté pernicieux. Il conditionnerait en effet, aux yeux de certains contempteurs, des attitudes immorales et/ou délictuelles, d'ailleurs visibles à l'écran ou… dans la salle, et pousserait même au crime, pour une certaine frange (réactionnaire) de l'Église catholique et de ses affidés. Afin de contrecarrer cette influence néfaste, les films religieux peuvent alors être un antidote.

Pour ce qui concerne spécifiquement les lieux de projection, on peut même lire des pétitions d'autorités – religieuses, essentiellement, civiles et laïques, moins souvent – contre ces salles plongées dans le noir, véritable bouillon de

36 *Le Baromètre de la fidélité* (1909), film comique français de Georges Monca, avec Max Linder (dates de sorties inconnues en France et en Espagne).

37 (1912), film comique espagnol de José María Codina et Fructuós Gelabert (date de sortie inconnue en Espagne).

38 *Emir, cavallo da circo* (1917), film comique italien d'Ivo Illuminati, sorti en Italie en avril 1917 (date de sortie inconnue en Espagne).

39 *La Vie de Christophe Colomb* (1916), film historique français de Gérard Bourgeois (dates de sorties inconnues en France et en Espagne).

40 Il peut s'agir de deux drames religieux italiens, soit du *Christus* (1914) de Giuseppe de Liguoro, sorti en Italie en décembre 1916 (date de sortie inconnue en Espagne), soit du *Christus* (1916) de Giulio Antamoro, sorti en Italie le 8 novembre 1916, et dont on connaît la date de sortie espagnole, le 8 avril 1916, c'est-à-dire avant même l'italienne.

culture de l'immoralité, selon elles, par la promiscuité facile qu'elle offre : « *Son los salones de los cinematógrafos cunas de amor, donde la nocturnidad, en complicidad con Cupidito, proteje [sic] a los amantes* » (*El Correo de Andalucía*, 19 mai 1916)[41].

Les annonces dans la presse : début d'un discours critique ou simple publicité

« *Film(e)* », « *cinematógrafo* » ou – de manière de plus en plus récurrente, les années passant – « *cine* », chaque film évoqué est pour les journalistes une œuvre « *de asombro* », « *una maravilla del cine* » ou « *una colosal película* », et on ne lit pas dans les quotidiens ou les périodiques de Séville de véritable critique cinématographique digne de ce nom, du moins pas jusqu'au début des années 20, de la même manière que l'on ne présentait pas de photo ou d'affiche du film[42], ou que l'on ne citait pas le nom du réalisateur (cf. *infra*), et rarement de l'acteur, sauf exception (quelques stars du comique comme Laurel et Hardy, par exemple, qui peuvent alors remplacer le titre).

On peut expliquer cette coutume de plusieurs manières : d'abord, parce que le médium était assez neuf et que le public se satisfaisait de l'émerveillement scopique proposé ; ensuite parce que la majorité des productions présentées étaient des films commerciaux et/ou populaires, pour lesquels une critique « de fond », perçue alors comme inadéquate et artificielle par la majorité du public, aurait eu du mal à entraîner l'adhésion ; enfin, le médium étant relativement neuf, le métier de critique aussi[43], sans compter les accointances locales en jeu entre journaux et commerçants, déjà évoquées *supra*.

Ainsi, et même si un article de *Sevilla* du 3 février stipule que : « *Los anuncios que publicamos de espectáculos [donc de films] no envuelven juicio alguno favorable ni desfavorable* », il est évident, à la lecture de la presse dans sa totalité, que l'utilisation quasi systématique de termes laudatifs est destinée à faire venir les lecteurs dans les salles de cinéma, à « pousser à la consommation ». Il s'agit parfois, comme on a pu le laisser entendre plus haut, de publicité (à peine) déguisée pour un film ou un cinéma : dès que l'on parle de « *simpático empresario de coliseo* », souvent Vicente Llorens, on peut deviner la patte dudit Llorens et ses subsides généreux aux journaux, derrière l'article publié. Les commentaires négatifs sur un film sont donc impossibles, car les conflits d'intérêt entre

41 L'Église ayant néanmoins, à l'époque, « d'autres chats à fouetter », elle ne se préoccupa véritablement de la « bonne morale » cinématographique qu'à partir des années 30, quand le médium fut extrêmement populaire et que, dans le même temps, la société espagnole se bipolarisait fortement et dangereusement entre laïcs, voire irréligieux, et partisans de la foi et de l'Église catholique dans le siècle.

42 Les premières gravures illustrant un film apparaissent dans les journaux, en Espagne ou ailleurs, dans les années 20, justement. Rappelons, comme on l'a déjà dit dans cet article, que les titres des films eux-mêmes n'étaient parfois même pas mentionnés.

43 La première véritable revue de cinéma avec des critiques intéressantes, *Nuestro Cinema*, date de 1932 et de la République.

propriétaires de journaux et propriétaires de cinéma, *via* les publicités payantes, étaient nombreux.

À mesure que l'on progresse dans la période étudiée et que le cinéma engrange de plus en plus de recettes, les publicités en tant que telles pour les films se multiplient, jusqu'à aboutir à la présence de grands encarts et de grands caractères : « *UN CONJUNTO BELLÍSIMO DIGNO DE LOS MÁS ENCOMIÁSTICOS ADJETIVOS* », lit-on ainsi, avec ces caractères majuscules, à propos du film *La selva*[44] dans le *Sevilla* du 29 janvier 1915.

Afin d'encourager les lecteurs à se déplacer pour voir un film, on ne parle paradoxalement presque jamais du scénario ou du genre de ce film (le titre parlant *a priori* de lui-même), rarement des interprètes (cf. *supra*) et encore moins du réalisateur, même si les choses semblent évoluer à partir de 1916-1918[45]. On parle plutôt d'aspects « techniques », si l'on veut, ou d'autres qui nous surprendraient aujourd'hui (quoique…), comme celui-ci, d'essence strictement financière, après mention de la longueur de la bobine, elle-même censée impressionner les spectateurs (friands, par conséquent, de quantité plus de qualité ?) en ces temps de films encore plutôt assez courts, en général : « Los sobrinos del Capitán Grant, *prodigiosa película de 3000 metros*[46] *por cuyos derechos de exhibición ha pagado la empresa CINCO MIL PESETAS* » (*El Liberal*, 15 mai 1918, majuscules dans le texte), à propos du film qui passe alors au San Fernando, déjà mentionné plus haut dans ces pages.

La longueur de « *la cinta* » – bande ou plutôt, ici, bobine – devient ainsi le sujet de comparaisons graphiques très locales, censées impressionner le public du cru, tel film à épisodes faisant la longueur « *de la carretera de Sevilla a Dos Hermanas* » (*El Noticiero Sevillano*, 23 juillet 1915), une ville alors située à dix kilomètres de la capitale andalouse. Insistons sur le fait que la quantité est donc toujours mise en avant et prime sur la qualité, les exemples de citation de la longueur, du « métrage » étant abondants dans la presse consultée, pour montrer la prouesse technique du film en question.

---

44 Que nous n'avons pas pu identifier : plusieurs films de la décennie 10 contiennent ce substantif de « jungle », fictions ou documentaires, et les aventures de Tarzan, comme celles de Mowgli du *Livre de la Jungle* de Rudyard Kipling, sont parues déjà, à l'écrit, depuis quelques années, même si nulle adaptation filmique n'est référencée avant 1918 (pour Tarzan) et 1942 (pour Mowgli) …

45 Avec le début du développement d'un véritable culte du vedettariat mis en œuvre par Hollywood. On n'a trouvé comme exemple que « *La maravillosa película de la Bertini* » [la célèbre star du muet, l'Italienne Francesca Bertini] à propos de *El proceso Clemenceau* (*Il processo Clemenceau*, 1917), film d'aventures italien en deux épisodes d'Alfredo De Antoni, sorti en Espagne le 28 septembre 1917 (date de sortie inconnue en Italie), sans rapport avec Georges Clemenceau – il s'agit de l'adaptation d'un roman d'Alexandre Dumas fils –, pour ce qui concerne le nom de l'interprète (dans *El Liberal* du 26 septembre 1918) ; et « *La célebre película* Viaje submarino *impresionada en el fondo del mar por los hermanos Williamson* » pour ce qui concerne le nom des réalisateurs, en fait ici co-producteurs (Williamson Submarine Film Corporation) avec Universal, et aussi photographes des scènes sous-marines de ce film d'aventures américain de Stuart Paton, dont le titre original est *20,000 Leagues Under the Sea*, d'après le roman de Jules Verne (sorti aux États-Unis le 24 décembre 1916, date de sortie inconnue en Espagne). J. Ernest et George M. Williamson ont pu proposer dans ce film des prises de vue sous-marines à couper le souffle, grâce à une invention de leur père, et ce film est l'un des tout premiers à présenter ces vues réalisées sous l'eau avec une technique novatrice et très maîtrisée pour l'époque, digne de ces éloges néanmoins « publicitaires ».

46 Soit à peu près 2h20.

Seuls quelques rares « articles » tentent de parler véritablement « cinéma », mais ces tentatives semblent être des décisions personnelles et dépendre de tel journaliste particulièrement sensible au médium et à ses potentialités, comme un certain « Karlos », cas rare, voire unique, au sein de notre corpus, et ce, dans *El Noticiero Sevillano*, assez tôt dans la période considérée.

Dans un article paru dans *El Noticiero Sevillano* du 24 mai 1914, il parle ainsi du « *perfeccionismo asombroso que de día en día adquiere el cine, por el empleo de magnos medios artísticos* », louant l'aspect « artistique » derrière la technique, tandis que, dans un article du même journal, paru quelques jours auparavant (le 21 mai 1914), le même « Karlos » poursuit – et c'est bien le seul à le faire – sa réflexion sur le cinéma, parlant cette fois, en prenant prétexte du *Quo Vadis ?* qui l'a enthousiasmé, de la technique, mais pour prophétiser aussitôt que le spectateur n'est pas au bout de ses surprises, et que le cinématographe n'en est qu'au tout début de ses possibilités : « *¡Quién es capaz de presagiar los secretos del porvenir! Acaso mañana nos sonreiremos de lo que hoy nos parece la última palabra* ». Ce type de réflexion est assez peu fréquent, mais si visionnaire, que l'on se devait de le citer dans cette étude.

Mais l'évolution entre 1914 et 1918, nous la voyons surtout dans l'examen comparé de la page des spectacles d'un journal sévillan : dans la rubrique « La vida artística » du 7 juin 1914 de *El Noticiero Sevillano*, il n'existe aucune annonce de séance de cinéma. En 1915, on en trouve, mais aucun texte l'accompagnant, ni critique, bien entendu, ni même descriptif et/ou publicitaire. En 1916, dans le numéro du 29 février de *Letras y Artes*, on essaie d'inaugurer une rubrique cinéma, même si elle reste bientôt lettre morte. Et en 1918, dans cette même revue, on fait de la publicité « en grand » pour des films et on concrétise enfin la rubrique « De cinematografía » avec ce manifeste, où ne manque pas l'annonce des précieuses « images » qui accompagneront bientôt lesdites annonces :

> *Inauguramos esta sección […] en la que nos ocuparemos detenidamente de cuantas producciones merezcan tal distinción. / Algunas de nuestras informaciones irán ilustradas con fotograbados. / Dada la importancia que el expectáculo [sic] de cine va adquiriendo, esperamos sea del agrado de nuestros lectores demos al mismo la extensión que le corresponde.*

Et de poursuivre, après ce constat lucide sur l'« importance » grandissante du médium, à propos plus précisément du film *El signo de la tribu*[47] :

> *Tal es el nombre de una interesantísima película folletinesca dividida en series editadas por la marca […] « Condal Film » de Barcelona*[48]*. / […] / Todas las escenas de la película citada se desarrollan dentro*

47 (1914), film d'aventures espagnol réputé perdu de José María Codina (date de sortie inconnue en Espagne), réalisateur déjà rencontré dans cet article.

48 Barcelone, la « Ciudad Condal », est dans ces années-là la capitale de la production cinématographique de la nation.

> *de la mayor emoción, formando un conjunto de verdadero arte que viene llamando poderosamente la atención del público en general pues ensierra [sic] la última palabra de cuantas se han exhibido.*

Bref, le ton (un peu plus réflexif) est donné, même s'il ne s'agit certes pas d'un article d'une grande profondeur critique à nos yeux d'aujourd'hui… Mais très rapidement, et ce, dès 1920-1921, en Andalousie comme dans le reste de l'Espagne, et du monde occidental, d'ailleurs, les journaux s'intéresseront – comme les spectateurs – de plus en plus au « fond », bref, au thème et à son traitement, davantage qu'aux exploits techniques du type de la longueur du métrage… même si une autre nouveauté technique va bientôt faire parler d'elle dans les articles en question.

En effet, bientôt le parlant arrivera (*Le Chanteur de jazz* [*The Jazz Singer*], 1927, d'Alan Crosland, avec Al Jolson) et cette découverte cruciale pour le médium sera une autre manière de faire venir le public en misant sur cette innovation technique qui, d'ailleurs, brouillera à jamais les cartes du jeu de comédien(ne). Puis ce sera le relief, la couleur, le format, qui apparaîtront ou évolueront, le cinéma progressant aussi d'un point de vue esthétique *par* ses inventions techniques, du moins peut-on l'espérer, y compris aujourd'hui, où le public est toujours courtisé, aussi, par ces innovations, pour (re)venir dans les salles obscures.

En attendant, à la fin de notre période de référence, on parle donc de plus en plus dans les journaux « sur » le film, moins sur les séances elles-mêmes, et plus « sur » l'histoire et sa mise en scène, moins sur les caractéristiques « technico-techniques » d'un médium de plus en plus adopté et apprécié par le public.

En conclusion, on peut dire que, si l'essor du cinéma à Séville fut lié, tant pour ce qui est de la création de salles que de l'affluence du public, au nombre important de sa population, il est tout aussi vrai qu'elle possède le profil des autres grandes capitales de province du Royaume d'Espagne à cette époque, à la fois digne héritière de Madrid ou Barcelone, et en retrait par rapport au plus grand foisonnement de ces deux métropoles. Une étude comparée montrerait, eu égard aux quelques sondages effectués par nos soins çà et là pour d'autres métropoles de région, qu'elle prit le rythme, ni plus ni moins, que ses consœurs provinciales, ou même européennes, quoique, néanmoins, avec un léger retard dû à sa situation et à ses attitudes encore, à l'époque, en grande partie « périphériques », mais accueillant néanmoins les productions étrangères des pays les plus prolifiques en la matière, de la France à l'Italie, en passant par les États-Unis, bien entendu, essentiellement.

Quant à l'évolution du spectacle cinématographique sur une période même courte comme l'est celle ici retenue (quatre ans), elle ressort du panorama journalistique lui-même : des baraques aux théâtres, et bientôt aux véritables cinémas « en dur », les conditions matérielles s'améliorant ; des séances multiples aux tarifs préférentiels pour publics diversifiés ; des films en quantité pléthorique à une modification, même légère ou encore peu fréquente, du langage et

du type d'annonce relevé dans la presse (l'appréciation de la réelle « qualité » des films, elle, viendra plus tard, mais comment l'évaluer, d'ailleurs ?).

Entre 1914 et 1918, le cinéma évolue donc rapidement – esthétiquement, techniquement, commercialement… –, et Séville s'en fait le reflet, même si demeure dans tout le pays un grand nombre d'adaptations littéraires françaises (Verne, Dumas…), espagnoles, notamment du folklore national, qui produit alors bien des « espagnolades ». L'image qu'en donne la presse locale est passionnante à décrypter et, si l'on fait la part des choses, cette presse, avec ses publicités de plus en plus présentes, mais aussi ses amorces, encore timides, de critiques, est le miroir le plus fidèle d'une industrie d'ores et déjà florissante, à laquelle ne manque plus qu'un élément pour être élevé au rang d'art proprement dit : la reconnaissance esthétique, précisément, avec, d'abord, l'innovation principale d'une plus grande durée des films qui, doublée de l'apparition du parlant, modifiera radicalement la manière et de faire et de voir le cinéma. Les années 20 s'en chargeront définitivement[49], mais c'est une autre histoire, et qui nous ferait quitter notre cité andalouse…

Rappelons seulement qu'il ne s'agit sans doute pas d'un hasard si le critique franco-italien Ricciotto Canudo forgea l'expression de « 6e [sic] art », le 25 octobre 1911, avant de mûrir et préciser sa réflexion, à mesure qu'évoluait ce médium, quant à sa conception du cinéma comme l'art le plus abouti – car mêlant, selon lui, le matériel et l'esthétique – en 1923, dans *La Gazette des sept arts* : soient une réflexion *in progress* pendant cette décennie 10 et une appellation ferme et définitive dans le premier lustre de la décennie 20, désormais ce « 7e art » appelé à une postérité encore en vigueur de nos jours.

Œuvres citées

Barrientos-Bueno, Mónica (avec la collaboration de Letamendi, Jon et Seguin, Jean-Claude) (mars 2016) : « El cinematógrafo en Sevilla [1896-1906] ». *Le Grimh*. www.grimh.org (consulté le 20.11.2016).

Caparrós Lera, José María (1999) : *Historia crítica del cine español*. Barcelone : Ariel.

Cebollada, Pascual y Rubio Gil, Luis (1996) : *Cronología: enciclopedia del cine español*. Barcelone : El Serbal.

Coll. (1998) : *Le Spectacle au xxe siècle/Culture Hispanique*. Dijon : Hispanística xx/ Université de Bourgogne.

49 « Les années 20 voient surtout l'avènement du long-métrage. Avant la guerre, au menu de séances se succédaient de petits films très courts projetés dans des conditions souvent acrobatiques. Désormais, de nouveaux réalisateurs […] proposent des films qui vont attirer dans les salles obscures un nouveau public bourgeois et intellectuel auparavant plus enclin à fréquenter théâtres et salles de concert. […] La séance de cinéma prend alors la forme qu'elle conservera sans changement notable jusqu'à la fin des années 60 : documentaire et actualités en première partie, grand(s) film(s) après l'entracte », cf. Humbert et Pumain, 2013 : 39, toujours à propos du cinéma le Louxor. Précisons tout de même que le cinéma et le public populaires demeurent et demeureront encore, jusqu'à aujourd'hui, les titres des *box offices* espagnols et français, pour ne citer qu'eux, le prouvant assez…

Dos Passos, John (2005) : *Rossinante reprend la route* [*Rosinante to the Road Again*, 1922], trad. de l'anglais par Marie-France Girod. Paris : Grasset & Fasquelle.

Feenstra, Pietsie et Sánchez Biosca, Vicente (2014) : *Le Cinéma espagnol. Histoire et culture*. Paris : Armand Colin.

Humbert, Jean-Marcel et Pumain, Philippe (dir.) (2013) : *Le Louxor. Palais du cinéma*. Bruxelles : AAM.

Larraz, Emmanuel (1986) : *Le Cinéma espagnol des origines à nos jours*. Paris : Le Cerf.

Rabinad, Antonio (dir.) (1976) : *100 años de cine español*. T. I. Barcelone : Difusora Internacional.

Seguin, Jean-Claude (1994) : *Histoire du cinéma espagnol*. Paris : Nathan (nouvelle éd. 2005. Paris : Armand Colin).

* Revues et journaux dépouillés à la Hemeroteca Municipal de Séville :
Guía de Sevilla, *El Correo de Andalucía*, *Don Cecilio*, *Letras y Artes*, *El Liberal*, *El Noticiero Sevillano*, *Sevilla*, *Sevilla Artística*, *La Verdad*.
http://www.imdb.com

Quand le cinéma postrévolutionnaire chante le syncrétisme cubain

Magali Kabous
Université Lumière-Lyon 2
Langues et Cultures Européennes (LCE)

Résumé. Outre l'utilisation emphatique, poétique et éclectique d'un classique cubain comme « Quiéreme mucho » et les collaborations des cinéastes avec les musiciens, la comédie musicale est un genre peu pratiqué à Cuba, exception faite d'un film étonnant et peu diffusé de Manuel Octavio Gómez, *Patakín*. Ce long métrage mêle des influences religieuses, musicales, politiques très diverses et les agence pour composer une œuvre-portrait – discutable et discutée – du syncrétisme cubain.

Mots-clés : Cuba, comédie musicale, tradition, détournement, syncrétisme

Abstract. In addition to the emphatic, poetic and eclectic use of a Cuban classic such as « Quiéreme mucho » and the collaborations between musicians and filmmakers, the musical is actually a very uncommon cinema genre in Cuba, except for an astonishing and poorly distributed movie by Manuel Octavio Gómez, *Patakín*. This feature combines various religious, musical and political influences to make up a controversial portrait of Cuban syncretism.

Keywords : Cuba, musical, Tradition, Renovation, Syncretism

Tengo el alma hecha ritmo y
armonía;
todo en mi ser es música y es canto.
Nicolás Guillén

Ces vers de Nicolás Guillén[1] peuvent aisément être appliqués à Cuba qui, dans l'imaginaire mondial, est indissociable de la musique. L'empreinte de cette dernière est également évidente au cinéma[2]. Un nombre important de productions sont consacrées depuis soixante ans à la vie et à l'œuvre de chanteurs et

1 « Mon âme est devenue rythme et harmonie ; Tout en moi n'est que musique et chant », dans « Alma música », poème publié en 1922 dans *Cerebro y corazón*. Toutes les citations en espagnol ou en anglais ainsi que les paroles des chansons sont traduites en français par l'auteur.

2 Nous remercions Luciano Castillo, directeur de la médiathèque de l'ICAIC, pour son aide précieuse. Il nous a donné accès au scénario original du film et au dossier de presse complet.

groupes célèbres. En nous limitant à la production cubaine[3], il est aisé d'établir une liste de documentaires, fictions et biopics, longs et moyens métrages portant sur la musique en général et la chanson – *son*, *trova*, *Nueva trova*, etc. – en particulier[4]. La vie et l'œuvre des instrumentistes et chanteurs n'offrent pas seulement de la matière pour alimenter les histoires, les musiciens travaillent également avec les cinéastes, perpétuant ainsi une tradition de collaboration étroite entre les arts très prégnante dans l'île. Les chanteurs, des plus traditionnels aux plus actuels, ont été invités à participer sur la bande son d'innombrables films produits par l'ICAIC[5] ou de façon indépendante. Citons quelques exemples de l'éclectisme de ces collaborations : Pablo Milanés intervenant sur la bande originale du film d'animation *Elpidio Valdés, El machete* (Juan Padrón, 1975), Omara Portuondo prêtant sa voix au court-métrage d'animation *Veinte años* (Joel Ortiz Bárbaro, 2009), Kelvis Ochoa collaborant sur *Vampiros en la Habana* (Juan Padrón, 1980), Silvio Rodríguez ou William Vivanco auteurs du générique des films indépendants et impertinents d'Eduardo del Llano. Cette collaboration fertile s'est formalisée en 1969 lors de la création du « Groupe d'Expérimentation Sonore ICAIC », dirigé par Leo Brouwer et rejoint par les principaux *cantautores* de la *Nueva Trova*. Nous proposons d'étudier dans cet article deux cas de présence de la chanson cubaine à l'écran. Nous évoquerons en premier lieu l'exploitation répétée d'une pièce reconnue, archétype du répertoire national, l'émouvant « Quiéreme mucho ». Nous aborderons ensuite un film singulier, la comédie musicale *Patakín, quiere decir ¡fábula!*, tournée en 1982. Cette association entre Cuba et la musique étant un lieu commun, il nous semblait intéressant d'exhumer un film relativement oublié et furieusement étrange. Ce long métrage, très marqué par son contexte historique, peut tout à fait déclencher le rire du spectateur du XXIe siècle, mais malgré ses défauts et ses exagérations, il mérite que nous lui consacrions à nouveau une oreille et un œil attentifs.

3 De nombreux cinéastes étrangers ont également abordé ce thème de la musique cubaine, l'exemple le plus retentissant étant *Buena Vista Social Club* (1999, Allemagne) de Wim Wenders. *Habana Blues* (2005, Espagne-France-Cuba) de Benito Zambrano a aussi rencontré un grand succès public. Citons également le film d'animation de Fernando Trueba, *Chico y Rita* (2011, Espagne-Royaume-Uni).

4 Nous proposons ci-dessous une liste indicative et non exhaustive de films cubains portant sur des musiciens et des genres chantés, classés par ordre chronologique : Julio García-Espinosa, *Son … o no son*, 1980, 80', fiction / Víctor Casáus, *Que levante la mano la guitarra*, 1983, 31', documentaire sur Silvio Rodríguez / Fernando Pérez, *Omara*, 1983, 21', documentaire sur O. Portuondo / Mayra Vilasís, *Yo soy la canción que canto*, 1985, 27', documentaire sur Bola de Nieve / Rebeca Chávez, *Con todo mi amor, Rita*, 2000, 58', documentaire sur Rita Montaner / Liliana Mazure et Aarón Vega, *¡Van Van empezó la fiesta!*, 2000, 84', documentaire / José Padrón, *Leo Brouwer*, 2000, 57', documentaire / Ian Padrón, *Luis Carbonell (después de tanto tiempo)*, 2001, 29', documentaire / Jorge Luis Sánchez, *El Benny*, 2006, 120', fiction / Carlos E. León Menéndez, *Nos queda su canción*, 2008, documentaire sur le *trovador* Noel Nicola / Jorge Luis Sánchez, *Benny Moré, la voz entera del son*, 2009, 108', série documentaire / Maykell Pedrero, *Revolution*, 2010, 50', documentaire sur le groupe de hip hop Los aldeanos.

5 Il s'agit de l'« Institut Cubain de l'Art et de l'Industrie Cinématographiques ».

« Quiéreme mucho »

Dans le palmarès des chansons communément utilisées dans le cinéma cubain, le « Quiéreme mucho » de Gonzalo Roig occupe l'une des toutes premières places. Cette chanson cataloguée comme *criolla-bolero* sert souvent, de façon très classique, à teinter l'action d'une forte dimension lyrique. Les paroles de la chanson déclarent :

Quiéreme mucho, dulce amor mío,
Que amante siempre, te adoraré.
Yo con tus besos, y tus caricias,
Mis sufrimientos, acallaré.
Cuando se quiere de verás,
Como te quiero yo a ti,
Es imposible, mi cielo,
Tan separados vivir (bis)[6].

Nous trouvons dans quatre films la version interprétée par la « novia del feeling », Omara Portuondo. Tomás Gutiérrez Alea l'utilise dans son film *Los Sobrevivientes* (1978) où elle devient une chanson de résistance et d'union, chantée – ou plutôt bramée –, à la fin d'un dîner décadent et alcoolisé, par les domestiques de la maison qui affirment leur pouvoir face à l'élite contre-révolutionnaire blanche. Un autre cinéaste, Enrique Pineda Barnet, élève cette chanson au rang de second hymne national qui, dit-il, « était aussi la chanson des ivrognes qui titubent dans les rues, se tenant par les épaules et chantant faux »[7]. On observe un phénomène très clair de récupération populaire de ce monument romantique. Dans *La Bella del Alhambra* (1989), Pineda Barnet, précédemment cité, l'utilise de façon répétée. *La Mexicana*, grande étoile du théâtre de l'Alhambra qui donne son nom au film, chante la pièce dans son intégralité sur scène puis ensuite l'héroïne, Rachel, en chante une partie au moment où elle déclare sa flamme à son amant. À l'instant où la chanson est entonnée dans le cabaret, le public intra-diégétique se lève et chante en chœur, comme l'ont probablement fait les spectateurs du film lors de sa sortie à Cuba. De fait, dans le cadre des projections publiques cubaines, l'un des rôles principaux des chansons est de rompre le quatrième mur, de favoriser l'identification du spectateur et de réunir les chanteurs d'un côté et de l'autre de l'écran. Fernando Pérez[8] a fait sienne la chanson qu'il utilise comme générique de fin de deux de ses films. *Madagascar* (1994) se clôt en un final allégorique sur un plan filmé en caméra fixe d'un train en mouvement sur un arrière-plan de cheminées d'usine. Dans *Suite Habana*

6 « Aime-moi fort / Mon bel amour / et toujours tienne / je t'adorerai // De tes baisers et tes caresses / j'apaiserai mes souffrances // Quand on aime vraiment quelqu'un / comme je t'aime / il est impossible mon cœur / de vivre loin l'un de l'autre (bis). »

7 Extrait d'une interview inédite d'Enrique Pineda Barnet par Sébastien Pruvost.

8 Le cinéaste a d'ailleurs également filmé en 1983 *Omara*, un documentaire sur Omara Portuondo. Dans le générique de fin de ce film, Pérez a opté pour « Cubana soy » (« Je suis cubaine »), confirmant ainsi la cubanité archétypique de la chanteuse.

(2003), la chanson est montée sur des plans de la capitale et de vagues sur le mur du Malecón. La lecture de cette séquence est évidente : le statut de muse de la ville bien-aimée est réaffirmé. Le cinéaste commente ainsi la récurrence de son choix :

> *Para mí, el «Quiéreme mucho» es una canción que todos los cubanos conocemos, y la tenemos de referencia, y la sentimos, si no exactamente igual, pero generalmente con los mismos matices. Para mí es como una declaración del verdadero amor. Y mira hacia mi realidad que busca la complejidad*[9] (*citado en* Kabous, 2006 : 697).

Le « Quiéreme mucho », composé en 1915, a été transposé par les cinéastes à différentes époques. Ils l'ont actualisé en l'insérant dans des narrations qui couvrent une époque allant de la dictature de Machado au XIXe siècle, en passant par les débuts de la Révolution et la Période Spéciale des années 90. Un glissement naturel s'opère de l'amour que l'on porte à un amant, à celui que l'on porte à la ville et enfin à l'amour de la nation. Le sens des paroles est largement ouvert et permet, par le biais du montage, les interprétations les plus variées mais avec un dénominateur commun : une certaine fierté et l'affirmation d'une tendre cubanité. Cette alternative à l'hymne national initial, guerrier, « La Bayamesa », – « *Al combate, corred Bayameses / que la patria os contempla orgullosa / no temáis una muerte gloriosa / que morir por la Patria es vivir* »[10]– tend à provoquer « l'unissonalité »[11] que mentionne Benedict Anderson et qui agit comme un ciment national. De fait, les chansons durant les projections accentuent l'identification du spectateur et encouragent sa participation.

Patakín

Le cas de *Patakín, quiere decir ¡fábula!*[12], huitième long-métrage de fiction de Manuel Octavio Gómez (1934-1988), plus connu pour son film *La primera carga al machete* (1969), est très différent des cas cités précédemment, notamment car toutes les chansons ont été composées spécifiquement pour le film par

9 « Selon moi, le « Quiéreme mucho » est une chanson que nous connaissons tous à Cuba et qui est pour nous une référence. Nous la ressentons, si ce n'est de la même manière, au moins en général avec les mêmes nuances. C'est pour moi comme une déclaration d'amour véritable ; elle a à voir avec ma réalité, à la recherche de la complexité. » Interview de Fernando Pérez par l'auteur.

10 « Courez au combat habitants de Bayamo / Votre patrie vous contemple avec fierté / Ne craignez pas une mort glorieuse / Car mourir pour la patrie c'est vivre. »

11 « Si banals que soient les mots, si médiocres que soient les airs, les chanter c'est faire l'expérience d'une certaine simultanéité : des gens qui ne se connaissent absolument pas fredonnent les mêmes vers sur la même mélodie. L'image : unissonance. Chanter *La Marseillaise*, *Waltzing Matilda* et *Indonesia Raya* crée des occasions d'unissonalité, de réalisation physique en écho de la communauté imaginée. » (Anderson, 2002 : 49).

12 Manuel Octavio Gómez, *Patakín, quiere decir ¡fábula!* (*Patakín, qui signifie fable !*), Cuba, ICAIC, 1982, 90'. L'avant-première du film a eu lieu durant le Ve Festival du « Nuevo cine latinoamericano » de la Havane à la fin de l'année 1983. Il est sorti en salles au début de l'année suivante.

Rembert Egües[13]. Ce long-métrage est la seconde comédie musicale de l'histoire du cinéma cubain depuis 1959 jusqu'à aujourd'hui[14], et donc la dernière en date. Il raconte l'histoire de Shangó, coureur de jupons à la fois charismatique et paresseux, marié à Candelaria. En attendant qu'un hypothétique poste haut placé dans l'administration promis par son ami Ñico ne lui soit confié, accompagné de son compère Eleggua, il convoite toutes les femmes qu'il croise lors de bals, sans perdre de vue la seule qu'il souhaite vraiment conquérir, Caridad, fiancée de son ami d'enfance Ogún. À la fin du film, Shangó souhaite se repentir de la vie qu'il a menée, mais il devra malgré tout se battre en duel contre Ogún pour une question d'honneur. La narration se clôt en apothéose sur un simulacre grotesque de combat de boxe et une ultime fête. Shangó perd le combat, meurt, mais il ressuscite sous la pression du peuple qui le pleure.

La bande-son se compose de dix-sept chansons introduites de manières très diverses au fil de la narration. Nous classons entre parenthèses les chansons par catégories :

[00 : 01 : 50] « *Yo soy Shangó* / C'est moi Shangó – 1 », présentation du héros (Liesse collective et célébration)

[00 : 04 : 30] « *El trabajo es un tesoro* / Le travail est un trésor », présentation d'Ogún (Liesse collective et célébration)

[00 : 14 : 05] Candelaria et la rébellion de la femme au foyer (Monologue)

[00 : 15 : 48] Déclaration d'amour d'Ogún à Caridad (Duo Couple)

[00 : 21 : 05] Trio « *Iré a París* / J'irai à Paris » (Rêverie – Fantaisie)

[00 : 23 : 33] « *Yo soy Shangó* / C'est moi Shangó – 2 », séducteur (Fête)

[00 : 29 : 50] « *A gozar con Shangó* / Jusqu'au bout de la nuit avec Shangó » (Liesse collective et célébration)

[00 : 32 : 50] « *Qué feliz seré de vieja* / Je serai si heureuse quand je serai vieille », Berceuse de Mercedes, la mère de Shangó (Monologue)

[00 : 37 : 03] Projets d'avenir à la plage (Duo couple)

[00 : 45 : 57] Duel des femmes (Duo affrontement)

[00 : 52 : 28] « Le Tango de Ñico » (Hommage musical)

[00 : 54 : 00] « Fandango de l'enterrement » (Hommage musical)

[01 : 04 : 39] « *La caimana* – Jazz cabaret » (Hommage musical)

[01 : 14 : 55] « *Yo soy Shangó* / C'est moi Shangó – 3, repenti » (Monologue)

[01 : 21 : 00] « Introduction du combat final » (Célébration)

[01 : 27 : 30] « Chachacha de Caridad » (Célébration)

[01 : 29 : 58] « *Yo soy Shangó* / C'est moi Shangó – 4, collectif », résurrection (Liesse collective et célébration)

La plupart de ces chansons servent à définir les personnages, individuellement et au sein du collectif. On expose leurs traits de caractère, leurs rêves, leurs déceptions. La chanson fait souvent office de monologue intérieur. Au fil du film et des paroles, divers imaginaires se combinent : l'univers de la religion afro-cu-

13 Ce musicien qui a également composé la musique du long métrage d'animation *Vampiros en la Habana* (Juan Padrón, 1980) vit à présent en France.

14 Le premier long métrage de fiction musical, *Un día en el solar*, a été tourné en 1965 par Eduardo Manet, auteur et cinéaste exilé en France depuis 1968.

baine, l'idéologie révolutionnaire, l'humour quotidien et la tradition mondiale de la comédie musicale. L'ensemble étant réinterprété et adapté avec des sonorités typiquement cubaines. Gómez choisit pour titre un mot afro-cubain, *Patakín*, qui désigne un conte portant sur la vie de saints. La *santería* s'impose donc comme base narrative. Parmi le panthéon des divinités qui combinent un orisha africain et un saint catholique, le réalisateur choisit plusieurs figures masculines et féminines. Enfin, pour ancrer ses personnages dans un contexte plus prosaïque, il leur attribue des noms de famille : Shangó Valdés y Valdés y Ogún Fernández García.

Nom dans le film	**Orisha ou saint catholique équivalent**
Shangó Valdés y Valdés	Sainte Barbe
Son épouse Candelaria	Oyá
Ogún Fernández García	Saint Pierre
Caridad (Vierge de la Caridad del Cobre)	Oshún
Elegguá	Saint Antoine ou l'Âme Seule
Ikú	La Mort
Mercedes (Mère de Shangó)	Obatalá, la Vierge

Les caractéristiques de chacun sont respectées : Shangó est viril, fier, il aime les femmes et ses couleurs sont le rouge et le blanc. Néanmoins, le Shangó du film est une version dégradée de l'orisha supérieur. De son côté, Ogún, traditionnel ennemi de Shangó est également un guerrier, courageux, juste et travailleur. Elegguá, le facétieux, l'enfant, celui qui ouvre les chemins remplit exactement ces mêmes rôles dans le film.

Fig. 1 à 4

L'auteur a ajouté un sous-titre exclamatif « qui signifie fable ! ». Pour reprendre la classification d'Altman (1992), nous sommes plongés avec le plus grand naturel dans une comédie musicale mi-« conte de fées » mi-« folklore » qui s'affirme comme pur produit de l'invention. *Patakín* résout la dichotomie typique des comédies musicales entre monde chanté / dansé et monde parlé dans la mesure où dans l'île, la présence de la musique est reconnue comme quotidienne. Il ne semble finalement pas si étrange qu'une conversation débouche sur un pas de danse. Au-delà du cliché, la musicalité innée de la société est indéniable. Les pratiques des esclaves, la liturgie du culte yoruba avec ses tambours et ses chants, les *descargas* et autres types d'improvisations ont déplacé la musique en dehors des lieux consacrés. À propos du rôle de la musique dans le culte de la *santería*, Maya Roy dit qu'« [elle] n'est pas là pour le décor ou la distraction mais qu'[elle] fait partie de l'action poursuivie dans le rituel, qu'[elle] est elle-même force agissante […]. » (Roy, 1998 : 27) Nous pouvons ainsi résumer le paradoxe induit : un pays marqué par sa pratique intensive à la fois de la musique et du cinéma n'a pas privilégié le genre de la comédie musicale, soit par manque de moyens financiers[15], soit par stratégie d'évitement puisque ce genre est traditionnellement catalogué comme hollywoodien. Contredisant la tendance, le réalisateur a livré une interprétation personnelle très enthousiaste des codes établis en la matière.

La séquence d'ouverture du film présente successivement les deux héros antagonistes. Shangó descend d'un autobus et gravit un escalier en plein air, accompagné par ses amis et les gens du quartier, jusqu'à arriver à une table de domino où il marque une pause. Durant son ascension, il est pareil à un roi acclamé par son peuple louant son caractère festif. Il est au centre du cadre,

15 C'est l'une des explications avancées par M. O. Gómez dans une interview. (Mestas, 1982).

vivant portrait de la *sabrosura*[16] cubaine. Les cuivres dominent et la *clave* cubaine impose son rythme dès ce premier morceau pour ne plus disparaître au long des différents thèmes. La chanson est un dialogue entre Shangó – voix grave de crooner tropical et démarche chaloupée – et un chœur mixte. Au terme de ces louanges à la première et à la troisième personne du singulier, le héros fatigué par sa brève danse finit par apaiser sa soif d'un trait de rhum, au mépris des stéréotypes. La démesure de l'éloge est évidente à la lecture des paroles :

SERAFÍN: *¡Ave María Purísima! ¡Llegó el duro!*
VOCES: *¡Más nadie que él!, ¡El bárbaro! […]*
EFRAIN: *¿Quién es el más jorocón de todos los jorocones?*
CORO: *Shangó Valdés y Valdés.*
SHANGÓ: *¿Y qué mi gente?*
CANCIÓN: *Llegó Shangó*
Sus pies hacen temblar la tierra.
Su voz hace estallar la guerra,
Porque del barrio es el rey.
SHANGÓ: *Shangó Valdés, mi nombre es retumbar de truenos*
No hay otro más que yo,
Tampoco como yo,
Shangó Valdés Valdés llegó.
La vida de suerte me colmó y me enseñó, a cómo ser
Rumbero, canalla y cantandor,
Siempre el mejor,
Y a no perder jamás.
CORO: *Shangó él es*
Tremendo bailador del bueno,
No hay nadie más que él,
Tampoco como él.
¡Qué bárbaro Shangó Valdés!
Él es Shangó Valdés Valdés[17].

Dans ce dialogue entre le héros et le peuple conquis, les superlatifs s'accumulent et le nom de Shangó est répété comme dans une prière. La chorégraphie est bien loin des mouvements d'ensemble réglés et alignés, ici le peuple danse librement autour de Shangó qui lui n'effectue que quelques pas sommaires en

16 Selon le *Diccionario del español de Cuba*, le terme *sabrosura* – difficile à traduire en français – se réfère à deux notions. Avant tout, une sensation de plaisir, le terme est employé comme *piropo*, compliment. *Sabroso* désigne aussi une personne qui aime vivre dans le confort, sans effort, et le plus souvent au crochet des autres.

17 « Jésus, Marie, Joseph, il arrive ! / Y'a pas mieux que lui ! Le monstre sacré ! / Qui est le plus grand de tous les monstres sacrés ? / Shangó Valdés y Valdés ! / Ça va la compagnie ? / Shangó est là, la terre tremble sous ses pieds. Sa voix déclenche des guerres, c'est lui le roi du quartier / Shangó Valdés, tu m'appelles et tu entends gronder la foudre, personne ne m'égale, personne ne me dépasse, Shango Valdés Valdés est là. La vie m'a comblé, et m'a appris, ce que je suis. *Rumbero*, canaille et chanteur, toujours le meilleur, jamais perdant, jamais / Shangó, oui c'est un sacré danseur, un des plus grands. Personne ne le dépasse, Personne ne l'égale, Shango Valdés est vraiment génial. C'est lui Shangó Valdés Valdés. »

rythme. Après un simple cut, nous passons à Ogún qui participe à une fête de nature radicalement opposée. Il s'agit de la fête des ouvriers agricoles volontaires qui viennent d'achever leur récolte avant la date prévue dans une atmosphère de joie. La chanson d'Ogún sur son tracteur qui sert par la suite de support pour les acrobaties des danseurs et les longs travellings à travers champs sont ineffables. Les paroles louent les valeurs du travail et l'émulation et font office, en somme, d'illustration littérale des théories de l'homme nouveau marxiste selon Che Guevara :

CORO: El trabajo es un tesoro, vamos todos a cantar (bis)
OGÚN: Nunca detengas tu obra,
Lucha, trabaja y prosigue,
Que el que nunca se decide,
Nada en esta vida logra.
CORO: El trabajo es un tesoro, vamos todos a cantar (bis)
OGÚN: Jamás pierdas la confianza,
Con esfuerzo triunfarás,
Si te falla la esperanza,
Atrévete un poco más.
Y de este modo verás,
Todo se puede lograr,
Sólo hace falta empezar,
Y no parar, hasta el final.
CORO: El trabajo es un tesoro, vamos todos a cantar (bis)
OGÚN: Y de ese modo verás,
Todo se puede lograr,
Sólo hace falta empezar,
Y no parar, hasta el final
CORO: El trabajo es un tesoro, vamos todos a cantar (bis)[18].

Le schéma de la séquence précédente se répète : un homme central chante mais cette fois pas à la première personne, un chœur l'accompagne. Les fins de phrase de la chanson sont clairement ascendantes[19], l'espace du tournage est ici plus vaste, les mouvements du groupe énergiques et organisés. Les plans d'ensemble et les longs travellings multidirectionnels contribuent à modeler un col-

18 « Le travail est un trésor, on va tous chanter ensemble. (bis) / N'interromps jamais ton ouvrage, lutte, travaille, persévère, l'indécis n'arrive à rien en ce monde. / Le travail est un trésor, on va tous chanter ensemble. (bis) / Ne perds jamais confiance, dans l'effort tu triomphes, si tu perds espoir, prends plus de risques encore. Et bientôt tu verras, rien ne te résistera, il suffit de commencer, et de persévérer, va jusqu'au bout. / Le travail est un trésor, on va tous chanter ensemble. (bis) / Et c'est sûr, tu verras, rien ne te résistera, il suffit de commencer, et persévérer, va jusqu'au bout. »

19 Le triomphalisme des paroles de cette chanson est modéré dès la séquence suivante. En effet, en 1982, époque du tournage, l'échec de la « *zafra de los 10 millones* » – la récolte de canne qui devait être historique – a déjà eu lieu. Les ouvriers agricoles se montrent moins ambitieux, moins à l'affût du record. Ogún apporte une preuve de sa nature raisonnable : « *Bueno, no será un record pero sí un buen average.* / Bon, ça ne sera peut-être pas un record mais au moins une bonne moyenne. »

lectif inébranlable, lequel est mis en évidence lors du refrain répété quatre fois. La manière de danser rappelle certaines des chorégraphies du film *Hair* (Milos Forman, 1979, États-Unis) contemporain de *Patakín* : de bons danseurs contemporains, portant des vêtements bigarrés, libérés de l'obsession millimétrée du ballet classique. La légèreté, la joie et la spontanéité dominent. La discipline joviale exprimée par le biais d'une esthétique rock et hippie, en plus d'être inhabituelle, est un clin d'œil assez osé. Ogún incarne l'exemplarité, mais amplement humanisée.

Pour résumer, cette double introduction n'est en rien moralisatrice, elle ne demande pas au spectateur de choisir un camp, elle essaie plutôt de réconcilier les deux extrêmes d'une prétendue schizophrénie cubaine entre flegme caribéen et rigueur révolutionnaire. Bien que la chanson d'Ogún semble pensée pour mobiliser le plus grand nombre, dans le reste du film, c'est à Shangó que la plus grande place sera accordée. Comme le souligne un critique dans la revue états-unienne *Voice* : « Not only is the hilariously swaggering Benavides a far more dynamic screen presence than the revolutionary paradigm Arredondo, but Shango's boastful theme is the movie's obvious hit song »[20]. Sur dix-sept chansons, le thème de Shangó est répété quatre fois. Sa récurrence – c'est encore lui qui fait office de générique de fin – le transforme en fil conducteur. De la même manière que dans la traditionnelle « Guantanamera », la mélodie seule est reprise accompagnée de paroles adaptées à chaque fois à l'expérience vécue. Par deux fois, on nous propose la version égocentrique du « C'est moi Shangó », avec des paroles différentes. Ensuite, lorsque le pécheur se repent et porte un regard rétrospectif sur sa vie, le leitmotiv devient « *Yo pude ser* /J'aurais pu être ». Cette avant-dernière version est très intéressante car elle se transforme en ballade dans laquelle sur fond de guitare et violons, le héros établit une liste de métiers et titres honorables : maître d'école, chanteur, joueur de baseball vedette, docteur, militant, ouvrier exemplaire, artiste, etc. Enfin, pour la quatrième occurrence, le refrain devient « *Llegó el final* / Voilà, c'est la fin ». Dans l'ultime combat entre la droiture et la roublardise, alors que le justicier l'emporte classiquement, le peuple se plaint jusqu'à obtenir la résurrection du « bad boy ». Le chœur demande alors à l'assistance – au peuple en somme – de « choisir son refrain ». Les chansons elles ont déjà pris le parti de Shangó bien qu'il soit, aux yeux de l'orthodoxie révolutionnaire, plein de défauts. Plus tôt dans le film, Ogún lui-même reconnaît la supériorité du moins vertueux au cours d'une séquence métafictionnelle qui révèle d'une certaine façon la position en la matière du réalisateur. Il joue avec le paradoxe identitaire du cubain idéal qui se débat entre plaisir et devoirs.

20 « Non seulement l'hilarant et hâbleur Benavides est à l'écran bien plus dynamique que le paradigme révolutionnaire Arredondo, mais le thème prétentieux de Shango est clairement le tube du film. » (Hoberman, 1985). Arredondo et Benavides jouent respectivement les rôles d'Ogún et Shangó.

SHANGÓ: Yo sé bien que le han contado que soy un hombre perdido, un borracho empedernido y un bohemio depravado, dicen mal los que así dicen. Yo soy mamey, asere.
OGÚN: Entonces te va bien, aquí en el trópico se puede ser de todo menos pesado.
SHANGÓ: ¡Estás hablando bien!
OGÚN: Tú, no tienes problemas. Yo en cambio, como soy pesado.
SHANGÓ: Na… pero sí… ¡bueno!, asere, al que le tocó, le tocó, ¿no?
OGÚN: Por eso, por eso mismo, para poder ser tu rival en esta película, aparte de ser trabajador de avanzada, serio y responsable, tengo también que ser gracioso y bullanguero. […]
SHANGÓ: ¡Déjate de una gracia y no me robes el papel! El muchacho de la película soy yo, el duro, el simpático[21].

En ancrant sa narration dans un contexte national, l'auteur s'interroge sur l'identité. La double séquence musicale d'ouverture présentée précédemment était déjà une exposition en règle du syncrétisme cubain amplement commenté au-delà du domaine musical et religieux. *Patakín*, qui se présente à première vue comme un long métrage inoffensif, opère des rapprochements politiques et sociaux audacieux. Il revendique un métissage biologique total que l'on voit d'ailleurs bien dans le casting des personnages et des danseurs. Dans chacune des séquences groupales, le réalisateur a élaboré un éventail rigoureux de couleurs de peaux mais aussi d'âge et de sexe. Dans la bande originale, il mêle les genres sans aucune hiérarchie. La musique des jazz bands que les blancs écoutaient dans les Social Clubs des années 40 est ici interprétée par une chanteuse noire juste après une très cubaine *rumba de cajón*. Le rock est aussi très présent, alors qu'on sait que son histoire à Cuba dans les années 60 et 70 était plutôt polémique. Il est ici proposé avec des paroles très politiquement correctes. Enfin, la *guaracha* héritée du théâtre *bufo* et le *son*, genres plus populaires, fédèrent tout le monde.

En toute logique, Manuel Octavio Gómez et ses personnages revisitent l'histoire du *musical* de Broadway à travers les hommages aux classiques *An American in Paris* (Vincente Minelli, 1951), *The Band Wagon* (Vincente Minelli, 1953) et *All That Jazz* (Bob Fosse, 1979) entre autres. Mais cette histoire, qui s'au-

21 SHANGÓ : J'imagine qu'on t'a raconté que je suis perdu pour la cause, un buveur invétéré et un bohémien dépravé. Ceux qui disent ça se trompent. Je suis une perle mon gars.
OGÚN : Alors tant mieux pour toi, ici sous les tropiques, on te pardonne tout, sauf d'être ennuyeux.
SHANGÓ : Bien dit !
OGÚN : Tout va bien pour toi. Moi, par contre, comme je suis ennuyeux…
SHANGÓ : Mais non… enfin si… bref, mon gars, chacun son style non ?
OGÚN : C'est bien le problème, précisément, pour pouvoir être ton rival dans ce film, en plus d'être travailleur irréprochable, sérieux et responsable, je dois aussi être marrant et extravagant […].
SHANGÓ : Laisse-tomber, me vole pas mon rôle ! Le héros du film c'est moi, le viril, le mec sympa.

to-revendique comme fable, finit par opérer des miracles cinématographiques lorsque ces illustres États-uniens donnent la main aux Russes à la faveur du montage. Il est fait référence plus précisément au film du réalisme socialiste *Traktoristy* d'Ivan Pyriev (*Les Tractoristes*, 1939, Union Soviétique). S'ajoutent à cela – pour que l'hommage soit exhaustif – l'empreinte de Jacques Demy, les couleurs pastel des *Demoiselles de Rochefort* (1967, France), les pianos de Michel Legrand et les références au cabaret français, en particulier dans la chanson « Iré a París ». Ces apports étrangers, populaires ou plus élitistes sont tour à tour affirmés ou dilués pour finalement arriver à ce véritable syncrétisme artistico-politique ; en d'autres termes, en partant de formes identifiées, on obtient une forme nouvelle, autonome.

Le film opère de saines désacralisations, à commencer par la religion qui se transforme en un phénomène humain et terrestre. Il est commun que les rites de la *santería* combinent respect et adresses familières et spontanées aux saints. Cette pratique s'étend à la religion catholique au moment par exemple où le cinéaste donne vie à une surprenante *pietà* :

Fig. 5

La Vierge vêtue de bleue comme il se doit reçoit dans ses bras son fils mort qui porte encore ses gants de boxe. Alors que tous les acteurs se figent pour mimer un arrêt sur image, Caridad, en tenue de gala, chante et danse un chachacha qui contraste avec la mort brutale et le recueillement. Voici résumées dans ce plan la fantaisie et l'absence de frontières dont fait preuve Manuel Octavio Gómez lorsqu'il entremêle les imaginaires.

L'humour, omniprésent dans le film, sert également à dénoncer le machisme. Malgré la virilité exacerbée des orishas[22], ce sont les femmes qui, à l'instar des héroïnes du célèbre « America » de *West Side Story* (Jerome Robins et Robert Wise, 1961, États-Unis), détiennent le pouvoir et dominent les débats. Elles savent se défendre seules : « Pourquoi déranger un homme pour se débarrasser d'un fantoche ? » répond d'ailleurs une femme offensée à Shangó. Ensuite,

22 Signalons que la virilité est questionnée par exemple lorsque Shangó admire son reflet dans le miroir et pense à voix haute : « Eh ben, je vous jure que si je n'étais pas un mec un vrai, je tomberais amoureux de moi-même ! »

lorsque ce dernier souffre durant le match de boxe final, sa mère l'encourage ainsi : « ¡De pie, que yo parí un macho! »[23]. Le fils lui répond alors « ¡No seas tan machista! »[24]. Les paroles de trois des chansons offrent un espace de revendication féministe. La première fois durant un monologue de l'actrice Asseneh Rodríguez, vêtue en parfaite femme au foyer, Candelaria, son personnage, entre en résistance :

> *Yo sé que tú te vas, te vas de vacilón,*
> *Y yo metida aquí en la casa,*
> *Porque es que a ti te da la gana.*
> *Pero esto no puede seguir, corazón,*
> *Yo me cansé de estar entre la grasa,*
> *Pero esto no puede seguir corazón,*
> *Tú por la calle, y yo aquí de plantón, porque te da la gana. […]*
> *La calle es para ti, y para mí el fogón,*
> *Siempre tú vas de fiesta en fiesta,*
> *Y yo metida aquí en la casa,*
> *Pero esto no puede seguir, corazón. […]*
> *(Hablado) Pero, ¿qué se pensará ése? El por ahí de callejero ¿y yo de esclava? ¡Qué va, mi vida! ¡Se acabó! ¿Me oíste? ¡Se acabó! ¡La calle también para mí! ¡Callejera, yo! ¿Y el fogón? ¡Que se apague!*
> *(Cantado) Porque me da la gana*[25].

Ce mambo naît du délire personnel d'une femme enfermée entre quatre murs. Dans son intérieur intégralement peint et décoré aux couleurs fétiches de son mari, elle danse tout en lavant, repassant et cuisinant et elle finir par tout abandonner, s'habiller et sortir. Un autre exemple du refus des femmes à accepter la domination masculine intervient lorsque Caridad et Candelaria s'affrontent à la plage. Une inversion des clichés s'opère. Au lieu de scènes dont les hommes sont les héros et où les femmes sont utilisées comme décor, dans *Patakín*, elles sont vêtues et chantent, entourées d'hommes muets qui ne portent qu'un maillot de bain.

Manuel Octavio Gómez utilise sa comédie musicale au ton bouffon pour railler des aspects de la société cubaine comme le fonctionnement de l'état, la corruption et le « *sociolismo* » – *type de socialisme où le « piston » est roi – à travers le personnage du bureaucrate menteur et mythomane Ñico*. Dès le départ, le film était pensé comme une critique de certains types cubains

23 « Debout, j'ai accouché d'un homme moi ! »

24 « Ne sois pas si macho ! »

25 « Je sais bien que tu pars, que tu pars faire la fête / Et moi je suis plantée à la maison / parce que ça te va bien comme ça. / Mais ça ne peut pas durer mon amour, / Je suis lassée d'être les mains dans la graisse, / Non ça ne peut pas durer mon amour, / Toi dans la rue et moi ici plantée, parce que ça te va bien comme ça. […] La rue est ton domaine, le mien devant mes fourneaux, / Tu passes de fête en fête sans arrêt, / Et moi je suis plantée à la maison, / Mais ça ne peut plus durer mon cœur. […] (Elle parle) Il croit quoi lui ? Qu'il peut pavaner dans les rues et moi je joue l'esclave ? Oh non, mon beau ! C'est fini ! Tu m'entends ? Fini ! La rue est à moi aussi ! A moi de pavaner ! Et les fourneaux ? Qu'ils s'éteignent ! / (Elle chante) Parce que j'en ai envie. »

contemporains. Les clins d'œil au spectateur se multiplient : les personnages rompent bien souvent le pacte fictionnel pour s'adresser au complice assis dans son fauteuil, comme par exemple dans un savoureux et clairvoyant dialogue entre Shangó et sa femme. Au mépris de toute vraisemblance, Shangó est poursuivi par sa propre femme qu'il ne reconnaît pas car elle est déguisée. Dans cette parodie de poursuite de film noir, elle tente de partir en chasse du véhicule de son mari mais déclare, face à la pénurie : « *Caballeros, ¡qué difícil resulta en este país decir : Taxi, siga este carro*! »[26] . Alors qu'il l'a distancée, Shangó se retourne et lui crie « *¿Qué pasa chica? ¿Tú te crees que esto es una película americana o qué?* »[27].

Malgré les doutes des critiques de l'époque au sujet du niveau d'interprétation à privilégier pour ce film, nous pensons que le réalisateur, même dans les séquences les plus caricaturales, a maintenu une certaine distance parodique. Au final, en se livrant à cet exercice d'hommage cinématographique et de transposition de mythe, Manuel Octavio Gómez oscille entre soumission générique consentie et prise de distance. Les désacralisations successives le mènent à la réalisation de son projet, l'actualisation des *patakines* traditionnels, la réflexion sur la place de Cuba dans le cinéma mondial et la parodie des travers de la société cubaine.

Réception du film et conclusions

S'il a été facile pour le spectateur de se reconnaître dans ce film émaillé d'humour et de références locales, les critiques en revanche divergent. Ils s'accordent sur la forme : tous trouvent que le jeu des acteurs est inégal et que l'ensemble présente des problèmes de continuité narrative. Mais ces points qui font l'unanimité mis à part, certains auraient aimé trouver une cubanité plus authentique et se sont plaints par conséquent des clins d'œil à la culture états-unienne. Cette tendance est relayée par exemple dans la critique de *Juventud Rebelde* publiée en 1983 : « *Apoyado en los clisés característicos de la comedia musical norteamericana, la cubanización de sus fórmulas queda en un grado de epidémico traslado, según plano y escasamente creativo tratamiento cinematográfico* »[28] (Alonso, 1983). Les critères d'appréciation des organes officiels cubains et des principales revues états-uniennes sont fort logiquement radicalement opposés. Certains Cubains ont pris le film très au sérieux et ont formulé des reproches appuyés sur le fond. Entre autres, on trouve dans quelques articles la mention de la condamnation insuffisante du personnage « négatif » de Shangó, jugé trop « sympathique » (Valper, 1984), sur le développement insuffisant du vertueux Ogún, trop « ennuyeux », ou encore sur l'usage inconvenant d'expressions grossières :

26 « Pas moyen dans ce pays de dire « Chauffeur, suivez cette voiture ! »
27 « Qu'est ce qui t'arrive ma grande ? Tu as cru que c'était un film américain ou quoi ? »
28 « […] fondé sur des clichés caractéristiques de la comédie musicale nord-américaine, la cubanisation de ses formules se cantonne à un degré de transposition épidémique, le tout servi par un traitement cinématographique plat et peu créatif. »

> *Expresiones del argot marginal alternan con vocablos y giros ajenos a la definición perseguida. Lo popular deviene populachero, chabacano, vulgar; cuando no impostado, artificial y falto de médula en los parlamentos de quienes podrían ser calificados de entes positivos*[29] (Alonso, 1983).

C'est ce genre de critique qu'essuiera quelques années plus tard le groupe NG La Banda, sans que cela n'altère son ascension vers la notoriété. La satire semble avoir complètement échappé à de nombreux critiques aveuglés par ce qu'ils perçoivent comme de la dépravation. À l'inverse, d'autres critiques aux États-Unis n'ont vu dans le film qu'un pur divertissement :

> *One of the most deliciously silly films to come along in quite a while,* Patakin *is guaranteed to offend anyone who takes seriously any of the following: left-wing extremism, right-wing extremism, machismo (pro or con), feminism (pro or con), collective farming or Hollywood musicals.*
> *For all of the rest of us, this Cuban-made medley of mythology, music and mirth is a daffy delight. […]*
> *Don't worry about what it all means […]. Just go and enjoy the surrealistically illogical staging, the good voices and irresistible rhythms, the Latin verve of it all*[30] *(Regan, 1986).*
> *As for Critical opinion, I really have none, except to say that Patakin is a lot more fun (and certainly more bawdy) than anything puritanica America could ever come up with on the same subject*[31] (Varney, 1985).

En fin de compte, les critiques cubains qui regrettent la carence de comédies musicales – « genre nécessaire » selon *Juventud Rebelde* – dans la filmographie nationale consacrent peu de commentaires à la partie chantée. À l'inverse, les critiques nord-américains ont trop vite résumé l'ensemble à un *entertainment* caribéen léger. Nous pensons précisément qu'un entre-deux dépassionné conduirait à une revalorisation. Le film est victime d'un clair contretemps entre l'époque où il a été tourné et la tendance à Cuba à ce moment-là. En 1982, la

29 « Il y a une alternance entre expressions d'argot marginal et mots et tournures qui s'éloignent du but poursuivi. On glisse du populaire vers le populaire outrancier, le mauvais goût, la vulgarité ; quand on ne tombe pas carrément dans l'imposture, l'artifice et le manque de contenu des tirades de personnages qu'on pourrait qualifier pourtant de modèles. »

30 « L'un des films les plus délicieusement farfelus qui soit arrivé sur nos écrans depuis longtemps, « Patakin » va certainement offenser quiconque prend au sérieux l'un des éléments suivants : l'extrême-gauche, l'extrême-droite, le machisme (pour ou contre), le féminisme (pour ou contre), le collectivisme agraire ou les comédies musicales hollywoodiennes.
Pour tous les autres dont je fais partie, ce medley made in Cuba de mythologie, de musique et de liesse est un délice foutraque. […]
Ne vous inquiétez pas trop du sens […]. Allez-y sans réfléchir et régalez-vous de la mise en scène surréaliste tant elle est illogique, des belles voix et des rythmes irrésistibles, ce concentré de fièvre latino. »

31 « Je n'ai pas d'opinion critique à proprement parler, sauf de vous dire que *Patakin* est bien plus amusant (et certainement plus grivois) que tout ce que l'Amérique puritaine pourra jamais proposer sur un sujet similaire. »

chanson à texte engagée du mouvement de la *Nueva Trova* était lancée depuis déjà dix ans[32]. Les grandes formations de salsa commençaient à avoir du succès et peut-être *Patakín* proposait-il un répertoire trop ancien. L'hommage à l'héritage africain, pourtant en apparence essentiel, n'a pas non plus été développé outre mesure. L'absence de percussions ou de termes africains dans les chansons révèle les limites du système de référence. De plus, l'organisation marchande du cinéma cubain est complexe dans la mesure où il n'existe pas de commerce de produits dérivés ou de captations des bandes originales. Il s'avère donc difficile pour une comédie musicale cubaine de vivre en dehors des écrans. Son impact doit s'exercer dans l'instant, autre raison qui explique la répétition du thème de Shangó. Malgré toutes les réserves, cette tentative louable d'incursion dans un genre peu pratiqué pourrait bien devenir à terme un film culte.

Œuvres citées

Altman, Rick (1992) : *La Comédie musicale hollywoodienne. Les problèmes de genre au cinéma* [1987]. Paris : Armand Colin.

Anderson, Benedict (2002) : *L'Imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*. Paris : La Découverte.

Balen, Noël (2006): *Música cubana*. Paris : Fayard.

Gómez, Manuel Octavio y Espinosa, Eugenio H., *Patakín*, Scénario original du film.

Haensch, Günther, Werner, Reinhold, Cárdenas Molina, Gisela, (2000) : *Diccionario del español de Cuba*. Madrid : Gredos.

Kabous, Magali (2006) : *Écriture filmique, écriture littéraire, chemins croisés de l'identité cubaine*, Thèse de doctorat sous la direction de Jacques Gilard. Université de Toulouse 2 le Mirail.

Roy, Maya (1998) : *Musique Cubaines*. Paris : Cité de la Musique/Actes Sud.

Sarusky, Jaime (2005) : *Grupo de experimentación sonora del ICAIC. Mito y realidad*. La Havane : Editorial Letras Cubanas.

Articles

Alonso, Alejandro G. (1983) : « Música, mitos y realidad en un filme cubano ». *Juventud Rebelde* (9 janvier).

Hoberman, J. (1985) : « Havana Wonderful Time ». *Voice* (5 mars).

Mestas, María del Carmen (1982) : « Patakin ». *Muchacha* (décembre)

Regan, Kate (1986) : « « Patakin » – A Wacky, Colorful Delight from Cuba ». *San Francisco Chronical* (23 juillet).

Valper, E. (1984) : « Patakín ». *Bohemia* (13 janvier).

32 On n'utilisait pas à Cuba la catégorie « *canciones de protesta* » ou « *protest song* » car le terme ne semblait pas adéquat aux yeux des autorités.

Fenêtre sur le festival de Biarritz

Françoise Heitz et Audrey Louyer
Université de Reims Champagne-Ardenne
CIRLEP, EA 4299

La 25e édition du festival de Biarritz : « Amérique latine, cinémas et cultures », s'est déroulée du 26 septembre au 2 octobre 2016. Dans son édito, Michel Veunac, maire de Biarritz, annonce que c'est l'Amérique centrale tout entière qui est à l'honneur, y voyant le symbole de l'évolution culturelle et de la richesse créative du cinéma « latino » : « Il y a vingt-cinq ans, le cinéma était avant tout nord-américain, et personne n'aurait pensé qu'un jour, ce serait un film guatémaltèque qui ferait vibrer la Gare du Midi (le magnifique *Ixcanul*) et représenterait son pays aux Oscars 2016. »

En effet, si le focus était mis cette année sur l'Amérique centrale, le tourbillon de la joyeuse *piñata* de l'affiche faisait valser nombre d'animaux, de produits et de symboles du continent latino-américain, du colibri au lama, du *sombrero* aux *maracas*, de l'ananas au ballon de foot…

L'inauguration du Village du festival se fit par celle de l'exposition : « Atelier Mattas, se représenter le monde », dans lequel Ramuntcho Matta proposait une rencontre avec trois membres de sa famille chilienne aujourd'hui disparus (son père Roberto Matta et ses deux demi-frères).

Le focus Amérique centrale adoptait une composition équilibrée, avec trois films consacrés au Costa Rica : *Agua fría de Mar*, de Paz Fábrega, *El sonido de las cosas* d'Ariel Escalante, *Por las plumas* de Neto Villalobos, trois au Panamá : *Historias del Canal*, de Carolina Borrero, Pinky Mon, Luis Franco Brantley, Abner Benaim et Pituka Ortega Heilbron, *Invasión* d'Abner Benaim, et *Zachrisson* du même réalisateur. Trois films représentaient le Nicaragua : *Cinema Alcázar*, de Florence Jaugey, *El hombre de una sola nota*, de Frank Pineda, et *La isla de los niños perdidos* de Florence Jaugey. *Palabras mágicas*, de Mercedes Moncada est une co-production Nicaragua-Guatemala. Enfin, du Guatemaltèque Julio Hernández Cordón, *Te prometo anarquía*. Une rencontre autour des cinémas d'Amérique centrale permettait de faire le point sur les différents films proposés.

Le concert du chanteur colombien Yuri Buenaventura, qui a adopté ce nom artistique en hommage au port sur le Pacifique où il est né, fit salle comble le 28 septembre à la Gare du Midi, au rythme de la salsa, du mambo, du cha-cha-

cha… Le chanteur colombien qui faisait partie du jury de longs métrages en 2006, est resté un ami du festival[1].

Cette année encore, deux rencontres littéraires étaient au programme. La première permit au public de découvrir Sergio Ramírez, homme politique, essayiste, romancier et journaliste nicaraguayen. Après le début d'une carrière littéraire marquée par la publication de *Cuentos*, en 1963, il prit un autre chemin pour s'engager auprès des Sandinistes contre la dictature d'Anastasio Somoza, puis rejoignit la Junte du Gouvernement de Reconstruction Nationale lors de son triomphe en 1979. Par la suite, il fut vice-président de 1985 à 1990, aux côtés de Daniel Ortega. Son œuvre littéraire est imprégnée de ce fort engagement politique (*Adiós muchachos,* 1999, publié en français comme *Mémoires de la révolution sandiniste*, 2004). Ses romans, comme le polar *El cielo llora por mí* (*Il pleut sur Managua,* 2011), dressent une critique acerbe de la société nicaraguayenne, en évoquant notamment les problèmes liés au narcotrafic, à la corruption ou encore au fanatisme religieux. Entre autres nombreux prix, il reçut en 2014 le Prix Carlos Fuentes (candidature proposée par la Fondation Gabriel García Márquez).

La deuxième rencontre était avec Rodrigo Rey Rosa, pour la présentation de son roman, *Le matériau humain* (2016, Gallimard), livre issu de ses recherches dans les archives secrètes de la police du Guatemala, pays qui connut une guerre civile de près d'un demi-siècle (1954-1996). Il « mêle dans son œuvre mythes, réalités et rêves, construisant des fictions envoûtantes qu'imprègnent la violence ordinaire et la beauté naturelle de son pays natal »[2]. Il est aussi traducteur en espagnol des œuvres de Paul Bowles, Norman Lewis, Paul Léautaud et François Augières.

Longs métrages (dix films en compétition)

Le jury était présidé par Alfredo Arias, metteur en scène, comédien et dramaturge, né à Buenos Aires. En 1985, il est nommé directeur du Théâtre de la Commune d'Aubervilliers. Metteur en scène d'opéra, il apporte une touche originale aux œuvres du répertoire lyrique qu'il revisite de la France à l'Italie, et de l'Espagne à l'Argentine. Il était entouré de Delphine Gleize, réalisatrice (*Carnages, L'Homme qui rêvait d'un enfant, La Permission de minuit*…) Laure Duthilleul, actrice de théâtre, cinéma et téléfilms, avant de devenir réalisatrice et scénariste (*À ce soir*, 2004). Sergio Ramírez (voir son parcours dans la rubrique ci-dessus des rencontres littéraires), était le quatrième membre de ce jury, complété par Alice Girard, d'abord directrice générale adjointe de France 3 Cinéma puis productrice à Rectangle Productions, dont sont issus des films

1 La présence du chanteur a donné lieu à la projection d'un documentaire réalisé par Marcela Gómez Montoya, *Buenaventura, no me dejes más.*

2 Les auteurs de ce compte rendu du festival, n'ayant pu assister aux rencontres littéraires, s'inspirent des présentations du guide du festival.

aussi variés que *La guerre est déclarée* de Valérie Donzelli ou *Palais Royal* de Valérie Lemercier.

Abrazo du meilleur film

A cidade onde envelheço (Brésil, premier film), Marilia Rocha

Francisca est une jeune femme portugaise qui vit au Brésil depuis un an. Elle reçoit Teresa, une amie avec laquelle elle avait perdu contact. Tandis que Teresa découvre le nouveau pays où elle veut s'installer, Francisca se languit de Lisbonne. Le film explore la profonde amitié qui les unit et leurs désirs opposés.

Marilia Rocha vit à Belo Horizonte, Brésil. Son travail, constitué de films documentaires, a été présenté dans de nombreux festivals et au sein de musées comme le MoMA (USA) et le Musée d'art moderne de São Paulo (Brésil).

Lors de la remise du prix, l'assistante réalisatrice souligne l'hommage rendu au Brésil dans cette édition du festival.

Prix du jury

Aquarius (Brésil), Kleber Mendonça Filho

Clara, la soixantaine, ancienne critique musicale, est née dans un milieu bourgeois de Recife, au Brésil. Elle vit dans un immeuble singulier, l'Aquarius, construit dans les années quarante sur la très huppée Avenida Boa Viagem qui longe l'océan. Un important promoteur a racheté tous les appartements mais elle se refuse à vendre le sien. Elle va entrer en guerre froide avec la société immobilière qui la harcèle.

Le réalisateur, ancien journaliste, a réalisé plusieurs courts-métrages et documentaires. Son premier long-métrage, *Les bruits de Recife* (2012), avait été nominé pour représenter le Brésil aux Oscars 2014.

La grande actrice Sonia Braga, absente des écrans brésiliens depuis dix-huit ans, fait un retour remarqué dans ce rôle très apprécié du jury. Alfredo Arias a salué le personnage féminin entré en résistance, établissant aussi le parallèle avec le film recevant « El abrazo », soulignant les qualités du cinéma brésilien et de ses compositions féminines. Résistance et courage sont les deux mots qui illustrent au mieux ce long-métrage.

Prix d'interprétation féminine

Sonia Braga pour le rôle de Clara dans *Aquarius* (voir ci-dessus). Maeve Jinkings, qui la représente, met l'accent sur le rôle et l'image de Sonia Braga dans le cinéma brésilien, le personnage de Clara étant la marque de son retour dans le cinéma national.

Prix d'interprétation masculine

Alejandro Sieveking pour le rôle d'Evans dans *El invierno* (Argentine), premier film d'Emiliano Torres[3], qui a travaillé comme scénariste et comme assistant réalisateur dans de nombreux films, collaborant notamment avec Daniel Burman, Albertina Carri, Paz Encina, Marco Bechis et Emanuele Crialese. Très fier de son deuxième prix, Emiliano Torres considère qu'Alejandro Sieveking, magnifique dans son silence et ses regards d'un vieillard qui refuse de passer le relais, est « un grand acteur qui s'est donné corps et âme pour construire ce personnage ».

Sorte de western patagonien, le film conte l'histoire d'un vieux contremaître, Evans, contraint de prendre sa retraite du ranch isolé où il a travaillé toute sa vie, pour se voir remplacé par un jeune employé, Jara, qui espère s'y installer avec femme et enfant.

Prix du public

El Amparo (Venezuela, Colombie, premier film), Rober Calzadilla

À la fin des années 80, à la frontière entre le Venezuela et la Colombie, près de la rivière Arauca, deux hommes survivent à une attaque armée dans laquelle ils perdent quatorze de leurs compagnons. L'Armée les accuse d'être des guérilleros et tente de les arracher à leur cellule où ils sont surveillés par la police locale et la population du village. Le film est fondé sur un fait réel connu sous le nom de « la masacre de El Amparo » qui s'est produit en 1988. Lors de la remise du prix, le Vénézuélien Rober Carzadilla, dont c'est le deuxième film, insiste sur le contexte processus de paix à la veille du référendum qui a eu lieu en Colombie le 2 octobre 2016.

Prix du Syndicat Français de la Critique de Cinéma

(jury présidé par Philippe Lefait, entouré de Chloé Rolland, Louis Séguin et Guillaume Guguen)

El invierno (voir ci-dessus)

Le réalisateur est félicité pour les qualités formelles de son film. Il est honoré d'avoir reçu un prix de ce jury de la critique française, la France étant un pays historiquement exigeant dans son cinéma.

Les autres longs métrages en compétition étaient[4] : *El Rey del Once* (Daniel Burman, Argentine), *Maquinaria Panamericana* (Joaquín del Paso,

3 Le film n'a pu malheureusement être diffusé sur les écrans français, pour cause de faillite de la maison de production. On ne peut que souhaiter que des films aboutis comme celui-ci trouvent l'opportunité d'une seconde vie et ne restent pas à jamais « un film de festival ». Cette réflexion vaut aussi pour les documentaires primés.

4 Remarque des auteures : la volonté très nette d'encourager de jeunes cinéastes est bien compréhensible, ce qui peut expliquer l'absence de prix pour un film tel que *Poesía sin fin*, du vété-

Mexique), *Neruda* (Pablo Larraín, Chili), *Pinamar* (Federico Godfrid, Argentine), *Poesía sin fin* (Alejandro Jodorowsky, Chili), *X-Quinientos* (Juan Andrés Arango, Colombie).

Documentaires

Documentaires (13 films en compétition)	Jury présidé par Cyril Dion[5], entouré de Martine Saada et Julie Paratian.
Abrazo du meilleur film documentaire	*Nueva Venecia* (Colombie), Emiliano Mazza De Luca
Mentions spéciales	*Damiana Kryygi* (Argentine, Paraguay), Alejandro Fernández Mouján et *Yo no soy de aquí* (Chili), Maite Alberdi, Giedré Žickyté
Prix du public	*Exil-sur-scène* (France-Chili), Jean-Michel Rodrigo, Marina Paugam

Les autres films documentaires en compétition étaient : *Cinema Novo* (Brésil), Eryk Rocha, *En otra casa* (Honduras-Espagne), Vanessa Rousselot, *Fotograma* (Brésil), Luís Henrique Leal et Caio Zatti, *Jonas e o circo sem lona* (Brésil), Paula Gomes, *La parte por el todo* (Argentine), Roberto Persano, Santiago Nacif et Juan Andrés Martínez Cantó, *Marina* (Cuba), Haliam Pérez Fernández, *Mirar morir. El ejército en la noche de Iguala* (Mexique), Coizta Grecko B., *Una família ilustre* (Brésil), Beth Formaggini, *Zona franca* (Chili), Georgi Lazarevski.

Courts métrages (10 films en compétition)	Jury présidé par Aurélie Chesné, entourée de Safy Nebbou et Clara Rousseau
Abrazo du meilleur court métrage	El Edén (Colombie), Andrés Ramírez Pulido
Mention spéciale du jury	Rosinha (Brésil), Gui CamposÀ
Prix TV5 Monde	Caminho dos gigantes (Brésil), Alois Di Leo
Projet Lizières	Andrés Ramírez Pulido pour La jauría

Les autres courts métrages en compétition étaient : *Celebración* (Mexique), Juan Barreda, *De la muerte de un costero* (Argentine), Carlos Alberto Díaz, *La canoa de Ulises* (Argentine), Diego Fió, *Los días felices* (Argentine), Agostina Guala, *No hay muerto malo* (Chili), Emilio Díaz Pascual, *Ruby* (Brésil), Luciano Scherer, Guillermo Soster et Jorge Loureiro, et *Tiznao* (Cuba), Andrés Farías.

La soirée s'est achevée par le film de clôture, *Gloria*, du Chilien Sebastián Lelio (2013).

ran Alejandro Jodorowsky.

5 Il a écrit et co-réalisé avec Mélanie Laurent le film *Demain*, César du meilleur documentaire en 2016.

Comptes rendus

L'ouvert, n° 9 / 2016, revue Henri Maldiney

Catherine Chauche
Université Reims Champagne-Ardenne
CIRLEP, EA 4299

Née avec l'Association Henri Maldiney en 2007, la revue *L'ouvert*[1] consacre à l'œuvre du philosophe Henri Maldiney (1912-2013) un numéro annuel composé de certains de ses textes, publiés ou inédits, et d'articles écrits par ceux et celles qu'inspirent la vigueur et l'actualité de sa pensée.

Ce numéro 9 témoigne de l'envergure intellectuelle d'un homme qui n'hésite pas à se nourrir de l'apport des esprits les plus audacieux de son siècle pour l'intégrer à une réflexion sur l'existence. Roger Brunot, qui a préparé ce numéro, a eu la bonne idée d'encadrer les trois articles centraux – chacun d'une longueur de 30 à 40 pages –, par un texte plus court de Jean-Pierre Charcosset intitulé « Henri Maldiney : l'homme et la montagne », en début de volume, et par « Montanas », poème aux accents mallarméens composé par Maldiney, en fin de volume. Le lecteur se trouve ainsi d'emblée informé de l'importance primordiale que ce dernier attachait à l'alpinisme et à l'expérience concrète de l'espace dans sa quête de l'originarité du phénomène.

De l'article de Charcosset – commentaire d'un passage d'*Ouvrir le rien, l'art nu* (Maldiney, 2000 : 35, cité dans Charcosset : 20) –, nous retiendrons deux maîtres-mots : *saisissement* et *verticalité*. Le *saisissement*, c'est l'étonnement « éprouvé, ressenti, avant d'être compris » devant l'apparaître du Cervin comme phénomène pur. Le rapport existentiel à la montagne et les instants uniques qu'elle a pu lui offrir alimenteront toute la réflexion de Maldiney sur l'art, le Cervin prenant valeur de modèle pour l'œuvre d'art en tant que *Gestaltung* ou forme en formation. Quant au mot *verticalité*, il signifie la révélation de l'acte originaire par lequel l'homme surgit comme présence en se confrontant au vertige et à la peur de l'engloutissement. Maldiney ne manquera pas d'identifier cette composante existentielle dans son travail sur la psychose mélancolique.

L'article suivant est le texte d'une conférence intitulée « L'Homme nietzschéen » (1947), prononcée en 1946. Dès l'immédiate après-guerre mondiale, Maldiney n'hésite pas à parler de l'*actualité* de Nietzsche, le briseur d'idoles qui, en son siècle, avait stigmatisé le romantisme et le « messianisme

1 Référence de la revue : Siège social 981, route de Terrieu, F-01300 Cuzieu, association.maldiney@yahoo.fr

rationnel » de la science. Au XXe siècle, les idoles – explique-t-il – sont les deux grandes théologies chrétiennes et marxistes. Mais ce qui aujourd'hui continue de retenir l'attention, c'est l'approche plastique – et aussi climatique – avec laquelle Maldiney parle d'abord du Nietzsche alpiniste à Sils-Maria, puis du Nietzsche amoureux du Midi. Au premier, l'altitude a permis de développer sa « passion de la voie directe » et de « cristalliser sa conscience du surhumain ». Au deuxième, la Méditerranée a ouvert les fluctuations du devenir, la duplicité du tragique, l'alternance du oui et du non, le rythme implacable de « l'éternel Retour » … Cependant, il ne faudrait pas croire que ce texte aux abondantes citations, et destiné avant tout à être dit, trahisse un quelconque aveuglement de la part de Maldiney. En effet, il ne se privera pas de déplorer le travestissement de la philosophie nietzschéenne qui a produit des « dragons » lanceurs de flammes et de situer les responsabilités : l'idée nationale-socialiste procède directement de l'*Introduction à la Philosophie de l'Histoire* de Hegel, et non pas de Nietzsche qui n'éprouvait que mépris pour l'âme allemande dans la mesure où elle s'identifiait à l'Empire et à l'État. Autre point obscur à dénoncer absolument : la « pensée nuageuse » de Wagner qui a forgé la « conscience musicale » de l'Allemagne en suscitant une « émotion sourde », dangereuse, alors même que la conscience nietzschéenne est éminemment « plastique ». Revenant à la rigueur totale qu'impose la pratique de l'alpinisme, et ayant côtoyé lui-même le chaos et l'architecture des sommets, Maldiney rappelle que le surhumain se construit « comme une œuvre d'art, dans la mesure », et cela même si l'homme reste « une passion inutile ». La conférence se conclut sur ces derniers mots.

Le troisième article, « Langue et révolution » (1982), poursuit la méditation de Maldiney sur le langage déjà très avancée dans sa thèse, *Aîtres de la langue et demeures de la pensée.* Lecteur attentif d'Émile Benveniste et de Johannes Lohmann, en première partie il fait la part belle à la psychomécanique du langage de Gustave Guillaume (1984), disciple de Saussure, qui voit dans la langue *l'institué* ou le *préconstruit* articulant les schèmes fondamentaux du rapport homme-univers et, dans le discours, le libre ou le *non-institué* improvisé dans l'instant. S'ensuit un exposé des points forts de la grammaire guillaumienne, très éclairant pour les lecteurs de Maldiney qui rencontrent dans ses textes de nombreuses références à la théorie de ce linguiste. Sans entrer dans le détail, retenons que la réflexion de Maldiney sur langue et révolution s'amorce essentiellement à partir de l'articulation langue / discours. L'important est que cette articulation diffère selon les types de langues qui, selon Guillaume, se répartissent en trois *aires glossogéniques* : la première est celle des langues à caractères ou agglutinantes dans lesquelles l'institué a une fonction réduite puisque c'est au moment du discours que le locuteur attribue lui-même une fonction au caractère ; ce qui fait du chinois une « langue d'action », pouvant déployer un discours authentiquement révolutionnaire, non figé. Dans les langues indo-européennes de l'aire tierce, l'institué est à son maximum puisqu'il englobe différents sous-systèmes enchâssés (nom / article / verbe). Ici, Maldiney s'éloigne de Guillaume ; en effet, avec Lohmann, il pense que ces langues offrent une « marge étroite de liberté » car elles ont cristallisé les significations en mots

fermés (en –*isme*, par exemple) pour orienter le discours selon « une intentionnalité objective-scientifique » qui a déterminé la téléologie de la langue et codifié l'histoire. Quant aux langues chamitiques-sémitiques de la deuxième aire glossogénique, elles préfigurent le passage aux langues à radicaux de l'aire tierce en intercalant des flexions par l'intermédiaire de voyelles placées entre les racines des mots. Ces précisions nécessaires permettent de mieux comprendre pourquoi la révolution qu'envisage Maldiney ne peut être que de l'ordre de la poésie, dans les langues occidentales pratiquées aujourd'hui. Seule, la parole poétique est capable de fonder à nouveau la langue en revenant sur la puissance originelle du nom, encore proche du cri, qui se contente de nommer et d'ouvrir ainsi les possibles du dire sans se projeter dans un discours. Susciter cet état inaugural de « lucidité puissancielle » face à la « turbulence »[2] du monde est possible, comme ce le fut au départ pour le chinois ou les langues à racines, si le poète se libère de la syntaxe, préfère le rythme – blanc et silence / alternances vide et plein – aux contraintes de la temporalité structurée. Et par-dessus tout, comme surent le faire Hölderlin, Verlaine, Apollinaire, André du Bouchet ou Francis Ponge et bien d'autres, les poètes doivent s'en tenir à la nudité de mots simples.

« Henri Maldiney : la transpassibilité, l'Ouvert », le dernier article de ce numéro 9 constitue une véritable prouesse pédagogique : Raphaëlle Cazal y explicite avec grande clarté la *transpassibilité*, concept majeur dans la philosophie de Maldiney, en le reliant à l'essence du *sentir* définie par les psychiatres phénoménologues Erwin Straus et Viktor von Weizsäcker et en évoquant les affinités et différences avec des penseurs de son siècle comme Husserl, Heidegger, Merleau-Ponty, Szondi ou Becker. Dans le sentir, nous nous ouvrons au monde et à nous-mêmes antérieurement à toute polarité sujet-objet et selon une certaine tonalité affective. Une telle expérience relève de la dimension pathique du *Dasein* en ce sens qu'elle ouvre le champ de notre réceptivité en même temps que celui du *rien,* c'est-à-dire l'*Ouvert*, le fond à partir duquel nous sommes au monde, en laissant surgir les événements qui peuvent transformer notre existence. En tant que transcendance vers le *rien,* la transpassibilité trouve son corrélat dans la *transpossibilité* qui nous rend prêts à accueillir *tout* ce qui peut nous advenir, y compris les événements qui nous semblent impossibles. Raphaëlle Cazal montre comment transpassibilité et transpossibilité s'imbriquent et s'articulent *rythmiquement* selon le jeu de l'accueil et du recueil, de tensions ouvrantes et fermantes dans toute l'œuvre de Maldiney et, en particulier, dans son ample réflexion sur l'œuvre d'art et la psychiatrie. En nous aidant à penser l'essence de la réceptivité humaine, dont la vocalité éminemment moyenne (active / passive) est déjà inscrite dans la grammaire de la langue, Maldiney nous incite à repenser à nouveaux frais « la corrélation phénoménologique » : celle-ci ne se déploie pas entre une conscience et un objet, mais bien entre *deux présences* dont la verticalité s'ancre dans la terre et dont la parole s'accorde au sentir.

2 Expressions de Gustave Guillaume qui reviennent souvent sous la plume de Maldiney.

Œuvres citées

Maldiney, Henri (2000) : *Ouvrir le rien, l'art nu*. Fougères (La Versanne) : Encre marine.

_____ (1947) : *Les grands appels de l'homme contemporain. Six conférences prononcées au Centre de culture de l'amitié française*. Paris : Éditions du Temps Présent.

_____ (1982) : « Langue et Révolution ». *L'homme et la société*. Paris : L'Harmattan.

_____ (2012, 1e éd. 1975) : *Aîtres de la langue et demeures de la pensée*. Paris : Cerf et Maldiney (2012) : *Regard parole espace*. Paris : Cerf.

Guillaume, Gustave (1984) : *Langage et science du langage*. Paris : Nizet / Québec : Presses Universitaires de Laval.

Ingmar Bergman y la censura cinematográfica franquista. Reescrituras ideológicas (1960-1967) de Rosario Garnemark

Jean-Paul Aubert
Université Nice Sophia Antipolis
LIRCES (EA 3159)

Référence complète

Rosario Garnemark (2015): *Ingmar Bergman y la censura cinematográfica franquista. Reescrituras ideológicas (1960-1967)*. Santander : Shangrila – Textos aparte- (423 pages).

Rosario Garnemark publie aux éditions Shangrila une étude volumineuse issue de la thèse de doctorat qu'elle a soutenue à l'Université d'Oslo. Son enquête porte sur l'introduction en Espagne de l'œuvre du cinéaste suédois Ingmar Bergman et s'intéresse plus particulièrement aux doublages en castillan de ses films distribués entre 1960 et 1967. La démarche adoptée par Rosario Garnemark inscrit son ouvrage dans le champ des Études de Traduction telles qu'elles ont été renouvelées dans les années 90 par l'apport des *Cultural Studies*. La traduction, envisagée comme acte de communication, y est donc examinée selon une perspective non seulement linguistique, mais aussi culturelle.

L'essai se divise en trois chapitres. Dans un premier temps l'auteur pose les bases théoriques de sa réflexion et trace les contours du *corpus* retenu. Rosario Garnemark assume sa dette à l'égard des travaux de Susan Bassnett et d'André Lefevere (Bassnett, Lefevere, 1990) qui ont notamment forgé le concept de « réécriture » sur lequel s'appuie son analyse de la réception de Bergman en Espagne. Jeroen Vandaele – également cité par Rosario Garnemark – avait déjà fait la preuve de la validité de ce concept en l'appliquant à la réception de l'œuvre de Billy Wilder par le franquisme (*Estados de gracia. Trasvases entre la*

semántica franquista y la poética de Billy Wilder (1946-1975), thèse de doctorat soutenue à la Katholieke Universiteit Leuven en 2006). Rosario Garnemark se donne, quant à elle, pour objectif de montrer de quelles façons les différents agents impliqués dans le processus d'importation et de réception en Espagne des films du cinéaste suédois (distributeurs, traducteurs et adaptateurs pour le doublage, censeurs, critiques de cinéma) portent, à des degrés divers, la responsabilité des manipulations idéologiques de son œuvre. C'est donc à partir d'une étude fouillée des dossiers de censure conservés à l'AGA (Archivo General de Administración), d'un travail approfondi de comparaison entre la version doublée (lorsqu'elle a pu être conservée) et la version originale en langue suédoise, et d'une lecture minutieuse des articles critiques publiés à l'occasion de la sortie des films que Rosario Garnemark rend compte des « réécritures idéologiques » de la filmographie bergmanienne.

Les deuxième et troisième chapitres de l'ouvrage permettent de distinguer les deux étapes successives de la réception de l'œuvre de Bergman en Espagne. Une première réception correspond à la période 1960-1962, c'est-à-dire à un moment où la censure franquiste applique dans toute leur rigueur les principes édictés par les tenants de l'ultra-catholicisme. Garnemark montre comment l'introduction de Bergman en Espagne est orchestrée par José María Fernández Cuenca, alors directeur de la Filmoteca Nacional de España, et par Carlos María Staehlin, membre influent de la Commission de Censure. Ces deux personnalités jouent un rôle décisif, en raison du travail critique qu'ils accomplissent (Fernández Cuenca est l'auteur, dès 1961, d'une *Introducción al estudio de Ingmar Bergman*, Madrid, Filmoteca Nacional de España), mais aussi parce qu'ils participent en tant qu'auteurs ou superviseurs aux adaptations en langue castillane des premiers films du cinéaste suédois distribués en Espagne. Désireux de faire de Bergman un cinéaste religieux, Fernández Cuenca et Staehlin proposent une interprétation à sens unique de son œuvre. L'étude que propose Garnemark des textes critiques publiés par ces deux personnalités, et surtout l'analyse de leurs adaptations du *Septième Sceau* (1957) – dont Garnemark rappelle opportunément qu'il fut le premier film de Bergman projeté en Espagne ; l'événement se produisit dans le cadre de la cinquième édition de la Semana Internacional de Cine Religioso y de Valores Humanos de Valladolid en 1960 – et de *La Source* (1960) permettent de mettre à jour l'opération de manipulation à laquelle ils se livrent, avec pour seul objectif d'imposer une lecture mystique et sans nuance de l'œuvre de Bergman.

Pour autant, Garnemark montre que la critique espagnole n'est pas monolithique. Certains auteurs, ceux notamment qui dans la période 1962-1967 vont accompagner la politique « d'ouverture » du nouveau Directeur de la Cinématographie et du Théâtre, José María García Escudero, expriment déjà leurs réticences à l'égard d'une interprétation restrictive qui ferait de Bergman un apôtre du christianisme. Ceux-là préfèrent souligner l'ambiguïté du cinéaste suédois et plaident pour une lecture moins univoque de son œuvre. De fait, le nouveau climat créé par l'arrivée de García Escudero à la direction de la ciné-

matographie sera propice à l'éclosion et au renforcement de ces nouvelles voix critiques.

La seconde réception de Bergman, à laquelle est consacré le troisième chapitre de l'ouvrage, sera celle de la « découverte » de « l'autre Bergman ». Cette seconde réception doit être analysée à la lumière du contexte politique, économique et social de l'époque. À partir de 1962, l'image que l'Espagne entend donner d'elle-même s'accommode mal des aspects les plus répressifs et anachroniques du régime franquiste. Attirer les capitaux et les touristes étrangers passe par la nécessité de convaincre le reste de l'Europe et du monde que l'Espagne n'est pas totalement réfractaire aux changements et à la modernité. La nomination de José María García Escudero à la Direction de la Cinématographie et du Théâtre s'inscrit donc dans une stratégie plus globale de modernisation de l'image de l'Espagne. Bien que d'origine phalangiste et quoique très pieux, García Escudero n'est pas un fanatique. Sa connaissance du cinéma et sa participation aux Conversations de Salamanque de 1955 lui valent, en outre, l'estime de la profession. Pour Garnemark, sa nomination à la Direction du cinéma marque le début d'une seconde étape dans la réception en Espagne de l'œuvre de Bergman. Le fait que son arrivée aux responsabilités coïncide avec l'autorisation des *Fraises sauvages* (1957) qui, deux ans auparavant avait été interdit par la censure, est, en soi, annonciateur d'une évolution. Par ailleurs, la distribution d'œuvres guère portées sur la réflexion métaphysique, comme la comédie intitulée *Une Leçon d'amour* (1954), est susceptible de nuancer, voire de mettre à mal les lectures exclusivement religieuses qu'avaient faites jusqu'alors les principaux promoteurs de Bergman. Cependant, les manipulations des films ne cessent pas pour autant. Ainsi la levée de l'interdiction qui pesait sur *À travers le miroir* (1961) se fait au prix de mutilations qui visent notamment à édulcorer les allusions sexuelles et à détourner les références religieuses de la signification qu'elles avaient dans la version originale. De même, l'autorisation donnée à la diffusion des *Fraises sauvages*, n'empêche pas que les dialogues du film soient profondément modifiés afin de se conformer aux critères d'interprétation qui avaient prévalu dans la première période. D'autres films ont à subir des mesures d'interdiction partielles ou totales. C'est le cas de *Sourires d'une nuit d'été* (1955) dont l'exploitation fut limitée au circuit des ciné-clubs ou de *La Prison* (1949) et de *L'Œil du diable* (1960) qui furent purement et simplement interdits. Garnemark observe à cet égard que le code de censure, au sujet duquel certains ont pu dire à l'époque qu'il était un facteur de libéralisation du régime, servit au contraire, dans ces cas précis, à asseoir les bases juridiques des mesures de restriction ou d'interdiction.

L'analyse de la réécriture idéologique d'*Un été avec Monika* (1953), l'un des films emblématiques de Bergman (en raison notamment de la fascination qu'il exerça sur les cinéastes de la Nouvelle Vague) et le dernier à être distribué en Espagne sous le mandat de García Escudero, vient clore le chapitre. C'est l'occasion de prendre la mesure de toute l'étendue du « savoir-faire » de la censure franquiste en matière de manipulation des œuvres cinématographiques. Non seulement le film est amputé des plans jugés les plus érotiques, mais il fait éga-

lement l'objet d'un doublage falsificateur qui évacue la critique sociale, atténue considérablement la charge érotique et parvient à donner l'impression que le film condamne l'attitude de ce jeune couple qui prétend vivre en marge de la société. Le cas de la réécriture d'*Un été avec Monika* est finalement révélateur du regard que portent sur le cinéma et plus largement sur la société ceux qui contrôlent la diffusion des films en Espagne. Le puritanisme et l'attachement à l'ordre social et moral vont de pair avec un paternalisme assumé qui croit en la nécessité d'« éduquer » les spectateurs et de les « protéger » de la dépravation.

La vision globale que l'on peut avoir de la censure franquiste à la lecture d'ouvrages de référence comme celui de Román Gubern (Gubern, 1981) est utilement complétée par des enquêtes resserrées sur un cas particulier, comme celle que nous propose ici Rosario Garnemark. Si cette étude de la réception en Espagne de Bergman ne prétend pas livrer de révélations sur le fonctionnement de la censure ou sur les phénomènes bien connus de manipulation par le doublage, elle n'en présente pas moins de nombreux mérites. Elle documente avec méthode et rigueur la réception en Espagne d'un cinéaste majeur dont l'œuvre suscitait dans les années 60 un très grand intérêt auprès des cinéphiles espagnols. Elle inscrit la question de l'adaptation cinématographique dans le cadre élargi des réécritures idéologiques auxquelles se livrent les serviteurs du régime franquistes avec, parfois, la complicité plus ou moins assumée des distributeurs. Elle souligne également l'existence d'une critique dissidente qui, dans les colonnes de revues comme *Cine Universitario*, *Nuestro Cine* ou *Cine Ideal*, parvient à proposer des lectures alternatives de l'œuvre de Bergman, à dénoncer les manipulations auxquelles se livrait la censure et à révéler finalement, sinon la duplicité de la nouvelle Direction de la Cinématographie, du moins les limites de son projet « possibiliste » et, plus largement, de la prétendue « ouverture » du régime. L'ouvrage de Rosario Garnemark offre ainsi la démonstration implacable de ce que José Luis Egea écrivait déjà dans *Nuestro Cine*, en mars 1963 :

> *El cine de Ingmar Bergman está adquiriendo en nuestro país unas características muy particulares. Hay un Bergman – como la ensaladilla – nacional. Un Bergman « a la española ». ¿Cómo ha nacido este extraño fenómeno, dónde está su origen? Desde el punto de vista del espectador normal, miremos hacia arriba. Justo ahí. […] Donde se dice que no se corta y luego se corta. Donde se dice que Bergman es un cineasta religioso y, a veces, católico, y para demostrarlo se le cambian los diálogos y se le volatilizan trozos fundamentales. Donde el blanco es negro, para virar al gris y luego al rosa y acabar en el azul. Donde se administra la cultura con cuentagotas, como si de peligrosa medicina para delicado enfermo se tratara*[1].

1 « Il en va de Bergman comme de la macédoine de légumes. Il y a un Bergman « à l'espagnole". Comment cet étrange phénomène est-il apparu ? Quelle est son origine ? Regardons, du point de vue du spectateur normal, vers là-haut. Juste là. […] Là où l'on dit que Bergman est un cinéaste religieux, et parfois, catholique et où pour le démontrer on modifie les dialogues et l'on efface des passages fondamentaux de ses films. Là où le blanc est noir, avant de virer au

Œuvres citées

Bassnett, Susan & Lefevere André (1990) : *Translation, History & Culture*. London: Cassell.

Egea, José Luis (1963): « Bergman, de la sonrisa al espejo ». *Nuestro Cine*. 18: 31-35.

Fernández Cuenca, José María (1961) : *Introducción al estudio de Ingmar Bergman*. Madrid: Filmoteca Nacional de España.

Gubern, Román (1981) : *La Censura: Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*. Barcelona: Península.

Vandaele, Jeroen (2006) : *Estados de gracia. Trasvases entre la semántica franquista y la poética de Billy Wilder (1946-1975)*. Thèse de Doctorat soutenue à la Katholieke Universiteit Leuven.

gris, puis au rose pour finir bleu. Là où l'on administre la culture au compte-gouttes, comme s'il s'agissait de prescrire un médicament dangereux à un malade fragile. »