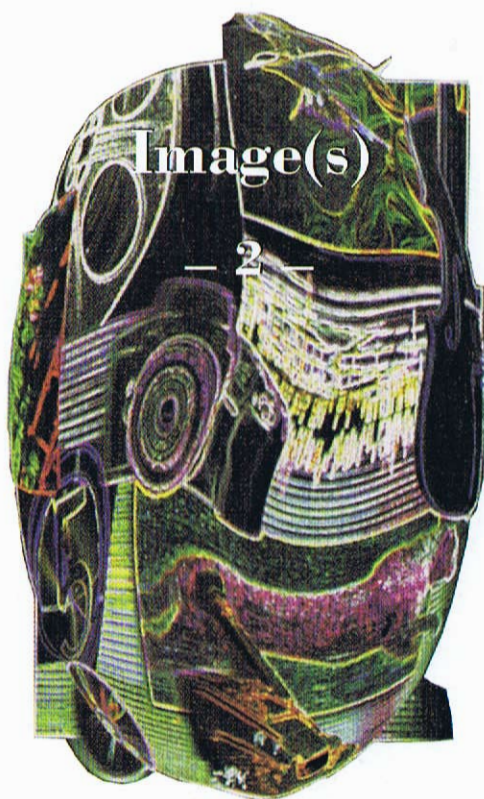


Rev. 14-170

SS

Sociocriticism



Vol. XV, 2

Centre d'Études et de Recherches Sociocritiques

Une publication du
Centre d'études et de recherches sociocritiques

CERS

Université Paul-Valéry, route de Mende
F-34199 Montpellier Cédex 5, FRANCE
Tél. & fax 0 467 142 433
cers@alor.univ-montp3.fr
<http://alor.univ-montp3.fr/CERS>

BIBLIOTECA
FACULTAD DE LETRAS
GRANADA
SECCION DE REVISTAS

Directeur des éditions

Edmond Cros

Directrice de la publication

Monique Carcaud-Macaire

Conseil de rédaction

Annie Bussière, Monique Carcaud-Macaire,
Jeanne-Marie Clerc, Edmond Cros,
Jacques Faucher, Naget Khadda, Victorien Lavoie,
Michèle Soriano, Jean Tena, Sol Villacèque

Comité de lecture

María Amoretti, Rosa Boldori, Annie Bussière,
Monique Carcaud-Macaire, Jeanne-Marie Clerc,
Edmond Cros, Monique de Lope-Rivière,
Daniel Meyran, Manuel Montoya, Sonia Marta Mora,
Zulma Palermo, Fuyuta Yamazaki, Pierre Zima

Sociocriticism (vol. XV, n° 8)
ISSN 0988-8888
ISBN 2-902-879-88-8

Sociocriticism

IMAGE(S)

2

Vol. XV, N° 2
2000

SOMMAIRE

SOCIOCRITICISM XV 2

Image(s) - 2

DOSSIER

Le statut de l'image dans un texte italien de l'âge baroque

Catherine Pitiot

Université Paul Valéry

p. 9

Pédagogie et télévision à propos du médium, du média, et de la médiation

Monique Carcaud-Macaire

Arts du spectacle - ISM - Montpellier

p. 25

Mazzaropi's films and the divided self: defining Brazil in race, language, and origin

Eva Paulino-Bueno

p. 39

Una mirada etnocentrista. Analisis de la portada de la novela «Ciudades desiertas», de José Agustín

Cecilia Eudave

Universidad de Guadalajara, México

p. 69

Approche du «Todo vale» production artistique d'un état transitionnel de crise identitaire à travers l'analyse du tableau de Costus : *Caudillo* (1985)

Magali Dumousseau

ISM - Montpellier

p. 83

Acercamiento sociocrítico al texto filmico *Matador* de Pedro Almodovar

Mauricio Díaz Calderón

Universidad de Guadalajara, México

p. 101

Textes réunis et présentés par
Monique Carcaud-Macaire

Sujet culturel et sujet du désir dans *Le jardin des délices* de Carlos Saura.

Catherine Berthet-Cahuzac
ISM - Montpellier p. 119

***Mi querida señorita*, de Jaime de Armiñán: de l'ambivalence à la fusion narcissique.**

Catherine Berthet-Cahuzac
ISM - Montpellier p. 139

Au nom du grand-père, du père et du saint esprit..., ami.

Corinne Montoya-Sors p. 159

Los exvotos como testimonio cultural. El caso de Guanajuato. México.

Patricia Campos Rodríguez
Universidad de Guadalajara, México p. 193

RECHERCHES EN COURS

Ponencia colectiva instituto de sociocrítica de Montpellier

Michèle Soriano
Universidad Paul Valéry Montpellier III p. 207

À propos de la relation texte culturel, intertexte, sujet culturel

Monique Carcaud-Macaire
Montpellier III p. 221

DOSSIER

LE STATUT DE L'IMAGE DANS UN TEXTE ITALIEN DE L'ÂGE BAROQUE

Catherine Piiot

*La Città del Sole*¹ de Tommaso Campanella (1602) fait partie d'un ensemble de quelques textes, écrits sur le modèle de l'œuvre de Thomas More, qui constituent le corpus de la littérature utopique italienne baroque. En effet, il s'agit d'une œuvre de fiction, qui décrit, à l'aide d'un système spatio-temporel défini, une société, en particulier dans ses aspects religieux, économiques, politiques et sociaux, et qui met en évidence les différences existant entre cette société et celle de l'auteur, ce qui le conduit à associer des aspects littéraires à des aspects philosophiques.

En tant que texte utopique, *La Cité du Soleil* est à la fois utilisatrice, pourvoyeuse et créatrice d'images, images textuelles et images iconiques. Trois types de lien existent entre le paradigme utopique et l'image : le premier, le plus simple, est l'utilisation, dans la trame narrative, d'un certain nombre de représentations dévoilant le rapport au monde de l'utopie. Le deuxième est le parallèle que l'on peut établir entre l'évolution de la représentation picturale et architecturale, notamment en ce qui concerne l'usage de la perspective monoculaire et l'écriture utopique. Enfin, le dernier concerne la volonté du texte utopique de dépasser le clivage platonicien entre la forme parfaite et l'image de cette forme et de parvenir à une union des deux, mais le mélange entre deux types d'écriture différents (argumentative et fictionnelle) fait que cette liaison est généralement problématique.

Ce texte est traduit en français dans l'anthologie d'Adelin Charles Fiorato, *La cité heureuse*, Paris, Quai Voltaire, 1992.

Après le classique récit de l'arrivée du marin génois (dont il précise en exergue qu'il est un des nochers de Christophe Colomb) sur l'île de Taprobana (probablement Ceylan ou Sumatra) et de son accueil par les habitants, le dialogue de *La Cité du Soleil* s'ouvre par une description de la ville qui donne son titre à l'œuvre. Deux caractéristiques sont immédiatement soulignées : elle est inexpugnable, et certaines de ses parties sont décorées « de belles peintures ».

Située sur une colline, la ville est divisée en sept cercles au sommet desquels se trouve un temple : celui-ci ainsi que les murs encadrant les différents périmètres de la cité font l'objet d'une attention particulière et plusieurs pages sont consacrées à expliquer ce qui y est représenté. Sur l'autel, placé au centre, « il n'y a rien d'autre qu'une immense mappemonde, où est figuré le ciel tout entier, et une autre représentant la Terre. Puis au ciel de la coupole se trouvent toutes les étoiles les plus importantes du firmament, représentées avec leur nom et leur influences sur les choses terrestres [...] ; les pôles et les cercles sont indiqués, mais pas en entier, car en bas le mur fait défaut ; cependant on voit leur complément achevé sur les globes de l'autel. » Cette taxinomie picturale de l'univers, à visée didactique pour l'ensemble des habitants de la ville, se poursuit sur les murs de chacun des cercles par une mise en parallèle systématique de la cité utopique et du monde : les murailles portent « toutes les étoiles », « toutes les figures mathématiques », « la carte de tous les pays du monde [...] ainsi que leurs alphabets propres », « toutes les espèces de plante et d'arbre du monde, [...] toutes les familles de poisson [...] toutes sortes d'oiseaux [...] les mammifères terrestres », « tous les arts mécaniques » etc. L'ensemble du cosmos est donc compris dans l'espace de la cité utopique grâce à sa représentation qui s'effectue par le biais d'une image (picturale, cartographique...) soit par le biais d'un échantillon (les plantes et les arbres s'y trouvent aussi « dans des pots en terre cuite, accompagnés d'indications sur leur provenance, leurs vertus et leurs affinités avec les étoiles »). Mais il existe une ambiguïté évidente dans le texte car la différence entre l'objet et sa représentation n'est jamais explicite. Par exemple, en ce qui concerne les liquides, il est dit qu'à l'intérieur du deuxième cercle « on trouve toutes sortes de lacs, de mers et de cours d'eau, les vins, les huiles et autres liqueurs, avec leurs vertus, origines et qualités ; là se trouvent des fioles pleines de diverses liqueurs [...] ». Un glissement se produit donc entre ce qui ne peut appartenir qu'au domaine de la représentation — lacs, mers et cours d'eau — et ce qui existe dans la matérialité

du spécimen — les liqueurs contenues dans les fioles —, sans que le lecteur puisse déterminer avec précision quand a lieu le passage de l'un à l'autre. Lorsqu'il est question des « pierres précieuses ou non, [des] minéraux et [des] métaux », le nocher précise qu'ils y figurent « veri e pinti » c'est-à-dire « en nature et en peinture », dans une redondance de l'objet de la connaissance, tandis que le paragraphe consacré à la faune mêle avec bonheur les animaux réels et imaginaires : « Dans le quatrième, à l'intérieur, figurent toutes sortes d'oiseau, avec leurs qualités, leurs dimensions et leurs mœurs ; et le phénix est bien réel chez eux. À l'extérieur se trouvent toutes sortes de reptiles, serpents, dragons, vermine [...] ».

Se fait jour l'idée qui parcourt l'ensemble du texte de Campanella, d'une part que tout ce qui existe peut être représenté et réciproquement qu'il n'existe rien d'autre que ce qui est représenté, d'autre part que ce qui existe dans la réalité ne prend tout son sens que lorsqu'il est reproduit, représenté aux yeux du monde ; ce qui apparaît comme un poncif pour notre époque, que l'image est fondatrice car notre relation au monde doit passer par elle, est ici nettement affirmé par Campanella. Ce n'est donc pas seulement la vision comme sens qui est exaltée mais l'image, et l'on passe de l'image, simple reproduction d'une chose ou d'un phénomène existant dans la réalité, à l'image comme produit de l'imagination, comme pure création de l'esprit humain : en ce qui concerne le phénix, il s'agit d'une réalité qui n'est présentée au lecteur que dans l'image donnée de l'animal et non par une existence en chair et en os. Il semble donc que l'imagination passe du rang de créatrice d'illusions à celui de porteuse de vérité d'autant que le génois avait relevé précédemment que « tout ce qui mérite d'être connu est là » (nous soulignons). Campanella nous donne ici une interprétation originale de la problématique de l'ambivalence du rapport au « réel » : les images ne se contentent pas de désigner ou de représenter le réel, elles ont la capacité de l'authentifier.

C'est la structure même du texte utopique qui nous est ici dévoilée, en l'occurrence le fait qu'il faut représenter non ce qui existe mais, en respectant le critère de convenance, d'adéquation au réel, ce qui doit exister. L'utopie trouve alors sa légitimité, puisque ce que le texte nous donne à voir n'est point la société réelle mais bien une autre société possible qui mérite justement d'être connue. La prescription implicite au lecteur est ainsi que nous ne devons pas nous contenter de lire le réel, nous avons la tâche d'en utiliser certains éléments pour le reconstruire.

Un peu plus loin, Le Génois insiste sur la possibilité de déchiffrement

de tous les signes du monde en rappelant la correspondance entre le macrocosme et le microcosme², entre l'homme et l'univers, et les moindres actions qui ont lieu dans la cité sont soumises à la lecture préalable du ciel. Il ne s'agit nullement ici d'un pouvoir occulte qui laisserait entrevoir un univers mystérieux et inaccessible à l'homme ; bien au contraire, Campanella insiste sur la simplicité du déchiffrement puisque les prêtres se contentent « d'observer les étoiles et de relever à l'aide d'astrolabes tous leurs mouvements et leurs effets, de sorte qu'ils savent dans quels pays s'est produite ou se produira telle mutation ». Ce qui est vu conditionne absolument ce qui va être accompli, dans des domaines donnés comme les plus importants, pour la société — fondation de la ville et de la loi, génération — voire pour l'humanité en général — « avènement d'une nouvelle grande monarchie », « réforme des lois et des techniques », « apparition des prophètes et de la rénovation ». C'est ce qui se donne à voir qui légitime tous les actes de cette société : la vision devient donc le critère absolu, le regard est premier sur tous les autres sens. Nous retrouvons là l'idée platonicienne, réaffirmée à la Renaissance, tant dans des domaines précis comme la science ou l'art, domaines où l'observation joue un rôle croissant, que dans la pratique quotidienne des hommes. Comme le note Françoise Choay³ en s'appuyant sur les travaux de Panofsky, dès le XV^e siècle, le témoignage de l'œil prend place, comme critère de vérité, aux côtés de celui du verbe et de la tradition, ce qui apparaît déjà chez More où « le lieu de la certitude s'est déplacé, [et] se situe dans la vision et non plus dans la parole ».

Campanella va plus loin, puisque, comme il l'a fait dans le domaine de la représentation iconique, il souligne l'identité inhérente entre ce qui existe et ce qui est vu, en la projetant dans le domaine de la parole. Gilles Lapouge, dans *Utopie et civilisations*⁴, explique que la parole utilisée en

2. Le rapport macrocosme/microcosme était fondé, comme le rappelle Michel Foucault dans le deuxième chapitre de *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, intitulé *La prose du monde*, sur quelques liens privilégiés : la *convenientia*, qui constitue un rapport de proximité entre des corps qui partagent le même espace ; l'*aemulatio*, basée sur une ressemblance partielle permettant une aspiration de l'inférieur vers le supérieur ; la *sympathia*, lien de convergence dynamique entre les choses ; l'*analogia*, qui s'appuie sur une ressemblance entre les éléments et a lieu dans deux espaces séparés.

3. Françoise Choay, *La règle et le modèle. Sur la théorie de l'architecture et de l'urbanisme*, Paris, Seuil, 1996 (édition revue et augmentée), p. 209.

4. *Utopie et civilisations*, Paris, Albin Michel, 1991.

utopie exhibe son adéquation au réel, refuse toute possibilité de suggérer, d'évoquer ; aucune faille entre le mot et l'objet qu'il désigne, entre ce qui est nommé et ce qui nomme. La parole désigne la chose, lui attribue une place définitive dans l'univers, elle est l'ordonnatrice du réel. Mais pour que cette parole soit, il faut nécessairement que ce qui existe corresponde au visible.

Par exemple, les noms propres, qui sont un écho de cette possibilité donnée à l'homme de nommer ce qui l'entoure, font l'objet de mesures spéciales dans la cité du Soleil. Tout d'abord ils ne sont attribués que par le Métaphysicien, celui qui possède la connaissance du monde, et qui est donc apte à « ranger » les êtres nouveaux dans ce monde sans en bouleverser l'ordre préexistant. Ensuite ces noms sont donnés selon des modalités précises puisqu'ils ne peuvent correspondre qu'aux particularités physiques de ceux à qui ils sont octroyés, c'est-à-dire qu'ils permettent d'établir les correspondances nécessaires, dans la triade de l'être, de l'apparence, et du nom, soulignant ainsi l'identité entre ce qui existe, ce qui est vu et ce qui est dit.

Cela nous amène aux rapports analogiques entre le texte utopique et l'image, en particulier, dans le cadre des perturbations de la représentation iconique liées à l'emploi de la perspective monoculaire, en ce qui concerne la fonction de l'espace. Rappelons brièvement les étapes majeures qui marquent le chemin vers ce que Francastel nomme « la définition d'un nouvel ordre visuel ».

Dès la fin du XIII^e et le début du XIV^e siècle, deux traditions se conjuguent en Italie centrale et permettent l'apparition de ce nouvel espace. L'une, formée des bribes de la peinture illusionniste établie par la peinture gréco-romaine et son utilisation de la perspective dite en arête de poisson, transmet ses influences paléochrétiennes et byzantines par l'intermédiaire des peintures de panneaux et des peintures murales. L'autre, qui a conservé ce que Panofsky appelle « le sentiment médiéval de solidité et de cohérence » conçoit l'espace comme un continuum, et donc un lieu où va pouvoir s'effectuer une systématisation perspectiviste. Cette tradition gothique va parvenir en Italie grâce, notamment, à Nicolo Pisano dont on suppose qu'il serait venu d'Italie du sud et qu'il aurait travaillé à la cour de Sicile, et de son fils Giovanni qui aurait effectué, entre 1265 et 1276, un voyage en France du nord et peut-être à Paris ; elle se retrouve

dans les travaux de peintres romains, comme Jacopo Torriti ou Pietro Cavallini, qui travaillent en particulier sur le problème de la mise en volume dans l'espace. La Toscane et l'Ombrie, grâce au chantier d'Assise surtout, vont donc former le point de confluence de ces deux courants contradictoires, art gothique de l'Ile-de-France qui pénètre en Italie via la Lombardie et art byzantin qui remonte des Pouilles et de la Campanie, tant dans le domaine de la peinture que dans celui de la sculpture, et permettre, à travers cette synthèse, la construction d'un espace complet et cohérent.

Corrélativement à cette nouvelle appréhension de l'espace en tant que milieu abstrait et idéal, qui acquiert peu à peu la tridimensionnalité et devient, par le biais de la pratique picturale et de la géométrie, l'espace perspectif moderne avec ses deux principes sous-jacents, que l'on retrouve bien sûr dans les théories mathématiques et philosophiques, la continuité et l'infinité⁵, voit le jour un nouveau rapport à l'espace, qu'il s'agisse de l'espace cosmique, géographique ou urbain. L'espace est ainsi « mis à distance », dans une séparation provisoire et relative par rapport au sujet, qui peut en jouer à sa guise et l'ériger en cadre de son action, le transformer en réceptacle d'image bi- ou tridimensionnelle, le poser en représentation d'un espace naturel ayant valeur en soi, voire les trois, comme le fait justement le texte utopique.

Il en résulte, pour ce dernier, deux conséquences fondamentales. La première est directement liée au passage du domaine strictement optique au domaine visuel en général ou, si l'on préfère, d'une perspective de l'œil à une perspective de l'esprit et donc à l'appréhension de l'espace en tant qu'abstraction, ce qu'explique Hélène Védérine à propos de l'imaginaire⁶, quand elle dit que l'image est « décollée de la visibilité et devient une théorie géométrique » permettant ainsi au XVII^e siècle « la séparation nette entre l'objet vu et le sujet percevant ». Cette abstraction repose sur des considérations géométriques c'est-à-dire sur la détermination d'un système par un réseau de coordonnées — hauteur, largeur, profondeur — qui, parallèlement au développement de la cartographie — reposant elle aussi sur le principe de la proportionnalité — va permettre la construction du plan à l'échelle. C'est l'apparition d'un espace à la fois continu, homogène et infini, où tous les points sont donc affectés *a priori*

5. Cf. Erwin Panofsky, *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'Occident*, op. cit. p. 227.

6. Hélène Védérine, *Les grandes conceptions de l'imaginaire*, Paris, LGF, 1990, p. 15.

ri de la même valeur, donnée fondamentale en ce qui concerne la construction de l'espace utopique où l'égalité des lieux sous-tendra l'égalité des citoyens. Mais, si la valeur géométrique de l'espace se trouve transposée à l'espace utopique en terme de valeur éthique, cet égalitarisme a son revers puisque la disparition des modalités différentielles correspond à la suppression de valeurs telles que la diversité et la différence entre les citoyens, d'où cette impression que donne souvent l'utopie de n'abriter qu'une série de clones et où toute tentative pour marquer un écart individuel se traduirait immédiatement par une réaction répressive souvent violente.

L'unification de l'espace entraîne donc ce que Henri Lefebvre appelle « un processus intensif de banalisation »⁷ et conduit, lors de son utilisation par l'utopie, à un nivellement qui affecte l'ensemble des relations sociales. De plus, étant donné l'équivalence entre tous les points de l'espace, l'intérêt ne se porte donc plus sur un lieu en tant que tel, mais plutôt sur la relation existant entre ce lieu et un autre lieu. Ce déplacement du centre d'intérêt fait suite à « a négation du plan de projection, (...) à sa néantisation au bénéfice de l'image qui s'y inscrit »⁸ et a pour corollaire, dans l'utopie, que l'attention se porte non sur les citoyens en tant que tels, mais sur l'organisation sociale qui les régit, organisation toujours stricte et rigoureuse et qui n'admet pas de modifications dans la hiérarchie. Un exemple probant dans le texte de Campanella est celui de l'attribution des charges politiques. Tout habitant de la cité du Soleil peut devenir officier, en fonction de ses compétences, donc, puisqu'il n'existe pas de charge héréditaire, il est possible de dire que tous les citoyens sont indéterminés au moment de leur naissance. Mais l'officier, en tant que fonction, demeure supérieur au simple citoyen ; ainsi, l'officier *lambda* et le citoyen *lambda* sont variables en tant qu'individus mais le lien qui existe entre eux n'est pas modifiable, il s'agit d'une mesure, d'un ordre qui reste constant dans l'espace-temps utopique.

La seconde conséquence est la possibilité même d'existence du texte utopique, puisque la perspective, lors de son passage progressif « de l'optique à la géométrie, de la sphère objective à la sphère subjective »⁹, a été l'un des agents permettant la construction de ces espaces textuels.

En effet, contrairement à ce qui pourrait sembler évident pour notre

7. In *La production de l'espace*, Paris, Anthropos, 1974.

8. Ibid.

9. Cf. Giulio Carlo Argan, *Brunelleschi*, Paris, Macula, 1981.

œil contemporain, habitué depuis des siècles à regarder des images construites selon le principe de la perspective monoculaire et qui donc a tendance, *a priori*, à considérer un tableau n'utilisant pas ce type de représentation comme donnant à voir moins de « réel », moins de « vrai », par rapport à une photographie par exemple, et pour qui la phrase de Thomas fait figure de tautologie — c'est réel parce que je le vois, je le vois parce que c'est réel — la perspective monoculaire correspond tout autant à une invention qu'à une découverte. Il ne s'agit pas d'un type de représentations qui découlerait logiquement du réel, et son utilisation ne constitue nullement une fin vers laquelle aurait tendu de manière naturelle la production artistique européenne. L'espace représenté n'est pas l'espace réel mais un espace qui tend à donner une impression de réalité. Cette représentation n'est donc pas *mimesis* mais création et « plutôt que "d'imiter" l'espace [...] il aura d'abord fallu le produire [...], l'opération conduisant à terme [...] à le soustraire au règne de la ressemblance pour l'astreindre à celui de la "similitude" en un sens nouveau, géométrique du terme. »¹⁰ C'est cette même opération de production d'espace que l'on trouve à l'œuvre dans l'utopie, qui va, elle aussi, privilégier l'aspect réaliste, la vraisemblance, qui mime les règles de l'espace réel, au contraire des mondes imaginaires fantastiques qui existaient antérieurement et qui produisaient leur propre schéma de fonctionnement sans être soumis aux impératifs du réel. D'où l'ambiguïté inhérente à l'utopie : en tant que texte de fiction, elle a les mêmes caractéristiques que toute œuvre d'art

« le langage, le mythe, l'art, constituent chacun pour sa part un système indépendant et caractéristique qui doit son fonds propre non à ce qu'il "réfléterait" une réalité extérieure et transcendante, mais au contraire à ce qu'il édifie, selon une loi interne et originale de production, un monde de sens particulier et indépendant, cohérent et clos. »¹¹

Mais elle revendique, comme critère sous-jacent de tout jugement portée sur elle, le principe même d'adéquation à la réalité extérieure. Ce principe d'adéquation au réel a d'ailleurs comme conséquence que l'utopie contient souvent une analyse pertinente du monde social, politique,

culturel etc. de son temps : quand l'artiste projetait sur l'image une connaissance du monde qu'il possédait *a priori*, l'image ne constituait pas un moyen pour connaître le monde ; quand au contraire, il commence à observer le monde pour le représenter ou pour en mimer les règles et les structures, l'image — iconique ou textuelle — devient alors un vecteur de la connaissance.

En ce qui concerne la perspective, on se trouve face à un double mouvement : le premier, en faisant passer l'appréhension des phénomènes visuels du champ de l'optique à celui de la représentation, transforme l'objectif — ce qui advient concrètement dans le mécanisme de la vision — en subjectif — ce qui est interprété par l'esprit — ; le second où la perspective s'affirme comme une « rationalisation de l'appréhension visuelle subjective »¹² donne le subjectif comme de l'objectif, ce qui appartenait au domaine de la science se déplace dans celui de la représentation mais, en même temps, les bases de la représentation se donnent comme scientifiques. A première vue, on peut avoir l'impression que l'on tente de faire passer du faux pour du vrai tout en sachant pertinemment que c'est du faux, que l'illusion est reconnue en tant que telle, tout en étant présentée comme une illusion « vraie ». En fait, l'utopie rejoint ici le clivage platonicien entre l'image juste (l'icône) et l'image fautive (le fantasme). Mais elle dépasse ce clivage car l'important ne réside pas ici dans son lien ou son absence de lien avec le réel mais dans le fait que la chose représentée a une valeur en soi grâce à son degré d'adéquation possible avec le réel (pour Platon, la production de formes sensibles — *eidôlopoiiké* — dans sa dématérialisation, favorise l'intellection, l'image permettant alors de se rapprocher de la vérité¹³). L'utopie n'est pas dans le réel mais elle pourrait y être, de même que le tableau du baptistère et de la place de la Seigneurie par Brunelleschi n'a pas d'existence réelle hormis celle comprise dans les strictes limites du cadre, mais qu'il concorde avec la réalité puisque pour le regarder, il fallait le placer de telle sorte que le ciel — réel — serve de toile de fond au tableau¹⁴. Donc, sans se donner pour vrai, tant l'utopie que le tableau montrent qu'ils peuvent occuper un espace réel et prendre place dans le monde.

12. Ibid.

13. Sur le statut de l'image chez Platon, se reporter au chapitre de Jacques Boulogne, *Le statut de l'image dans les systèmes de pensée grecs*, p. 45 in *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*, sous la direction de Joël Thomas, Paris, Ellipses, 1998.

14. Sur l'expérience de Brunelleschi, cf. Argan, *Brunelleschi*, op. cit.

10. Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, op. cit.

11. Ernst Cassirer in *Philosophie des formes symboliques*, cité par Hubert Damisch, *L'origine de la perspective*, Paris, Flammarion, 1993 pour l'édition revue et corrigée, p. 30.

Le même rapport peut être établi entre l'utopie et l'utilisation de la perspective dans la représentation architecturale. Contrairement au plan ou à l'élévation qui donnent de l'édifice une image éclatée, qui décomposent l'objet pour le rendre lisible, la représentation perspectiviste préserve la forme globale de l'édifice et permet d'en donner une image non plus analytique mais sensible¹⁵, déplacement que l'on retrouve entre les traités sur les meilleures formes de gouvernement et les utopies qui nous présentent une image globale et immédiate de la société, sans la décomposer mais comme en lui insufflant un mouvement de rotation devant les yeux du lecteur afin que celui-ci puisse accéder à une compréhension complète du texte. Et la même distance est suggérée entre celui qui regarde le bâti et celui qui voit l'utopie, puisque la saisie de l'architecture classique dans son plan d'ensemble implique l'utilisation de la perspective parallèle qui est, par définition, sans point de fuite et où l'on suppose, dans la représentation, que l'observateur est infiniment éloigné de l'objet qu'il regarde, de même que la cité du Soleil, étant inaccessible, se trouve dans la condition d'un espace infiniment éloigné de son lecteur.

Ce que notait Louis Marin à propos de l'espace neutre et non synthétisant de l'utopie¹⁶ se retrouve dans la note de Panofsky sur la perspective comme opérateur mythique en ce qu'elle résout des antinomies,

« puisqu'elle crée une distance entre l'homme et les choses (...). Mais elle abolit en retour cette distance en faisant en un certain sens pénétrer jusque dans l'œil humain ce monde des choses dont l'existence autonome s'affirmait en face de l'homme ; enfin elle ramène le phénomène artistique à des règles stables, d'exactitudes mathématiques même, mais d'un autre côté elle le fait dépendre de l'homme, de l'individu même. »¹⁷

C'est le jeu même de l'utopie que de se mettre à distance en supposant l'éloignement, donc la non-contamination historique, tout en établissant la plus grande proximité possible avec le lecteur, en particulier grâce à la figure du « témoin » (le Génois, nocher de Colomb) et la multiplication des signes spatio-temporels se référant directement au monde des contemporains de l'auteur.

15. Cf. Benoît Dauriac, *Dessin facteur d'évolution*, Mémoire de l'École d'Architecture de Montpellier 1996.

16. Louis Marin, *Utopiques: jeux d'espaces*, Paris, Minuit, 1973.

17. Erwin Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, Paris, Minuit, 1975.

Le fait que l'espace constitue la « matière première » du texte utopique est l'élément fondamental qui permet de distinguer les textes appartenant à ce paradigme d'autres formes littéraires proches, mais distinctes, comme peuvent l'être les récits de voyage qui abondent alors, ou les grands textes philosophiques antiques qui s'interrogent eux aussi sur la société idéale. De cette primordialité de l'espace découle la troisième utilisation que l'utopie fait des images, en l'occurrence son rôle de créatrice, dans le but annoncé de présenter à la fois l'image de la cité parfaite et l'idée de cette image. En effet, l'espace qui est proposé dans le texte utopique n'est jamais un espace concret, un espace qui ressortirait du vécu, un espace donné *a priori*, mais un espace qui, tout en présentant des traits communs avec l'espace physique, ne se confond pas avec lui : comme celui de la perspective qui vise à un effet de réalité mais ne peut être confondu avec elle, l'espace utopique est un espace « engendré par une construction »¹⁸. La réflexion de Damisch, à propos de la peinture et de la genèse de la construction perspective à point de fuite unitaire, que l'art « a pu être, à sa façon, le lieu et l'instrument d'un travail de pensée qui tendait à remettre en cause la vieille opposition aristotélécienne entre l'imagination et la pensée conceptuelle » correspond très exactement à ce qui est mis en jeu dans *La Cité du Soleil*.

Quelques décennies après que s'est produit, selon Hélène Védérine, le passage de l'imagination en tant que *mimesis* à l'imagination en tant que création, provoqué par le fait que l'imagination *mimesis* « était liée à l'idée d'archétype et de temps cyclique » alors que l'imagination créatrice « suppose un temps ouvert »¹⁹, le texte de Campanella joue de l'une et de l'autre. A la fois redoublement d'un monde, simulacre, elle participe du jeu entre le modèle et sa copie, mais l'utopiste est aussi un démiurge, un producteur de monde qui met à distance le lieu de la création pour mieux se le réapproprier et le reconstruire. Comme Giordano Bruno, il utilise l'imagination « comme arme théorique »²⁰ en pariant sur un autre système-monde, sur de possibles variantes de l'espace et du temps, et permet d'effectuer ce qui constitue l'un des buts majeurs de la pratique artistique à l'âge baroque, la projection de la pensée dans le domaine du possible au moyen de l'imagination²¹.

18. Selon la phrase de Panofsky in *La perspective comme forme symbolique*, op. cit. p. 42.

19. Hélène Védérine, *Les grandes conceptions de l'imaginaire*, op. cit. p. 44.

20. Ibid. p. 50.

21. Cf. en particulier, dans l'ouvrage d'Argan, *l'âge baroque*, op. cit., les chapitres intitulés *Imagination et Illusion* et *Persuasion et Dévotion*.

Le déplacement de la question de la vraisemblance, qui entraîne que la qualité de l'image ne dépend plus essentiellement de son degré d'adéquation à des principes moraux et que la distinction entre images nuisibles et images utiles s'effectue selon « le mécanisme de production de l'image »²², les images nuisibles étant des produits de l'arbitraire tandis que les images utiles sont fondées sur le principe de vraisemblance, procure à l'utopie ses lettres de noblesse. Elle est utile car vraisemblable et sa fonction est de montrer pour démontrer. L'utopie est la mise en image d'un discours théorique et entend allier la force de persuasion de l'une avec la rigueur de raisonnement de l'autre ; elle utilise l'imagination en ce que celle-ci permet de percevoir la totalité, y compris dans ses articulations : « il n'existe pas d'utopie sans représentation globale, idée-image d'une société différente »²³. C'est cette coïncidence étroite entre raison et imagination, entre image et concept qui force le vraisemblable à entrer de plain-pied dans le monde du logique et du raisonnable et qui entraîne, comme le souligne justement Georges Jean²⁴, que « les images mentales créées par l'utopie ont peut-être autant de réalité comme figures de vérité, que toutes leurs tentatives de réalisations historiques ».

Pourtant, la valeur de l'utopie a souvent été mesurée à l'aune, sinon de sa réalisation, du moins de son action manifeste sur le réel, et toute utopie écrite serait censée engendrer un passage à une utopie effective dans l'histoire. La vision de l'utopie est sous-tendue par l'idée que le recours à l'imaginaire serait un pis-aller par rapport à une action sur le réel et que l'aspect fictionnel du texte serait quantité négligeable comparé à sa volonté critique, comme le montrent par exemple ces propos de Séguier dans *Une sociologie des sociétés imaginées* :

« L'appel à l'imaginaire ne doit cependant pas faire illusion. L'utopie écrite constitue une critique protestataire rationnelle et réalistement fondée d'une situation sociale existante. »

Pourtant, dès lors que le texte « passe dans la réalité », c'est-à-dire qu'a lieu une tentative de réalisation de la cité utopique²⁵, il perd l'intérêt

22. Ibid.

23. Bronislaw Baczko, *Lumières de l'utopie*, Paris, Payot, 1978.

24. Georges Jean, *Voyages en utopie*, Paris, Gallimard, 1994.

25. Dans le cas du texte de Campanella, l'une des pseudo-réalisations, d'autant moins valable en tant que telle qu'elle a eu lieu avant la rédaction de *La Cité du Soleil*, est le soulèvement calabrais contre la domination espagnole, complot fomenté par Campanella et découvert en 1599.

qui découlait justement de sa virtualité, de sa potentialité qui permettait en quelque sorte de « tirer » le réel vers un mieux possible, de le mettre en mouvement en déplaçant son centre de gravité. En effet, *La Cité du Soleil*, dans ses structures spatio-temporelles, utilise des aspects du réel, et va jusqu'à mimer certaines modalités de son fonctionnement, mais elle n'est jamais le simple écho de la réalité. Ces emprunts sont effectués au profit de ses propres structures qui détournent, modifient, pervertissent les aspects du réel utilisés, tel un miroir déformant pour reprendre l'image spéculaire si souvent employée dans la critique sur l'utopie.

Le texte utopique se présente à la fois, nous l'avons dit, comme discours sur la cité parfaite et vision de cette cité, vision immédiate et complète, puisque, lorsque le lecteur, par le biais du témoin, pénètre en utopie, celle-ci est déjà achevée. Elle représente la forme parfaite et l'image de la forme sans référence à une autre forme extérieure possible qui aurait un degré de perfection plus grand, comme c'est le cas chez Platon où la cité idéale n'est jamais que le reflet imparfait d'une cité existant dans le monde des idées. L'auteur crée une image, qui repose sur sa propre théorie de la vie civile, image qui sert à légitimer son argumentation et se pose en référent absolu, ce qui apparaît de manière flagrante dans le texte de Campanella où, à une remarque critique de l'Hospitalier à propos du travail, le Génois répond : « moi, je ne sais pas argumenter, mais je peux te dire qu'ils ont [...] ». Il entend ainsi apporter une preuve incontournable de ses affirmations, mais cette preuve ne repose sur nulle réflexion théorique : elle est toute entière fondée sur la puissance de la vision. Cette pratique correspond à ce que remarque Argan sur l'usage des allégories au XVII^e, qui ne sont pas des « images réduites à l'état de concepts, mais bien [des] concepts qui sont devenus images », ce qui entraîne que « loin de vouloir conceptualiser l'image, on donne au concept transmué en image une force que n'appuie pas une démonstration mais, comme c'est le propre de l'image, une sollicitation pratique. » Trois moments se succèdent ainsi dans l'œuvre utopique, créer, montrer, démontrer, mais seuls ces deux derniers sont présentés au lecteur : le narrateur ne dévoile pas au lecteur le processus même qui permet d'engendrer la cité, ni ne démonte les éléments de sa fabrication pour les expliquer et les justifier par des démonstrations théoriques²⁶. La prise de contact s'effectue alors que la

26. C'est par contre le cas dans les textes que Françoise Choay nomme « des simulations » comme *La République imaginaire* de Ludovico Agostini, qui précède de dix ans *La Cité du Soleil*.

citée est déjà constituée et tout se passe comme si elle fonctionnait avant que le lecteur n'en prenne connaissance par l'intermédiaire du témoin : l'utopie mime le modèle d'une visite et non, comme c'était le cas dans les cités idéales, celui d'une création. Cette visite se déroule dans un lieu doté « d'un passé illusoire », comme une scène de théâtre où « le rideau se lève quand la scénographie est en ordre et les acteurs déjà présents »²⁷. Cette présence *a priori*, qui suppose une existence non modifiable, permet au visiteur/témoin d'accomplir l'expérience utopique et de se transformer en narrateur. En nous proposant quelque chose qui n'est pas modifiable et qui constitue un véritable tableau de société, sans laisser place au doute, *La Cité du Soleil* permet d'effectuer une expérience qui n'est pas sans rappeler celle de la religion, caractérisée par ses trois phases de la révélation, de la conversion et de l'apostolat.

Lorsque le futur témoin prend contact matériellement avec l'utopie, celle-ci n'est jamais posée *a priori* comme le but premier du voyage, la fin d'une errance, l'objet d'une quête : elle fait l'objet d'une découverte marquée par le hasard, comme l'Amérique le fut pour l'Europe qui ne cherchait pas un nouveau continent, mais une nouvelle route pour atteindre un territoire déjà connu. En ce sens, l'utopie se place sur le chemin du visiteur comme un véritable don de Dieu : chez Campanella, le visiteur ne découvre la salvatrice cité du Soleil qu'après une suite d'événements négatifs — il est d'abord « forcé de descendre à terre » puis contraint de fuir « la fureur des indigènes ». L'utopie et sa découverte par le visiteur participent donc d'une véritable providence qui va en quelque sorte mettre le visiteur dans l'état de recevoir la révélation de cette utopie, le faisant ainsi passer du simple rôle de visiteur à celui de témoin. L'ensemble de l'utopie se doit donc d'être visible pour le visiteur afin que celui-ci en reçoive l'image d'ensemble et qu'il puisse, avant d'en faire l'expérience réelle à travers l'équivalent d'une « visite guidée », en avoir une connaissance intuitive globale qui passe nécessairement par le biais de la vision.

Le premier niveau de représentation est donc en place, et c'est celui où la ville, en tant qu'espace puis en tant que communauté, se met en scène pour le visiteur, à la façon d'une maquette qui s'exhibe d'abord dans son ensemble, comme un tout, avant de pouvoir être envisagée dans chacune de ses parties ; l'utopie s'affirme, de manière détournée, comme une

illusion, ou plutôt un simulacre car, comme le soulignait Claude Lévi-Strauss à propos de la représentation picturale²⁸, « à l'inverse de ce qui se passe quand nous cherchons à connaître une chose ou un être en taille réelle, dans le modèle réduit la connaissance du tout précède celle des parties. » C'est l'alliance de la description et de l'argumentation, ce « montrer pour démontrer » qui donne au texte tout son pouvoir de persuasion, une persuasion qui n'est plus fondée sur des articulations théoriques mais sur l'évidence d'une vision qui permet à Françoise Choay d'affirmer à juste titre que « l'utopie ne permet pas les demi-mesures car il s'agit d'une expérience radicale, d'une conversion ». En effet, après l'expérience de la révélation, c'est bien celle de la conversion et ainsi du passage, pour le Génois, du simple rôle d'observateur à celui de témoin, qui a lieu dans le texte et aboutit à la deuxième représentation de l'utopie, celle où le voyageur va la remettre en scène, par l'intermédiaire du récit à un tiers, en l'occurrence le narrateur.

La volonté première de l'utopie est alors de créer et de présenter un modèle social, avec la double implication du terme modèle : d'une part ce qui est premier et reproductible, ou, pour renvoyer à l'étymologie latine (*modus*), qui a trait à la règle, à la mesure ; d'autre part une chose qui vaut la peine d'être imité parce qu'elle est édifiante. Pour parvenir à ce résultat, *La Cité du Soleil* doit procéder de deux mouvements opposés : présenter une cohérence interne sans faille et produire l'illusion du réel, même quand le réel utopique ne recouvre pas la réalité extérieure voire s'en écarte de façon significative (par exemple lorsque Le Génois explique que les habitants « ont même un secret pour rajeunir, auquel ils recourent tous les sept ans, sans douleur, avec un art admirable ») ; dévoiler qu'il n'existe rien d'autre, en dehors de la propre existence du texte, dans « un retour sur lui-même, mise en évidence de son propre reflet, mise en scène de sa machinerie »²⁹. Contrairement à ce qui est souvent présenté lorsqu'il est question d'utopie, c'est-à-dire une pensée qui serait invention permanente et qui considérerait le réel dans ses transformations successives, modifiant selon, ses fins et ses moyens, le texte utopique se nourrit d'un rêve monothéologique et voudrait épuiser dans le texte toutes les formes

27. Pour cette citation et la précédente, cf. Alberto Petrucciani, *La finzione e la persuasione. L'utopia come genere letterario*, Rome, Bulzoni, 1983, p. 85.

28. Cité par Philippe Comar in *La perspective en jeu*, Paris, Gallimard, 1992, p. 16.

29. Severo Sarduy, *Barroco*, Paris, Gallimard, 1975 puis 1991, p. 83.

possibles du monde en les réduisant à la seule valide et valable, celle du modèle qu'elle offre au lecteur. *La Cité du Soleil* fonctionne ainsi, selon Jean-Jacques Wunenberger, « sur le mode de l'imagination allégorisante ou typifiante » : elle est à la fois l'Idée et sa représentation, et donne un contenu figuratif à des idées spéculatives, mêlant ainsi la réflexion philosophique et la narration poétique. Ce mélange de formes est ce qui limite l'œuvre utopique puisqu'elle n'atteint jamais ni à la l'exigence rationnelle d'une pure œuvre théorique, ni à la richesse littéraire d'une véritable fiction, ainsi que le montre la reprise d'éléments stéréotypés par rapport au texte premier de More, mais aussi ce qui lui procure sa richesse en lui permettant pour reprendre les termes de Louis Marin, de produire des signifiés qui échappent à l'ordre des signes pour atteindre celui des symboles et des icônes.

PÉDAGOGIE ET TÉLÉVISION À PROPOS DU MÉDIUM, DU MÉDIA, ET DE LA MÉDIATION¹

Monique Carcaud-Macaire
Arts du Spectacle-ISM

Le Fait télévisuel : retour sur quelques aspects

...« On ne gagne pas la bataille pour la survie de l'homme en tant qu'être responsable dans l'ère de la communication à la source de la communication, mais à son point d'arrivée ».*

La télévision est un médium, la télévision est un média : elle s'inscrit dans le social et dans l'histoire ; elle *en* parle ce qui veut dire qu'elle les modélise, ce faisant elle *les* parle. C'est pourquoi chacun s'accorde aujourd'hui sur la nécessité de maîtriser l'accès au phénomène télévisuel par l'acquisition d'une compétence de lecteur, même si pourtant l'on n'est pas vraiment prêt à l'utiliser à des fins éducatives. Or la connaissance du médium renvoie à un ensemble de domaines diversifiés allant des caracté-

1. Ce texte a fait l'objet d'une communication dans le cadre d'une Université d'été organisée par le CRDP de Montpellier en Juillet 1997, et figure en conséquence au sommaire de l'ouvrage collectif *Télévision et pédagogie*, Montpellier, CRDP, 1997.

* (Umberto Eco, in *La Guerre du faux* p.186, Paris, Grasset, 1985, réed. Le Livre de poche coll. Biblio).

ristiques majeures de la rhétorique d'énonciation et son évolution, à la question de la modélisation télévisuelle (la télévision est langage et représentation), en passant par les procédures de captation, les problèmes de transferts culturels, les enjeux scénographiques et la notion de dispositif spectatorial. À côté de cela, la connaissance du mass média, elle, suppose que l'on s'intéresse aux pratiques actuelles de la télévision, mais aussi à son histoire, aux données factuelles de son parcours, à l'évolution de ses moyens et ses techniques, de ses dispositifs, de ses ordres de figuration jusqu'à l'image standardisée que nous connaissons à présent, de ses genres et de ses discours. Pour ne prendre que l'exemple du pacte de communication propre au média, des études tout à fait intéressantes (cf revue *Communications* n°51, 1991) nous montrent comment le pacte de communication pédagogique des débuts de la télévision laisse progressivement la place à un pacte de convivialité reposant sur ce qu'il est convenu d'appeler l'« entertainment généralisé ». On pourrait mentionner aussi les nouveaux contours du « héros populaire » (l'homme de la rue, ce Monsieur-tout-le-Monde à qui il est possible de s'identifier) ou encore l'image que la télévision se fait de son public et la place qu'elle lui assigne aujourd'hui : présent dans l'image, mis à contribution ou pris à témoin, scénographié, il est le miroir tendu à cet autre qu'est le téléspectateur capté/captif, invité ainsi à se contempler et à se « reconnaître » dans l'image fabriquée qu'il a sous les yeux. Cette conception du public n'a cependant pas existé d'emblée mais s'est façonnée au fil du temps : durant des décennies la télévision a multiplié stratégies et protocoles (regard à la caméra, adresse directe, subterfuges destinés à faire oublier sinon à masquer l'inaboutissement de la communication) pour satisfaire à cette image d'énonciateur conscient du rôle qu'il a à jouer auprès de ceux à qui il s'adresse ; pour convaincre aussi son destinataire, le « cher public », qu'on sait qu'il existe, et que le spectacle qui lui est offert dans le petit écran répond à son attente. Cette transformation progressive du public, devenu, à l'instar du présentateur², un *objet médiatique*, s'est faite sous l'influen-

2. Par exemple, « L'homme incrusté : l'homme qui parle devant — et dans — les images du journal télévisé. (...) Ce n'est pas rien, la naissance de l'homme incrusté dans l'histoire de la télévision, car c'est son apparition dans le J.T. qui va distinguer définitivement les informations.

JP Fargier in *Les Cahiers du cinéma*, numéro spécial, Automne 1981.

L'homme incrusté des journaux télévisés est non seulement une des clefs de fidélisation de l'audience, mais assume une fonction d'harmonisation du montage ; la fluidité

ce de modèles, bien sûr, mais également à cause des successives modifications de statut qu'a connues la télévision en France ; enfin, elle répond à des impératifs d'ordre économique liés à la diversification des chaînes.

Il n'est pas possible, dans le cadre de cet exposé, de revenir sur l'ensemble des points évoqués permettant de définir le médium télévision ; je me contenterai d'en relever un qui me paraît majeur, dans la mesure où à mes yeux, il fait figure de présupposé à la question des modalités de lecture de l'image télévisuelle. Il s'agit du dispositif spectatorial, et de sa relation au montage.

Il me semble important en effet de s'interroger sur la vision des images et la pluralité incontrôlable de leurs messages. Voir est une activité immergée dans une réalité concrète, personnelle, socio-culturelle, ce qui veut dire aussi institutionnelle et idéologique. Comment aborder, pour la décrire, cette réalité concrète ? D'autant plus que le dispositif de vision est réglé par de nombreux facteurs ; il l'est en particulier par la mise en rapport de l'espace propre à l'image électronique et de l'espace propre à celui qui la regarde. La vision des images, par ailleurs, ne peut être séparée des autres activités ou fonctions psychiques telles que la cognition, l'intellection, la mémoire, le désir.

La nécessité s'impose dès lors d'interroger l'objet même de la vision :

à savoir le *flux* d'images et non pas l'image isolée. En 1967, déjà, Umberto Eco parlait du « bombardement progressif et uniforme » de l'information. Il faudrait ajouter à ce dernier la perméabilité des genres ainsi que l'empiétement des émissions les unes sur les autres qui sont devenus l'usage aujourd'hui, sans oublier l'impact des technologies et les modalités du montage.

« L'impact produit dans le cerveau du spectateur est proportionnel à la répétitivité et à la violence des stimuli proposés par le montage : une image peut être prolongée, remise en cause dialectiquement ou effacée par celle qui lui succède. »³.

Cette affirmation, outre qu'elle invite à désigner la nature de l'espa-

du flux d'images repose en partie sur lui. On remarquera aussi qu'il est un simulacre de « communicateur » (cf regard/caméra, convivialité obligées et formulations discursives automatisées).

3. Alain Weber, chef monteur, 1983.

ce/temps propre à l'image télévisuelle en termes d'effet de durée complexe où se superposent durée imaginaire (la durée diégétique construite par la représentation et la reconstitution qu'en fait le spectateur) et durée réelle (les 3 minutes 10 d'un reportage par exemple), induit que le réel est plus « monté » qu'il n'est « montré » par le médium ; elle suggère en conséquence la nécessité pédagogique d'opposer **monstration** et **montage**, que l'on peut considérer comme étant les deux axes de la modélisation télévisuelle.

Ajoutons à ce qui précède la prise en compte de l'impact spécifique des autres codes de l'image et nous aurons un aperçu des paramètres à prendre en considération lorsqu'il s'agit d'acquérir la compétence de lecteur mentionnée plus haut. Ainsi, comme le montage, le cadre est un **code** : opération d'ordre matériel et intellectuel, il est une construction culturelle, et, par là même, faut-il le rappeler, idéologique. Le cadre est une **forme** par laquelle la représentation signifie une manière de voir, de penser et de dire le monde. Entre ce monde et cette forme, une série de médiations ; du fait de cette forme, une production d'effets et, chez le sujet qui la saisit par l'acte de vision, la mise en jeu d'affects ; en aboutissement, une production discursive. Nous avons là tout un ensemble de données auxquelles le pédagogue se trouve confronté, de multiples espaces que, dans un cas de figure idéal, qu'il faudrait pouvoir baliser antérieurement à toute pratique éducative.

Télévision et pédagogie

Les résultats de l'enquête comparative conduite auprès d'un large échantillon d'élèves et de professeurs de l'Académie de Montpellier quant à la physionomie de ce qui serait à leurs yeux un programme idéal de télévision, laissent apparaître un écart qui, s'il était soupçonnable dans sa nature, ne l'était pas nécessairement à première vue dans son ampleur. Enseignants et élèves ne considèrent pas l'image de la même manière, ne la regardent pas de la même façon, ne lui demandent pas la même chose. Les réponses faites, les propos tenus montrent qu'il existe une opinion préconstruite sur la télévision pour chacun des deux groupes sociaux considérés : former l'esprit et l'entendement pour les uns ; pour les autres, meubler le temps en rassasiant d'images éphémères consommées sans finalité préalablement établie, être productrice d'évasion par l'absorption d'une réalité

mimétique dans laquelle momentanément s'oublier sinon se projeter ; offrir en quelque sorte l'échappatoire souhaitée. Sont ainsi décrites deux images dont l'une, en somme, est l'envers de l'autre. Ceci dit, si l'on s'attarde sur la nature des témoignages apportés, sur les mots utilisés pour parler de la télévision ou la décrire, même si l'intention évidente est d'être positif et de la valoriser, on ne peut pas ne pas se demander si ce programme idéal n'est pas en quelque sorte un alibi destiné à gommer la mauvaise conscience que semble provoquer la télévision chez une majorité de téléspectateurs. Et, à cet égard, les élèves « assumeraient mieux » ce qui n'est sans doute pas encore vécu par eux comme une contradiction lorsqu'ils réclament 80 % de divertissement d'un côté et admettent n'en retirer presque rien d'instructif de l'autre. C'est pourquoi il me semble plus intéressant de s'arrêter sur les termes employés par les adultes « dévier l'attention vers l'anecdote », « ne pas regarder sans but à finalité scolaire », « utiliser » (terme très récurrent dans les paroles entendues), « mal nécessaire », « prévention », « dose homéopathique », (métaphore médicale dont n'ont pas été exempts non plus certains des propos tenus dans le cadre de cette université d'été) etc.

Dans la façon de parler de la télévision se trouvent reproduits de manière non consciente des valeurs, des modèles ; en particulier sans doute celui élaboré progressivement par la télévision elle-même, se construisant dans un premier temps comme « service public » dont la légitimité a très vite reposé sur le triple objectif informer, cultiver et divertir.

Légitimité me semble être le maître mot quant à la question de la pratique consensuelle. Il n'y a qu'à voir comme les adultes, dans la manière dont, le plus souvent à leur insu, ils entendent prouver qu'ils sont de bons téléspectateurs, de bons parents ou de bons enseignants, semblent charrier une charge de culpabilité mal maîtrisée. *De facto* l'écran suscite la mise en place de stratégies, dont certaines, de légitimation.

Par ailleurs, une conception particulière de la télévision est déjà là dans les discours ainsi produits, lorsque l'on confronte les avis énoncés dans le cadre de cette enquête : on y trouve convoqués sur le mode implicite la problématique de la télévision « médium du réel » et la confusion réaliste qui perdure, la question de la communication inaboutie et celle de l'U.T.T.B., unité de temps télévisuel de base, à savoir, la durée concrète entre deux « événements techniques » (*technical gimmicks*)⁴ ; et la nostalgie aussi, qui est bien toujours la même, à propos du temps dont ne dis-

4. On doit à Jerry Mander ce découpage de la temporalité télévisuelle.

pose plus le téléspectateur pour « digérer ce que (lui) donne la télé » (*sic*).

Après ce rapide regard sur quelques-uns des présupposés à l'œuvre, il faut définir certains des champs conceptuels, des tracés idéologiques latents comme la péjoration du ludique (cf le *panem et circenses* connotant dans la culture apprise, le populaire), ou encore l'information comme droit de conquête *etc.*

Pour cela, il paraît nécessaire que soit posée la question de l'opacité de la conscience réceptrice : de l'image, qu'est-ce qui est vu ? qu'en reste-t-il chez un enfant ? Que soit posée aussi celle des modèles esthétiques qui prévalent dans les représentations télévisuelles : le « clean », l'uniformisation, l'homogénéisation par exemple, constituent une déstructuration potentielle de repères pour les individus. Il est nécessaire, également, d'interroger la présence ou l'absence d'indicateurs de réel dans ce que propose le spectacle télévisuel. Enfin, la nécessité s'impose aussi de prendre en considération le double processus auquel souscrit l'utilisation pédagogique de la télévision : en effet, non seulement le regard, mais aussi la logique de l'enseignant différent de ceux de l'élève, quel que soit son âge ou son niveau d'étude.

Pour cerner cette problématique de la télévision éducative, il y a matière, sans doute, à partir des arguments anti télévision dont certains viennent d'être évoqués : la futilité, la passivité, l'abêtissement et la non-communication, pour les dépasser en jouant sur la mise en évidence des **discours**, à partir des formes, des codes, et des stratégies. La télévision deviendrait ainsi le support d'une sorte d'éducation somme toute démocratique. Car la télévision, dans son essence, est réflexive.

« La médiatisation des sociétés industrielles a comme effet premier la mise en évidence des discours » affirmait Eliseo Veron dès 1989. Former à savoir lire cette mise en discours, c'est permettre pleinement à la fonction socioculturelle non négligeable de la télévision de s'exercer au mieux. La télévision est en effet productrice de savoirs ordinaires sur le monde ; en ce sens elle balise des espaces et construit des repères pour ce qui est de la réalité perçue. Aussi qualifiée de « musée du réel », elle peut à ce titre reconstruire un pan de la mémoire des jeunes générations. Par exemple, travailler avec les étudiants sur l'émission *Zoom*⁵ a permis à ces derniers d'appréhender une partie de la réalité de Mai 68 et de

5. *Zoom* a été ce grand magazine d'actualités de la deuxième chaîne, suscité pour concurrencer *Cinq Colonnes à la Une* et créé par Harris et Sédouy. L'émission mentionnée

mieux comprendre certaines références contemporaines, même si paradoxalement la télévision est, dans le même temps, déréalisatrice de l'événement.

Ces quelques remarques dessinent la problématique du réel montré et du réel perçu qu'il nous faut à présent examiner.

Du réel et de sa représentation télévisuelle

Commentant les phénomènes de perception, Michel Denis insiste, dans son ouvrage *Image et cognition*, sur les mécanismes classificatoires et les processus globalisants intervenant dans la construction de l'idée de réel et dans celle des effets de réel, processus étroitement lié à des médiations et n'excluant pas une éventuelle falsification.

...« Tout en restant d'une nature distincte de la perception, les événements imaginatifs conservent effectivement quelque chose des événements perceptifs, cette conservation pouvant être quasi exhaustive [...] ou bien affectée par des processus de sélection et de schématisation. Enfin, même dans le cas d'une image créée de toutes pièces, les éléments combinés dans l'image restent en dépendance à l'égard de perceptions anciennes. A cet égard, il n'est pas abusif de parler, plus que de dépendance ou de parenté, d'une *filiation* de l'imagerie à l'égard de la perception. »⁶

Il est nécessaire de s'arrêter quelque peu sur la question de la dépendance, ainsi définie en termes de filiation : en effet, dans la mesure où cette observation ne concerne, dans la bouche de Michel Denis, que le plan du phénomène perceptif, et s'en tient au niveau de l'individu, elle ne me semble pointer qu'une partie des aspects à prendre en considération, étant donné le champ des préoccupations qui sont les nôtres. Un phéno-

ici est celle qui « coûta la vie au magazine ». Elle proposait une rétrospective « à chaud » des événements de mai, suivie d'un débat avec les interlocuteurs concernés : les étudiants dits « meneurs », des journalistes, des hommes politiques et un représentant de l'institution universitaire. Ces images ont donné une forme concrète à ce qui était en quelque sorte une abstraction pour un bon nombre des étudiants appelés à travailler sur elles, et qui, pour la plupart, ne se sont pas « reconnus » dans leurs homologues de 68 (cf conscience politique, aisance de parole, références culturelles).

6. Michel Denis, *Image et cognition*. Paris, PUF, 1994, p. 65.

mène identique de dépendance, de nature idéologique cette fois, se met en effet sémiotiquement en place parallèlement à l'expérience individuelle de perception, ceci au travers des marquages culturels — étroitement liés, on le sait, à des pratiques — de ces objets perçus ou de ces images "créées de toutes pièces".

Cette dépendance est par nature empreinte de l'appartenance au collectif. Ce collectif s'énonce, par exemple, dans les propriétés figuratives et non figuratives intervenant dans l'analyse non-consciente de concepts entrant en jeu au moment de la triple opération d'identification, d'intellection, et de cognition à laquelle correspond toute perception.

Cette première remarque en appelle une autre avec laquelle elle doit être mise en relation : tout texte comporte ce qu'il est convenu d'appeler « une mémoire intratextuelle », c'est-à-dire un ensemble de savoirs pré-supposés sur le réel et le monde, savoirs prêts à venir investir formes et représentations. Par la mise en jeu des codes de reconnaissance et des interprétants socioculturels, le sujet percevant en identifie spontanément un certain nombre dans la négociation de sens qu'il entreprend à chaque perception. Cette identification ne passe pas en totalité par la conscience claire ; elle peut solliciter l'inconscient du sujet, mais mobilise plus spécifiquement son non-conscient.

C'est ici qu'il faut opérer un retour sur la nature du phénomène télévisuel et son utilisation à des fins éducatives : savoirs antérieurs, pré-supposés et négociation de sens sont à gérer dans une situation de réception différente de la situation coutumière, « normale » prévue, qu'anticipe dans ses choix et ses dispositifs le produit télévisuel, et étrangère à la situation d'énonciation du message énoncé. A cela s'ajoutent la fascination de l'écran, la part de l'affectif et le travail de l'émotionnel avec lesquels il faut compter.

« Minimax »⁷, « pédagogie choc » (j'emprunte cette expression à Pierre Moeglin, 1988) comptent aujourd'hui au nombre des contraintes modélisantes. La spécificité de l'image télévisuelle, dans un univers aux images nombreuses et diversifiées, aux stimuli multiples, requiert des modalités d'approche particulières. D'où l'incontournable question de la nature des outils à manipuler dans l'analyse du télévisuel, des phénomènes de communication qu'il propose et ceux de représentation qu'il produit, en un mot dans l'analyse du sens et de sa production.

7. C'est-à-dire le minimum de temps télévisuel pour le maximum de choses (de message).

Espace scénographique construit par la mise en cadre *à partir de et dans* un espace réel rendu aléatoire par cette construction, dramaturgie, mise en spectacle, le dispositif télévisuel, les programmes qu'il autorise de même que les effets réceptifs qu'il engendre constituent un objet complexe que le regard pédagogique doit pouvoir appréhender.

Dans et par la médiation pédagogique, la télévision qui est elle-même déjà médiation, est un réel médié ; ainsi, pour aborder la problématique de la perception et de l'analyse du réel représenté et transmis par le média, il faut savoir reconnaître ce qu'il y a dans le monde et ce qui programme le sujet. On ne le répètera jamais assez, la télévision est à jamais transparence perdue ; elle ne *nomme* pas les objets et les choses du monde, elle les *montre*, parfois même, cédant au piège du sensationnalisme et de la quête d'audience, elle les exhibe, dans un ici/maintenant à jamais séparé de l'ailleurs et de la temporalité qui caractérisent ces objets. Cette déréalisation spatio-temporelle serait déjà à commenter même si de surcroît, la télévision, écran et écriture, ne modifiait pas le sens de ces objets du monde par leur mise en image et par la mise en scène de leur discussion, c'est-à-dire, par la façon qu'elle a de les montrer.

C'est pourquoi l'on peut dire que la télévision impose — mais, par une communication subtile — des normes sociales : codes sociologiques, représentations visuelles en décalage avec le réel quotidien, modèles, voire stéréotypes.

Quelle peut donc être une pédagogie du réel médié/scénarisé ?

Elle peut être tout d'abord médiation : apprendre à penser, apprendre à énoncer, apprendre à rendre clair sont les tâches du pédagogue.

Elle est également une maîtrise : maîtrise du rapport cognitif/affectif, maîtrise du savoir pensé, vécu comme une rencontre interpersonnelle autour de l'objet.

Ici des notions-clés surgissent et s'imposent dans cette réflexion sur la manière d'appréhender le réel télévisuel : plaisir, dynamisme, émotion (il faudrait pouvoir partir de celle-ci, la penser, la nommer, la problématiser de telle sorte qu'elle aussi produise du savoir). Ceci suppose qu'on laisse *pénétrer* l'image télévisuelle, sa conformité, voire sa trivialité, son discours plus ou moins avéré ou factice sur le monde ; ce qui veut dire, être attentif aux *effets de lecture* produits, certes, mais aussi à la place et à la part des codes de reconnaissance, de même qu'à la convocation d'affects malgré, ou, selon le cas à cause de, la petitesse de l'écran.

Ces premières notions ne vont pas sans d'autres qui s'étoilent dans le champ de la problématique ainsi balisée : identification, appartenance, sens (à lire, à donner). Il s'agit de rendre complémentaire, voire faire coïncider, par une lecture *ajustée*, le réel et la réalité de la télévision. C'est ici que se posent une série de questions.

Question de la fiction/représentation : celle-ci est à rapporter à un lieu d'origine de l'énonciation.

Question de la forme : cadrage et montage vectorisent le sens, ils constituent un autre objet d'étude.

Questions potentielles des implicites discursifs : qu'en faire ?

Question des savoirs : lesquels ? où ? selon quelles modalités de transmission ? pour quel *destinataire idéal* ?

« Aujourd'hui, cette vision (du monde) n'est plus homogène à cause de la diversification de nos modes de représentation, qui affectent, chacun à leur façon, l'idée que nous nous faisons du vrai et, en corollaire, de la réalité. Que nous interroignons, par exemple, les rapports respectifs qu'entretiennent, avec ce qu'ils représentent, la photographie, la peinture dite hyperréaliste, le cinéma, la télévision et les images de synthèse, et nous serons confrontés à des zones de fracture difficilement réductibles. »⁸

L'affirmation de Jacques Jusselle, en posant le problème de la vérité⁹, pointe indirectement combien est cruciale cette question des savoirs en jeu dans les représentations du réel. *Savoirs* renvoie à *société*, aux *croyances/créances* liées au contexte historique, et donc sous-tendues par l'idéologique, convoquant ainsi la notion de *sujet culturel*.¹⁰

C'est pourquoi est particulièrement ardu le problème de l'utilisation pédagogique de la télévision en direct. Celle-ci suscite en effet un double apprentissage : il s'agit pour une part de former au monde, et, d'autre part,

8. Jacques Jusselle « La Machine, le réel et l'irréel », in *Champs Visuels* n° 1, p. 31. Paris, L'Harmattan, 1996.

9. Il serait utile de confronter à ce qui précède la proposition définitoire d'Alain Badiou : « L'être d'une vérité, son concept nous est acquis : c'est celui d'un,e multiplicité générique soustraite aux constructions du savoir ». in *Conditions*, Paris, Ed. du Seuil, coll. l'ordre philosophique, 1992, p. 209.

10. Pour ce qui est de la théorie du sujet culturel, je renvoie à l'ouvrage de Edmond Cros : *D'un sujet à l'autre. Sociocritique et psychanalyse* Montpellier, Ed. du CERS, 1996.

de former à des contenus à ingérer qui sont eux aussi porteurs, de par leur forme, d'éléments du monde. La difficulté de la télévision elle-même à gérer le flux du réel et la complexité de ce dernier constitue une donnée concrète qui ne facilite pas les choses dans ce domaine. La loi du *flux* et du *flot* télévisuels, de même que la « nécessité du spectaculaire » en effet commandent à la représentation du réel et en déterminent pour partie la perception.

« Un point reste commun cependant dans leurs (des médias) parcours : ils cherchent à nous séduire en nous surprenant. Ils le font de deux manières : soit ils valorisent la réalité qu'ils sont capables de nous faire apparaître, soit ils valorisent la spécificité de leur mode de production. »¹¹

Il reste à évoquer, dans la relation au réel que construit la télévision, le problème des références identitaires et celui du parodique comme modalité de l'être et du vrai : il suffit de se reporter au "hit parade" des émissions de télévision élaboré par les adolescents : on y trouve les *Guignols de l'info*, les *Visiteurs*, les *Inconnus*, *Nulle part ailleurs*.

Ce choix mérite qu'on s'y arrête car peut-être est-il symptomatique de ce que l'on est susceptible de demander aujourd'hui à cette « télé » entrée dans « l'ère du soupçon », cette télévision qui truque les images qu'elle vend comme réel, réel qui ne peut donc plus être envisagée que comme simulacre.

Si l'on considère les titres des émissions mentionnées, on constate qu'ils créent un appel d'un type particulier à partir de la matrice d'attente qu'ils mettent en place : on relève en effet deux axes sémantiques : a) l'exogène, l'étrangeté, b) le parodique. La télévision souhaitée n'est donc plus vraiment celle qui fait de l'*ailleurs* un *ici*, mais celle qui transforme l'*ici* en *ailleurs*, proposant des repères nouveaux pour la quête d'appartenance, même si à ce prix, celle-ci se dote de dérisoire.

Si l'on considère ensuite les dispositifs, on constate que ces émissions reposent toutes sur un principe d'hétérogénéité maximale, et sur la fragmentation : on y trouve en effet une multiplicité de sous-ensembles. Si enfin on s'intéresse au ton des émissions citées, les points communs là

11. Jacques Jusselle, *op. cit.* p. 31.

encore s'affichent : convivialité, certes, mais aussi dérision, acidité, même si la finalité promotionnelle existe et si la flatterie conventionnelle n'est pas absente ; avec cette modalité commune encore : la starisation de l'animateur.

Le fait que ces émissions soient les plus reconnues, les plus valorisées dans le discours que les élèves tiennent sur leur petit écran, doit constituer un indice de caractérisation de ce qui, pour nous autres enseignants, constituent notre public ; un indice du matériau avec lequel, s'agissant d'objet télévisuel, nous avons à travailler. Le petit écran en somme nous en profile les contours.

Si la sélectivité du regard est toujours plus ou moins régie par les multiples facteurs que sont l'École, les parents, les copains et l'institution (cf le poids de ce qu'il est convenu d'appeler "paratextes"), elle est aussi à relier à la nature du dispositif télévisuel : le regard porté sur le petit écran est un regard discontinu sur un flux continu. Les émotions, les affects, sont de facto mobilisés différenciellement.

« ... (L'affection) surgit dans le centre d'indétermination, c'est-à-dire dans le sujet, entre une perception troublante à certain égards et une action hésitante. Elle est une coïncidence du sujet et de l'objet, ou la façon dont le sujet se perçoit lui-même, ou plutôt s'éprouve et se ressent "du dedans" »¹²

L'ensemble des données qui viennent d'être évoquées me semble rendre une sociocritique du média aussi indispensable que la sociocritique des productions culturelles que celui-ci propose. Il s'agit en effet de faire émerger les marques de la surdétermination culturelle qui caractérise la modélisation télévisuelle et les produits qu'elle génère. Il s'agit de rendre sensible au jeu des interprétants susceptibles d'intervenir dans la production et la réception du message télévisuel dont j'ai rappelé la complexité. Il s'agit enfin de rendre perceptible sous l'explicite de la représentation les latences discursives qui la chargent de signification. Roland Barthes déjà nous y incitait :

« ... Le sens obtus a donc quelque peu à faire avec le déguisement. [...] un feuilleté de sens qui laisse toujours subsister le sens précédent, comme dans une construction géologique [...] je

12. Gilles Deleuze, *L'Image mouvement*, Paris, Ed de Minuit, 1983, p. 96.

crois que le sens obtus porte une certaine *émotion* [...] la présence (de ce troisième sens) remodèle profondément le statut théorique de l'anecdote [...] elle est cet ordre faux, [...] qui permet d'atteindre une structuration *qui fuit de l'intérieur*... »¹³

En tant que *représentation*, le réel télévisé est ce "feuilleté", il est la résultante d'une série de médiations fondant la nature contradictoire de la discursivité qui s'y trouve attachée. Certaines sont concrètes et techniques, d'autres abstraites et visibles uniquement dans les concrétisations qu'elles suggèrent ; les cerner permet d'appréhender cette télévision devenue "grand ramassis de fac simile".¹⁴

13. Cette citation est extraite du texte intitulé « Le troisième sens » écrit en 1970 pour les *Cahiers du Cinéma* et republié in *L'Obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982, p. 49. C'est Barthes qui souligne.

14. Jean Frapat, 1981.

MAZZAROPPI'S FILMS AND THE DIVIDED SELF: DEFINING BRAZIL IN RACE, LANGUAGE, AND ORIGIN

Eva Paulino-Bueno
Penn State - DuBois

The main purpose of this essay is to introduce the work of Brazilian filmmaker Amácio Mazzaropi (1927-1980) and to situate this work in terms of his discussion about race, language and origin. As a cultural practice, his film can be theorized as the prime site of contestation to the hegemonic film industry in Brazil. At the same time, his voluminous body of work—thirty-two films, twenty-one of which written, produced and directed by him displays a keen knowledge of themes, problems, and anxieties which— Brazilians faced with the advent of an aggressive capitalist culture. His films, which can sometimes function as a document of an era and of the dramatic changes undergone by the members of a minority, are laced with wit, humour, topicality, and linguistic and political sophistication. As the films dramatize, in a country with so many different ethnic combinations, different accents, the issues of race and language tend to subside under issues of class. This study analyzes both films from the first phase—when Mazzaropi was only an actor— and from the time when Mazzaropi not only played the main character of his films, but was also the director, the producer, and sometimes even the scriptwriter¹.

1. A detailed discussion of the beginning of Mazzaropi's career appears in Bueno, *Imagination Beyond Nation*.

And yet, in spite of the length of Mazzaropi's career and unparalleled success of his films, his work continues almost completely ignored in the history of Brazilian cinema. It seems, to judge from the texts of the official history, official history has no room for Mazzaropi. Much to the contrary, this essay contends that, for a fuller appreciation of the sophistication, depth and diversity of Brazilian cinema, Mazzaropi's work must be acknowledged, studied, celebrated because, as this discussion proposes, Mazzaropi's work constitutes one of the most vexed phenomena in the Brazilian culture since mid-twentieth century.

How, then, can we understand the critical indifference to Mazzaropi's films? One of the reasons, suggested above, is that Mazzaropi did not "network" with other filmmakers of his time. Indeed, he never participated in the group that, as Glauber Rocha describes in the 1981 *Revolução do cinema novo* — *Revolution of Cinema Novo* — usually had meetings in the Cinemateca Brasileira to discuss their ideas and their plans for films. His isolation from other artists in the point of production of his films also determined the indifference to his work by the cinema critics, all more interested in concentrating on the works of filmmakers whose politics and subject matter agreed with a more "urban" view of what art is. The specialized criticism of Brazilian films, both in Brazil and abroad, has concentrated on the works of other filmmakers, mainly those who took part in the movement called *Cinema Novo*. It is no surprise to learn that the members of the *Cinema Novo* worked from the "cultural centers" of Brazil—Rio de Janeiro and the capital of São Paulo — and had enough contacts abroad to have their work show-cased in European film festivals. To do any work on Mazzaropi's career means, at this point, to go against the grain of the established criticism. It is to try to prove that a body of work which has been shunned by the critic and accepted by the public up to this day deserves and needs to be studied. To just dismiss the films because of their popularity is equivalent to saying that the public is stupid, and it is yet another example of the centrist arrogance which has plagued Brazilian intelligentsia for so long.

But another reason might be the films' subject matter. As it is apparent for anyone who has ever seen one of Mazzaropi's movies, he is particularly interested in members of one group, the *caipiras*, and in their relationship to several issues surrounding their lives. His most successful character, Jeca, is a representation of *caipiras* and a spokesman for many of their cultural traits. Of course this representation can be challenged as

being just Mazzaropi's reading of a culture. And yet, precisely because he became so successful with the population of the periphery of the big cities, composed mainly of *caipiras* emigrated to the urban areas, it is possible to say that Mazzaropi's films constitute a critical space for *caipiras* either to engage in an exercise of nostalgia for their past, or to distance themselves from that past by allowing themselves to laugh at the antics presented by Mazzaropi's characters. These are of course imponderables. The time in which such sentiments could be investigated, pooled, transformed in statistical data, is long gone. What remains and can be quantified is the brute fact that these films have constituted the major cinematic success in a country whose cinematographic industry has been under siege by the multinational companies since its inception².

Obviously, it must be conceded that Mazzaropi's films cannot be judged on the merits of their public success alone. Factors other than artistic merit — advertizing, the presence of famous actors and actresses, the public's general situation — can determine that a film obtain success. However, what matters most in terms of the public for Mazzaropi's films is the fact of its economical, educational, and regional location in terms of the Brazilian public. Another point that matters very much is the fact that Mazzaropi had total control over the subject matter and the production of his films, since he never accepted loans from the Brazilian government. This detail is of foremost importance, if we consider the fact that other filmmakers—even those who began their careers criticizing the status-quo—at one point or another of their careers obtained heavy subsidy from the Brazilian government to be able to continue making films (see Johnson).

Mazzaropi's films, at once the product of an idiosyncratic artist and a shrewd businessman, also present a series of problems which make their analysis difficult. Formally, they confound the boundaries between mass, folk, and popular culture. As cinema, they belong to the mass media. However, some of the films rely heavily on folkloric material of various origins, and some of the films, such as *Zé do Periquito* (1960), and as *Aventuras de Pedro Malasartes* (1959). Others films can be seen meta-commentaries on the phenomena of popular culture of the time such as

2. Eventhough Mazzaropi has been dead for almost twenty years, his films — now transformed in home videos — are the most popular rentals of Brazilian titles (data obtained in research done in Maringá, Fortaleza and Recife in 1993 and 1994).

beauty pageants (*O gato da madame*, 1954), the *cangaço* genre (*Olamparina*, 1963), successful international films (*Uma pistola para Djeca*, 1969; *O grande xerife*, 1971; *O Jeca contra o capeta*, 1975), pornographic films (*No paraíso das solteironas*, 1968; *A banda das velhas virgens*, 1979), and even Brazilian telenovelas (*Bentão Ronca Ferro*, 1970). Technically, the films are uneven. Some of them — for example *Candinho* (1953); *Jeca Tatu* (1959); *Casinha pequenina* (1962); *Jeca e a égua milagrosa* (1980)—present a more carefully polished surface than, for instance *O puritano da rua Augusta* (1965), *O Jeca e a freira* (1967), *Jecã e a freira* (1967), *Jecão... um fofoqueiro no céu* (1977). These last films have gaps in the story line, poor lighting choices, bad acting, and a general feel of haste in the completion of the film. Mazzaropi released a new film almost every year since he started his compangny, PAM Filmes, in 1958 (two films in 1959 and two films in 1961). The haste to finish the work within a certain date in order to have the premiere in the Cine Art Palácio, in São Paulo, and possibly the financial constraints are responsible for some of the technical problems³.

I am aware that this study will be incomplete and will require further development. I offer it, nevertheless, as an effort to foster the opening up of the Brazilian cinema to include the work of those who, like Mazzaropi, do not belong to the intellectual elites and do not participate in international film festivals, but who dedicate their work to a segment of the Brazilian people that has hardly ever been taken in consideration by other filmmakers and whose history has been long enveloped in silence and indifference.

3. After Mazzaropi's death, the *Folha de São Paulo* had an article about him and his career. In this article, the author describes a Mazzaropi premiere at the Cine Art Palácio movietheatre: "De fato, havia um toque mais caipira, mais tupiniquim que roliudiano nas estréias..."

A periferia vinha inteira para o Largo do Paissandu... [Mazzaropi] subia no palco, apresentava o elenco e técnicos que trabalhavam no filme e dava um pequeno show, contanto velhas piadas, cantando velhas canções"— Actually, there was a more-caipira, more tupiniquim than Hollywoodian touch in his openings... everybody from the periphery [of São Paulo] came to the Paissandu park... [Mazzaropi] went on stage, presented the cast and the technicians worked in the film and [then] presented a little show, telling old jokes and singing old songs ("O cinema nacional perde seu Jeca").

Race and Class

Towards the middle of Mazzaropi's 1955 *Fuzileiro do Amor*, there is a scene in the yard of the army barracks, where soldiers and officials are having a celebration. Even though music had already appeared in the film when José Ambrósio, one of the characters played by Mazzaropi, sings for his comrades, this occasion is special. First, the audience is composed not just of a group of soldiers, but of the whole battalion. More than a thousand men are sitting on an internal yard, ready to be entrained. There are outside artists: the real life singer Angela Maria playing herself, and Margô Morel, "the Queen of Mambo", playing herself and wearing a bikini and a frilly, transparent voile tail. Between Angela Maria and the Queen of Mambo, the soldier-artist, José Ambrósio (played by Mazzaropi), also sings a song.

This seems to be designed as a simple and straightforward scene of soldiers having fun in a commemorative day. It makes sense to have Angela Maria in the scene because she was, at the time, a favorite of the real life soldiers. For the film's internal coherence it also makes sense to have the soldier José Ambrósio sing a song, since the sexual energies of the film require a moment of reflection about the awkwardness of his masculine body when compared to both Angela Maria's and Margô Morel's—highly emphasized—feminine bodies. What does not seem to make sense is the way the master of ceremonies, a black military man, acts on the stage. When the scene starts, he is making faces at the audience, and says that if they don't like his face, he can change it. He then proceeds to make what he calls "monkey", "ape", and "chimpanzee" faces and sounds.

The first suggestion this scene brings to mind is that the problem with race in this film is not so much its unrepresentability; rather, it is its unrecognizability. That is to say: racial matters are subject to social and economic constraints which mean more than race itself. Although nothing is said to the effect of the black man's color, it is clear that the body language of the master of ceremonies is a mockery of blacks. At the same time, the fact that Angela Maria is obviously a mulatta does not seem to merit any attention. Race, in this scene of an early film, becomes relevant both because it seems to be totally ignored whereas an insulting, racist mockery of blackness is presented by a black man himself.

What the scene seems to be suggesting further is that Angela Maria, a rich and famous light mulatta, becomes white; or, a least, her art pur-

chases for her the possibility of being just an artist, a "colorless" artist. To empty any emphasis on her race, the film concentrates on her gender: her clothes, and the song she sings, attest to her femaleness. The inevitable comparison with the master of ceremonies, who is nobody and undeniably black, shows that he can only purchase the right to be part of the ceremony at all by resorting to a deprecating mockery of "other blacks". Indeed, what the master of ceremonies is doing can be seen as a variation of what is known in North American popular culture as the phenomenon of "blackface". That is, he is portraying a white man portraying a black man. This double racial impersonation, which can be seen as an embodiment of prevalent racist stereotyping, acquires nevertheless a contestatory force. After all, here the black artist is taking possession of a form a white actor would use to represent him, and he re-represents the white actor representing him⁴. In this episode in the film, which is also the last one before the twins José and José Ambrósio are brought face to face, a host of issues of identity compete for predominance. Prominent among them there is the gender tension embodied by the aggressive femininity of Margô Morel and Angela Maria which function as visible signs of that which both traps the fragile masculinity of José Ambrósio in the stage scene and makes him sing his fear of women. Because the main character has a twin brother he does not know, this also becomes an important question: is José Ambrósio really who he is, or is he just José Ambrósio playing as José Ambrósio? Alterity here is obviously more than the simple disposition of the characters' two names, since the two brothers have such different personalities and professional inclinations.

To recall the scene in the day of the celebration: the people on stage would not be only either black or white. Indeed, Angela Maria would be seen as a *mulata*: neither white, not black, somewhere in between. The appearance of her presentation, however (totally white dress, stretched hair combed to make it seem straight), makes it clear that she is, at least

4. For a very good discussion of the "blackface" figure, see Susan Willis, especially pages 124-30. For the purposes of my discussion here, it is extremely relevant to observe that the master of ceremonies in *Marine of Love* is not the only black actor to participate in a scene which denigrates blacks. As Willis writes about the Minstrel tradition in the United States, "If the shows [in which black actors participated] promoted the debasement of blacks, can black participation in them be explained by their immense popularity, or the opportunity the shows provided to blacks in entertainment, or the money a performer might make?" (124).

ideologically, white. The master of ceremonies, although black, also seems to be siding with whites by making fun of blackness in the most racist ways.

These are not just filmic problems, of course. Race relation, as well as the history of exploitation of non-white in Brazilian history have been carefully studied and documented. Since the pioneer work of Nina Rodrigues in the nineteenth century, to the work of black scholars in recent years, the texts about race in Brazil expose almost as many different views of how to deal with race as there are ways of viewing racial gradations in the country. What seems to be a common point of departure in the most recent discourse on race in Brazil is that the Portuguese colonizer considered the male native inhabitants of the territory automatic slaves, and the females automatic sex partners. The Africans were first brought to Brazil already in early sixteenth century, and their importation lasted until the eighteenth century, only ceasing due to pressure and persecution of Brazilian slave ships by the British navy. If the exploitation of Africans was first explained in terms of the economic exigencies of the nascent agriculture in the new land, such explanations later obtained legal and religious seals of approval as well. A letter to a newspaper in early nineteenth century shows that, even though the morality of slavery was being hotly debated all over the Western world, in Brazil the slave owning mentality was alive and flourishing. The letter states, quite simply, that God had strategically created "just opposite Brazil in the interior of Africa men who were deliberately constructed to serve on this continent" (qtd. in Conrad 430).

After more than three hundred years of merciless exploitation of Blacks, the 1888 royal decree that set slaves free did not automatically give them the ways to obtain the material condition to achieve complete liberty⁵. The lives of the newly-freed slaves were in fact determined by the former owners —resentful for having lost their property and not being reimbursed by the government— or by an indifferent and incompetent political system which was, first, more interested in the immediate future of the empire, and second, in the importation of European immigrants to work in the fields. As a result, the former slaves, most of them finding

5. It is important to remember that, in 1872, sixteen years before Princess Isabel signed the Lei Aurea, the Brazilian population was composed by "40 % of free Blacks and only 15 % of slaves" (João Carlos Rodrigues 30).

themselves without a house, without food, wandered into the towns, forming a belt of misery around the communities⁶.

In this extremely precarious condition, the black families found themselves depending on the degree of acceptability dictated by the hue of their blackness: the lighter ones obtained more opportunities for jobs than the darker ones. That is, the closer a person was seen to be to the white color, the better off this person was. Of course this was nothing new in Brazil, since the offspring of the white owners with their slaves always obtained some advantages such as a better treatment, better food, better clothes, and sometimes even some education. A large number of these mulattoes was set free by their fathers-owners, and constituted a kind of separate racial category. Of course, the relationship between the races, after so many years of slavery and of better treatment given to mulattoes, showed that looking white (or less black) was always advantageous⁷.

In most of Mazzaropi's work, however, the emphasis is not so much on these color nuances. Except for the above mentioned scene in *O fuzileiro do amor*, and for the film *Jeca e seu filho preto*, what Mazzaropi's movies discuss is usually place of origin. That is: they seem to take for granted that, first, the European immigrants have already arrived and displaced the African Blacks and Indians from the prime position of otherness, and second, that even people who come from different parts of Brazil can be considered foreigners, "others". Or, perhaps, what the total of the films seems to suggest is that "black" is just one other category which has to necessarily be compared with "Turk", "Portuguese", "German", "Spanish", "Argentinian", and even "caipira". What makes these films so fascinating in these terms is that, with the spread of difference, sometimes it is only resolved with an attempt to return to some basic definition of what a Brazilian is, or of who can be admitted to the category. In a sense, these films constitute a dramatization of Henri Louis Gates, Jr.'s statement to the effect that "race is the ultimate trope of difference because it is so very arbitrary in its application" (5).

Indeed, if what matters is not so much the assumption that there are different races, but, more crucially, that this difference is used as a way to

6. For an authoritative account of this process, see Lúcio Kowarick.

7. For a discussion on how Brazilian Blacks are defined, and what their economic situation is in present day Brazil, see João Carlos Rodrigues, especially pages 11-3.

prevent people from having access to equal educational, economic, and even amorous opportunities, then Mazzaropi's movies are profoundly preoccupied with race. How else can we explain that, in for instance *Meu Japão brasileiro* — *My Brazilian Japan*, 1964 — not only is a Japanese-Brazilian family persecuted but their daughter is harassed for being in love with a Brazilian man. In *Jeca Tatu-Armadillo Joe* (1954), Jeca's problems are compounded by the fact that his neighbor and enemy is an Italian man, Giovanni. In *Casinha pequenina* — *Little House* (1962), the hero is involved with the drama of the slaves and the cruel owner of the farm who tortures and kills Blacks. In *O lamparina* — *Little Gas Lamp* (1953), on the other hand, the tension provoked by the presence of several kinds of "foreigners", even some who are Brazilian.

It is possible to say that, in Mazzaropi's films, race is always part of the discussion. In his chapter, I want to discuss the various ways in which these movies present these racial tensions, how sometimes they propose a solution, and how, as for instance in the most racially charged film, *Jeca and His Black Son*, unable to give an answer to the questions it raises, the story simply collapses. The reasons for this collapse, as well as for other quite unexpected resolutions to conflicts within the plot, are no less complex than the reason why Mário de Andrade's character Macunaíma, "the hero with no character", can be born Black of an Indian mother, later can become white⁸. In fact Macunaíma changing race has been seen as another way in which he can function as a mirror of the whole Brazilian people, whose racial make up is so diffuse that a Black can be taken for a White and Indian can give birth to Black Child. Macunaíma's origin, as well as the metamorphoses he goes through in life, participate in the same kind of discussion put forth by, for instance, the scene in *Candinho* (1953), when Candinho says that he must be a Turk, since all the other examples of "Brazilians" can claim to be so because they have documents. In other words: if what a Brazilian is open to contestation, then the category of "foreign" can also be expected to be equally contested. This explains why, in some Mazzaropi's films, "foreign" is not simply that which comes from another country, but what comes from inside Brazil

8. I am referring here to the title character of Mário de Andrade's *Macunaíma*, which is one of the most important Brazilian novels of this century. In 1969 Joaquim Pedro de Andrade directed the filmic version of the novel. Grande Otelo, the renowned Brazilian Black actor played Macunaíma until he becomes white. From this point on, Macunaíma is played by Paulo José.

itself. On the other hand, it is not surprising to see how, in *O lamparina* — *Little Gas Lamp*, 1963 — a foreigner can claim to be a Brazilian and even dispute another man's Brazilian-ness. It is as if, just like in *Macunaíma*, the category of "Brazilian" is too porous, too undefined for the Mazzaropean films to settle for one single definition.

But of course these intricacies may not be unknown in other countries, and just the fact that they appear in a Brazilian film does not make them exclusively Brazilian issues. However, what makes them not so much Brazilian as Mazzaropean is the fact that in these films race is so fluid, and sometimes no category is stable long enough to be of any use. Even the category of the "caipira", which should perhaps function as a ground upon which other categories could be built, can easily slip into something else. A good example of this is the film *O Lamparina*, in which a *caipira* family appears in the Northeast of Brazil and proceeds to imitate the local bandits so well that they are taken to be bandits themselves. It is also interesting to observe how, in other films, race elides into class, and class, on its turn, is used to discuss politics and history. In this chapter, I will attempt to establish the grounds on which this discursive practice is based. I am principally interested in investigating how each text speaks to others within the Mazzaropi career, and in how the dilemma offered in one film can have a solution proposed in another, as if they were in a process of constant dialogue.

That Sonorous Object of desire : Language in *Meu Japão Brasileiro*

The film *Meu Japão Brasileiro* was released in 1964, the same year in which, at the culmination of a period of intense political turmoil, there was a *coup d'état* which determined the destiny of Brazil for the next 20 years. Unsurprisingly, there is no direct mention of such affairs in the film. The story is located in a rural area, and even though the characters occasionally refer to "the town" and once to "the big city" where the farmers go to sell their produce, such places are never shown. All the action happens either in the farms, or in the inn-restaurant run by Fufuca (played by Mazzaropi), or at the cooperative which the small farmers eventually form

in order to counter arbitrariness "of Seu Leão" — Mister Lion — who buys their produce at a price set by himself.

The story, as the title suggests, involves Japanese people. The Japanese are not, however, presented as exotic individuals; rather, they are presented as peasants in a community of peasants and small farmers. Of course, by 1964 Japanese immigrants had been in Brazil for more than 50 years, concentrated especially in the North of the State of Paraná and in the State of São Paulo, where initially they worked in agriculture. But *Meu Japão Brasileiro* does not try to be not a chronicle of the Japanese immigration to Brazil. It is, instead, a story of how racial difference is not the only thing that really matters in terms of the economic and political background of control and coercion. The Japanese, in the story, are not less powerless than the other peasants, and all of them have to struggle against the same conditions which maintain them under the control of a richer and more powerful man. This film also criticizes the indifferent political system that opens up a space for abuse and violence against the peasants.

The story is very simple: a group of Brazilian and Japanese peasants start an agricultural cooperative in spite of the opposition and the threats of Leão, the local political boss, sheriff and main buyer of their crops. Sensing his loss of power, Leão kidnaps the wife of one of the local leaders, Fufuca, and pretends her body has been found. Using his power as a sheriff, he has a burial of the body without allowing the family to see it. But Fufuca has learned the truth, saved his wife from the well where she was held captive, and pretends he believes Leão's lies about her death. In the meantime, disharmony is brewing inside Leão's own family. He has two sons, Mário and Roberto. Mário is in love with the daughter of the Japanese family and wants to marry her. The father opposes, Mário leaves his father's house, thus enabling the evil Roberto to plot attacks on the Japanese girl, whom he insults in public and tries to rape her in a deserted road. She is saved by some of her relatives who are working in a nearby field; they throw Roberto on the ground and free the girl. Roberto then rips his clothes to threads and limps into town claiming that the Japanese men almost killed him.

This trick does not provoke the desired results because later all the farmers, including the Japanese, found a cooperative which will help them sell their produce without Leão's interference. In order to break the farmer's union, Leão has the local priest shot and accuses the Japanese, saying that they are responsible for the shooting and also for the death of

Fufuca's wife. When the peasants, led by Leão, interrupt the wedding ceremony of Mário and the Japanese girl and threaten to kill all the Japanese, Fufuca's wife, who had been hiding, appears and tells the truth about her "death". Now convinced of the Japanese's innocence, the crowd turns against Leão, apprehends him, and delivers him in the hands of the newly appointed sheriff, who is none other than Fufuca.

Of course, since his restaurant is the place people gather to discuss the town's events, Fufuca is geographically and emotionally at the center of the events; in other words, Fufuca is the main character in the story, but not the hero. His central position almost hides the fact that he is as dependent on Leão as the other peasants. Indeed, because the restaurant sits on Leão's property, Fufuca remains in a very unstable position: he has to appease the proprietor or he will be evicted. Nevertheless, he is in a somewhat better political position than the Japanese, because, unlike them, he can speak and does so frequently, both to rouse people up and to calm them down. In the beginning, Fufuca can speak to Japanese and Brazilians about their need to found a cooperative; later, he can convince the peasants turned into a mob that they should not disturb the wedding ceremony or to kill the Japanese, because it is Leão who is behind the priest's shooting and the exploitation they all suffer.

And yet, important as it is, the power of speech is not the only one privileged in this story. In fact, speech is but one manifestation of the forces which make up political power. Another important force can be aggregated under the title of sexual desire, or physical domination of women. It happens when Leão kidnaps and hides Fufuca's wife in order to gain control over him, and it happens again when Roberto tries to rape his brother's fiancé so that he could ultimately disgrace his brother. If woman stands for the land, in this story the land is both Brazilian — Fufuca's wife — and Brazilian-Japanese — Mário's fiancé. In Fufuca's case, the struggle over the land takes on an overt political character, because the kidnapping of the wife is meant to discourage Fufuca from going ahead with the cooperative.

The struggle between Leão's two sons epitomizes one way in which the possession of the land can take place: either by force, or by husbandry. Roberto just wants to humiliate and destroy the girl the same way he wants to humiliate and destroy all the other Japanese in the community. Mário, who loves the girl, proposes to her and later marries her. Although the narrative does not disclose whether they discuss how and where they are

going to live after the wedding, Mário seems to accept that his bride comes from a different culture and even agrees to a "Japanese" wedding ceremony.

Political control, in this story, comes with a corollary of the ways of obtaining it. Besides the sexual control (or sexual humiliation), there is the ever available weapon of economic control. From the beginning of the story, it is clear that Leão obtained his position of sheriff because he owns land as well as a commercial establishment, and therefore he is in the position to buy the small farmer's crops at the price he wants. Money, not honor or even tradition, controls the obtaining, retention and distribution of political power. When the farmers decide to open their own cooperative, they are breaking one of the pillars which sustains Leão's authority. When he can no longer determine the prices, he can no longer maintain the farmers under his control. That is why Leão moves all his forces to prevent the opening of the cooperative. The fact that some of the farmers are Japanese is only meaningful as long as they can be pointed at and transformed into scapegoats for the problems in the community. In other words: their race only matters because of its physical difference. It is no wonder, therefore, that Leão is against the marriage between his son Mário and the Japanese girl: their children will be half white and half Japanese. That is say, if Leão wanted to punish them in the future, he would not be able to punish the Japanese half without punishing the Brazilian half too.

This is, of course, a story about Japanese and Brazilians, and their necessary relationship. It is no coincidence that the cooperative is called Fugyama, a common Japanese family name. And yet, to signal the double origin of the establishment, the inaugural speech is delivered by Fufuca, who opens it by saying that it is a pleasure to see two different races "na luta prum só ideal" (in the fight for a common ideal). This common ideal is embodied not just in the cooperative, but in the union of Mário and the Japanese girl. The cooperative means economic freedom and, therefore, freedom from want and from the exploitation represented by Leão. When Fufuca says in his speech, referring to the cooperative, that "este é o primeiro passo que tamo dando pra acabar com muita coisa errada que tá fazendo aqui na vila" (this is the first step we are taking in order to eradicate many wrong things that go on here in the village), he signals to the fact that there is no way to achieve justice without some extent of economic power. The wrong things are — his words and the story point out — Leão's abuse of power because he can economically exploit the peasants,

and Roberto's desire for his brother's bride.

As an attempt to depict a foundational moment of the Japanese immigration to Brasil, *Meu Japão brasileiro* can be faulted with being at once too superficial, too contaminated by the strong presence of Mazzaropi-Fufuca, who functions as a catalyst to all the actions that happen in the story. Indeed, the film does not make any attempt to depict the Japanese as individuals, nor does it make any effort to discuss their daily living conditions. Even Mário's girl-friend, the most important Japanese presence in the story, is nothing more than a stereotypical representation of a Japanese girl. Her speech, unlike that of the male characters and that of the local Brazilian teacher, is monosyllabic. The only time she "speaks", she does so through a romantic song about love. The editing of the film is careless, so the lipsynching is obvious. The moments the Japanese say something they are simply pleading with Leão for better prices or agreeing with Fufuca to start the cooperative.

But there are two moments in the film in which the silence of the Japanese and the garrulousness of Fufuca are considerably vexed. The first moment happens during the discussion about the need to found the cooperative. All farmers agree that Leão is responsible for their woes, and all complain against his ways of treating people. But it takes a Japanese man to suggest the cooperative. Significantly, however, the man refers to this solution as one found by people from another —unnamed— place. That is, the solution is not one devised by the local peasants themselves; they borrow it. It is not clear whether all peasants accept the cooperative because it seems a good idea or whether they do just because it worked out "somewhere else". The worry about representation continues later, when the older Japanese man pleadingly asks Fufuca who is going to speak for the Japanese. When Fufuca says he can do it, his wife challenges him, saying he is not even Japanese. To this, Fufuca replies that he is almost a Japanese. To this he adds a face with his eyes.

If Japaneseness is seen as a mere matter of eye desing, then Fufuca certainly can at least mimic one by forcing his eyes almost shut. But the film makes it clear that it does not believe in such reductionist view. Japaneseness, in *Meu Japão brasileiro*, also means the culture; so, the film "shows" some aspects of the culture in the elaborate Japanese wedding ceremony and the dances by kimono-wearing women. However, even here the Japanese language is merily absent: the ceremony conducted in absolute silence, and the dancers cover their mouths with their umbrellas. Not

coincidentally, the only person to speak in the whole ceremony is Fufuca, who first congratulates the groom and his mother, and later greets the bride in mock-Japanese. Why this insistence on trying to imitate a language Fufuca cannot speak at all?

Besides the obvious comedic effect, the mocking of Japanese language also aims at making it less threatening to the Brazilians who cannot understand it at all. By degrading the Japanese language to a mere "funny" thing, Fufuca and the other Brazilians are emptying it out of its political potential, or "it into their own Portuguese language. It is relevant that the only times the Japanese speak their language — during the discussion about the founding of the cooperative— Fufuca immediately imitates the Japanese sounds and turns them into a Brazilian word. A this same meeting, his good-will to work with all peasants in this enterprise feels strangely empty, especially when, after mocking the Japanese, he on the one hand tells his wife to shut up because she is so ignorant, and on the other hand praises the teacher who approves his idea.

But Fufuca only praises the teacher insofar as she agrees with him and does not try to impose her designs on him. Later in the story, when Fufuca's wife is believed dead (even though Fufuca and his son have saved her and are hiding her), the school teacher tries to conquer the freshly widowed Fufuca with poetry. She pursues him and reads verses to him. Fufuca, seizing the rhyme, responds by insulting her. When she insists, he leads her to the creek and throws her there. Wet, muddied, she is forced to go home and Fufuca is freed from her talk. By the same token, by "saving" his wife from the well where Leão's men had put her and then keeping her a prisoner inside her own house, Fufuca is also shutting her up—something he has showed desire of doing since the beginning of the story.

The power of speaking, as well as the power to control which language is being spoken thus acquire enormous importance. Leão, who speaks in commands only, use an educated Portuguese. Fufuca, who can speak in different forms, usually adopts the command mode when there is

9. The interest in calling attention to the languages spoke in Brazil is of course not new. Even Macunaíma, the hero without character, has his linguistic adventures, when he leaves the forest and goes to São Paulo. after fighting with the giant, he spends his times "perfecting his knowledge of the two local languages, the written and the spoken Portuguese" (65). Infact, he has perfected his knowledge so well that he can write a stylistic letter to his subjects, the Icamíabás (Andrade 56-64).

anything at stake, but his language is not educated. Both men share their common ways of treating respective wives, and both also disparage the Japanese. In spite of the appearances, Fufuca is not, therefore, a mediator between the Japanese and the Brazilian peasants. He sides with the Brazilians: he uses the established law enforcement to obtain what he wants, which is, ultimately, the power that Leão has. That explains why the last scene shows the defeated Leão pushing a car up a hill while Fufuca hits him with a stick. Leão is now silent; Fufuca will roar in his place. The Japanese and the women are finally totally silent, absent from the picture. Nothing will disturb Fufuca's reign. Unless, that is, another Fufuca appears to organize the Japanese and the women in order to obtain intervention from the "big city".

This "big city", where the priest and other local authorities seek help in order to oust Leão and obtain Fufuca's nomination as sheriff, becomes that which detains the legal solution. It is the center from which power emanates to the marginal reality represented by the farmers, Leão and Fufuca. But these decisions from the city are taken heedless of the consequences. Indeed, the "big city" is a symbol of an indifferent, incompetent power, which does not seem to have much at stake in defence of either Brazilians or Japanese. Race becomes then subsumed under language, and language, ultimately, under the overall umbrella of the political and ideological assumptions that a white man will speak both for the women and for the Japanese. As film released in 1964, *Meu Japão brasileiro* acquires the quality of prophecy, since from that year on, the Brazilian people were subjected to a law of silence for the next twenty years of dictatorship.

Travelling Through Race and Language

In the 1956 *Chico Fumaça* (*smoky Chuck*), Chico, the main character and hero of the story, is sent to Rio de Janeiro to receive an award for having saved the passenger train in a stormy night. Once he gets to Rio, Chico is taken to an elegant hotel, where he is to wait for the time of the award ceremony. He has never seen such a big place, much less ridden in an elevator. Once inside it, Chico panics, starts grabbing everybody, including a fat, ugly woman wearing a flowery dress and a big straw hat. The woman defends herself from Chico's attempts to grab her and hits him with her purse. When Chico and his friends finally get off the elevator, he

wants to turn around and go back home. "That woman in the elevator", he says, "was saying something about —tomô-row—". What the heck is —tomô-row—"? His friends explain that the woman is an American tourist, and that she speaks English. "That's why I want to go back to Jequitibá," Chico replies. "There I understand everybody, even my cow". At this point, since he is so dazzled by the plane trip, by the big city, and by the dizzying elevator ride, the woman's foreignness only registers for Chico because he cannot understand what she says. Furthermore, he calls her "louca"—mad. That is, foreignness is equated with madness, and the symptom of both is the language. Curiously, what does not seem to register for Chico Fumaça is how different his own language is from the one spoken by the other characters. Because Chico is presented as being so innocent, so completely ignorant of the things of the world, the woman's nationality does not merit the slightest comment. However, as the story develops, Chico's origin—a little town in the interior of the country—makes him as much of a foreigner as the woman.

However, since here the hero is Chico, he cannot spend time in the big city without a victory. As the story shows, Chico does not win *as himself*, but as somebody foreign who inhabits him. When Chico gets drunk, he is transformed from his weak, mild mannered, *caipira* self into a violent man. And that is what comes to pass when he has to defeat the thugs who are trying to steal his money and incriminate him in the smuggling of nothing less than foreign goods: he drinks alcohol and becomes invincible. After the criminals are all tied, Chico's girl friend from Jequitibá appears, and the two of them kiss behind the umbrella, hidden from the camera.

This film presents language in several levels. First, there is Chico's ability to speak to and understand animals. But this ability does not translate in the human world, since there Chico is illiterate, and has to attend class in the first grade, where his girlfriend is the teacher. No being able to read becomes that which characterizes him, as his mother-in-law to be makes clear. On the other hand, Chico can "read" the signs of danger in the night he manages to stop the passenger train before it reaches the collapsed bridge. What the story seems to be saying, therefore, is that there are other levels of reading which should be attended to. Further in the story, by being oblivious to writing, Chico can read signs which other people ignore; this enables him to catch the criminal the whole city has been trying to apprehend for some times. In this level, language competence means the ability to "read" the several texts which make up life in

society. This reading is far from a passive activity, because it prepares the character to act upon the world once a given message is decoded.

On a second level, there is the enunciation of language itself, or what each character speaks. Language, in this case, can either be comprehended in the different languages, or in the different characteristics of one language. For instance, Chico's Portuguese in the beginning of the story, is "caipira" in terms of accent and grammar. When he arrives in Rio de Janeiro, the disparity between his accent and the local *cariocas* is jarring. In the end of the story, however, Chico's accent seems to have evolved into something quite similar to the *carioca*¹⁰ accent of the other Rio de Janeiro characters. It seems that, just as Chico cannot drink alcohol because he changes his personality, he also cannot listen to different accents because he changes his own. Contamination, then, is rampant. It is no surprise, therefore, that in the end of the story Chico is seen in Rio de Janeiro. Even though his friends say that he will become the mayor of Jequitibá, it is more likely that he will remain in the big city, where he has had his greatest successes. The key, then, is adaptation, change. Of course, this change can only be understood in terms of surrender to the values and accent of the big city.

Another example of the importance of language appears in the 1963 *Olamparina* (*Little Gas Lamp*). Here, a different language—Spanish—and different Portuguese accents, are used to confuse the distinction between Brazilians and foreigners. The story takes place in the Northeast of Brazil, where a family of *caipiras* and their accompanying Spanish speaking friend are—miraculously, it seems—in the Northeast, looking for a job. Although the friend's Spanish immediately sets him apart as a foreigner, the family's *caipira* Portuguese also mark them as foreign to the Northeastern village. To recall the plot: Gumerindo Jabá, his family and Spanish friend are in the Northeast looking for a job. They are cheated by a man who offers to help them, and end up arriving in a village just robbed by the bandit *cangaceiros*. Later, after they fight with a group of *cangaceiros*, Gumerindo and his family end up wearing their clothes. Now wearing the uniform of power in the region, they continue walking until they meet the whole *cangaceiros* group led by the chief Zé Candieiro¹¹.

10. *Carioca* is the adjective used to designate people born in the city of Rio de Janeiro. The name derives from the tribe of the *Cariocas* who lived in the region when the first Portuguese arrived.

With the help of the son of the *cangaceiro* leader, Gumerindo manages to convince Candieiro that he is the *cangaceiro* Lamparina—little gas lamp. The family is accepted to the group. Of course Gumerindo wants to have the bandits arrested, so he goes into town and arranges for the police to come and apprehend the real *cangaceiros*. Unfortunately, in the confusion of the battle, Gumerindo loses sight of his family, is arrested as a *cangaceiro* because of his clothes, and spends a year in prison. Meanwhile, life continues for his wife, sons, daughter and friend, now living in the village with all privileges of heirs to a great man who rid the town from the pest of the *cangaceiros*. After one year, Gumerindo tries to return to his family, but they believe he is a ghost. Finally, he manages to return, just in time to stop his wife from marrying a local businessman.

At least superficially, the story in this film does not seem to be about race. Differences abound, of course, but they become a game of appearances in which whoever "passes" wins. This is what happens when Gumerindo is confronted to the chief *cangaceiro*; in this scene, Gumerindo Jabá can even "speak Northeasternese" and fool the other *cangaceiros* into believing that he is one of them. But even for Gumerindo Jabá it is difficult to keep these linguistic appearances: one year later, when he is released from prison, he meets the former *cangaceiro* chief, Zé Candieiro, and forgoes to use the Northeastern accent. Candieiro becomes suspicious and does not believe he is the same Jabá he once knew. Then Gumerindo falls again into a Northeast accent, and explains that he got his *caipira* accent during his year in prison. Released by the chief, Gumerindo hops away, relieved for having once made him believe he was other than himself.

But the most interesting scene in the movie happens when Gumerindo, his family and his Spanish friend meet Candieiro for the first time. Since Gumerindo is holding forth that his wife has killed "fifteen men with one single bullet" and that his family and friend are real *cangaceiros*, Candieiro asks each one what he has done. Finally, it is the friend's turn to speak. "How about this one", Candieiro asks. "Is he a

11. "Candieiro" means hand-held gas lamp; in this case, it is a reference to Lampião—Gas Lamp—the greatest of all *cangaceiros* who roamed the backlands of the northeastern regions of Brazil in the first decades of this century. Lampião was eventually captured and killed. Both his head and the head of his companion, Maria Bonita were embalmed and publicly shown until the mid-seventies, when they were finally buried.

cangaceiro too?" To this the Spaniard replies, "Si señor, soy cangacero. Y no tengo miedo de nada" — "Yes, sir, I am a cangaceiro. And I am fearless". Of course Candieiro sees that the man is speaking another language, and asks him where he is from. "Yo soy de Madrid", is the answer, "Oxente"! Candieiro exclaims. "E tem Madrid no norte"? (Gee! Is there a Madrid in the North of Brazil?). To which the Spaniard replies: "But of course there is! It seems you don't know the North of Brazil..." By then Candieiro is confused, and Gumerindo uses the opportunity to finish him off: "You see? You need to travel in the North. You don't even know Brazil. I don't even understand why you are drilling the Spaniard". Candieiro, at this point confronted with his own ignorance, is no longer able to further interrogate the newcomers, and so he admits them into his gang. Days later, Gumerindo, his family and the Spaniard betray Candieiro's confidence and deliver all them into the hands of the police. Here, then, what determines Candieiro's demise is, first, Gumerindo medley of accents, and, second, the confusion caused by a "Brazilian" from Madrid who speaks like nobody else, and yet, almost like everybody else. Finally, this situation puts Candieiro at a great disadvantage, and when he confesses he does not know the city of Madrid, his ignorance ends up impairing him for the position of command. The destruction of his gang is merely an inevitable consequence.

Mazzaropi is of course not the only Brazilian artist preoccupied with complex relationship between language and power. In cinema, another very interesting example is provided by Carlos Diegues's 1984 *Quilombo*. In Diegues's film, language, and not race, is that which determines difference. In this scene, a group of slaves has just killed their owners and is trying to decide what to do with their freedom. A young man, who later will be called Ganga Zumba, suggests they try to find the *quilombo* of Palmares¹². And older African man who wants to return to his country speaks to the others in African language. One of the men protests: "É melhor falar língua de branco pra gente se entender" — "It's better to speak white men's language for us to understand each other". That is to say, neither can Africa be understood as one single cultural entity, nor can the

12. The "quilombos" were communities formed by runaway slaves. Their existence began as early as the seventeenth century, and Palmares, the most populous of all, once counted 20,000 people. For more information on this subject, see E. Bradford Burns's *A History of Brazil*, Edison Carneiro's *O quilombo dos Palmares*, and Sérgio D.T. Macedo's *Crônica do negro no Brasil*.

Brazilian slaves in this story be supposed to understand an African language just because they are all black and have, presumably, all come from the same common heritage.

Indeed, as soon as the slaves are free from their owners, need to find new parameters of governance, politics and, ultimately, power. However, as the story develops, it shows that the language of power which the slaves need cannot be the language of magic that Ganga Zumba speaks further in the story. Rather, the language of power is the white language, and especially what it implies: the ability to lie. If the free Blacks intend to live and prosper in the White dominated land, they have to learn not just the language, but also the ways in which it is used to displace, to organise, to build and to destroy. That is why when the slaves finally reach Palmares, Ganga Zumba's speech to the mythical matriarch Acotirene sounds so simplistic.

In this episode, Acotirene, the mythical matriarch, is upset because Ganga Zumba brought a white man, his Indian wife and their mestizo children to Palmares. Acotirene chastizes Ganga Zumba: "Why did you bring foreigners to Palmares"? And Ganga Zumba replies: "We are also foreigners in this land. In a land where all are foreigners, who is the foreigner"? If foreignness was the crucial point, then there would be no need to fight. Blacks and Whites, as well as the enslaved Indians ultimately all are foreigners in this land, but it does not necessarily mean that all are foreigners at the same extent. Indeed, although the Indians were the primitive inhabitants, therefore the rightful owners of the land, they were also enslaved and their culture was also destroyed. In Mazzaropi's movies, the original Indians are long gone, their land shared among the newcomers. Their descendants have made up a country which seems to have very little to keep it together, since even the language —white man's language, as the African in *Quilombo* says— is criss-crossed by different accents, by different languages.

In a sense, unlike what Ganga Zumba says about the country in the seventeenth century, in the time of Mazzaropi's movies it is understood that, if nobody is a foreigner, then *everybody* is. This explains why, in Mazzaropi's films, there is not just a racial but a national meltdown as well: Japanese and Portuguese are —or can be taken as being— Brazilians; Spaniards are born in a Madrid located in the Northeast of Brazil; the Black man of *Jeca e seu filho preto* is actually half white, and a *cangaceiro* is charged with not knowing the Northeast of Brazil.

Vamos tomar um pretinho? Let's Have Little Black One?

In a memorable scene in *Jeca e seu Filho preto*, Mazzaropi's character, Zé, is talking to his wife Bomba about the problems of parenthood. Even though the two of them are white, they have had twin sons, one of whom is black. Zé tells Bomba:

- Deus deu um fio preto pra nós, mas é um rapaizão, trabalhador, honesto, às vezes é até miúdo do que branco. A única coisa esquisita é que às vezes eu vou indo assim pela rua e de repente ele vem atrás de mim e grita "pai"! Eu acho meio estranho, mais que é que a gente vai fazer...

- God gave us a black son, but he is a good, hard-working, honest boy, maybe even better than a white one. The only weird thing is I am walking down the street and suddenly he comes from behind and calls 'Dad'! I think it is kind of strange, but what can we do?...

In this short exchange, Zé summons up a series of assumptions about race and about how to explain it. The first explanation is divine, "God gave us a black son". The parents are, therefore, the mere recipients of this strange creature, a black son, whose existence baffles them. Since neither Zé nor Bomba can blame God for anything, they have to take the son. But, even after so many years after the boy's birth, Zé still asks the wife how she can explain the phenomenon.

In the continuation of the sentence, Zé advances another important element, by saying that the black son is "maybe even better than a white one". By using the indefinite article "um" —a— Zé once again compares his black son not to his white twin, but to a hypothetical white son. The point here, therefore, is not to say that Antenor, the black son, is better than Laurindo, the white son; rather, it places Antenor's existence at a distance and, from that point, Zé can say that he is better than "a" white son. But, when Zé says that "maybe" the black son would be better than a white one he is implying that he is not sure about Antenor's goodness even in hypothesis.

Perhaps the presence of this "maybe" explains the next feeling that Zé's sentence expresses when he says that it is "weird" to be addressed as "Dad" by black son on the street. The moment of strangeness, which was somewhat solved —or accepted— within the domestic space with protestations that God gave them this black child who probably turned out to be better than a white one (but significantly not better than *the* white one, Laurindo),

reinscribes itself once again in the public space of the street. It is as if, in public, the dimension of Zé's whiteness takes over his parental dimension, and it is thus inconceivable —or at least embarrassing— for him to have a black son. Here, in the space of the street, his private faith in God and his designs does not amount to much when faced with the evidence that he is the white father of a black son. At this moment, the Antenor is reduced to the color of his skin; the fact that he is "good, hard-working, and honest" does not exculpate his color and does not lift the veil of suspicion from the white mother from whom he was born. The last part of the sentence —"what can we do?"— once again recalls Zé's helplessness in the face of a superior stance —God— which has determined the birth of the black son —as he could have determined the birth of a crippled son— to this white family.

The problematics of the black son's race, as this extremely illuminating scene shows, has two sites of tension. The first is the domestic space, which grudgingly accepts the presence of blacks; the rationale for the acceptance (or tolerance) of the child points to another level —the divine— under which man is reduced to a passive state. The third, public space, on the one hand sees that the existence of Blacks as citizens cannot be denied, on the other rejects the possibility that Blacks exist in the family. It is as if Blacks cannot be understood as having a domestic —therefore personal— dimension. They are purely public persons, and everything that can be seen about them stops at the surface, their skin.

It is not surprising, then, that Antenor's voice comes "from behind" his father: Antenor is merely putting himself "in his place", which is, it seems, not alongside, not ahead, but always behind his white father. Indeed, the story of *Jeca e seu filho preto* is a continuing discussion about the place of the Blacks son in the serval —domestic, public, divine, sentimental— spaces.

And yet, the first time Antenor appears in a scene, he is in a position of control: he is in the driver's seat of the horse-drawn buggy that he uses to take Laura —the daughter of the rich farmer— to school¹³. We learn later

13. Of course the presence of this horse-drawn buggy, as well as of some of the farm practices depicted in the movie add an eerily anachronistic mode to the story. Laura's and Antenor's clothes, for instance, belong to the fashion of the seventies. Their language, the slang they use, also places them in the seventies. It seems that the buggy appears in the story to reinforce a feeling that Antenor, and the story of his birth, will be placed in another time or, at least, within the optic of a different time, when Blacks could only "drive" a cart in the position of servants, or slaves. To have him drive a car would break this illusion, because cars are coded as middle class.

that both Antenor and his white twin brother Laurindo have been childhood friends with Laura. Now, as adults, Laura and Antenor have fallen in love. Laura is white, educated (she is a teacher at the local school), and she decides to challenge her father's opposition to the romance. To complicate things further, Zé, his wife Bomba, and the twins, are employees in the farm of Seu Cheiroso, Laura's father¹⁴. Cheiroso evicts the family in order to force Antenor and Laura to give up the plans to get married. Laura leaves her father's house and goes to live at her godfather's, a rich farmer in the neighborhood, who approves the marriage and prepares everything for the wedding. Before the ceremony reaches the crucial moment after which Antenor and Laura would be pronounced husband and wife, Cheiroso invades the house and shoots Laura's grandfather dead. The ceremony is interrupted, and Cheiroso disappears. When he is finally captured and tried, the local midwife comes forward and says that Antenor is the product of Cheiroso's rape of a black woman. Cheiroso ordered her to kill the baby. Instead, she took the child to the house of Zé and Bomba, who were also having a child. She then presented the black boy as a twin of the other white newborn. After this revelation, Laura and Antenor cannot marry, because they are brother and sister. Laura leaves the courtroom crying; Zé, Bomba, and their two sons go back to their house.

In this story, the public and the private levels continually interlace and create gaps of different natures. Some of these gaps relate to the misunderstanding between what is expected of Antenor—a Black man—what is expected of him as a worker, and what is expected of him as a lover. For Zé and Bomba, Antenor's color is a mystery. Zé continually teases the wife and tries to have her confess that she had an affair with a black man; Bomba gets amused at times, but at other times she gets very angry and even threatens to leave Zé if he does not stop bothering her with this subject. For the parents, Antenor's existence can only be understood as a kind of miracle ("God wanted us to have a Black son"), and it will therefore lodge itself into the realm of divine occurrences. His presence is also a matter of the private life, where he abides as a good son, honest and hard-working.

But the public sphere, represented both by the townspeople and by Cheiroso's thugs, speaks mainly through another Black character, Rosa,

14. "Cheiroso" in Portuguese can mean "smelly" or "perfumed". The adjective can have a vaguely sexual connotation too.

who is a maid at Cheiroso's farm. In the beginning of the story, Rosa constantly tries to seduce Antenor. When she suspects that he is in love with the boss's daughter, she accuses him insistently, and he denies. Finally, Rosa says: "you should know your place, like me". Antenor only smiles and does not reply to the provocation. Later, when Cheiroso wants to humiliate the young man and send him to clean the pig-sty, Rosa commiserates with him and tells him that this situation could have been avoided if he had known his place. At this moment Antenor, who is usually mild-tempered and silent, tells Rosa to mind her own business and leave him alone. But it is not until she openly tells him he should forget Laura and marry her that Antenor loses his cool and yells at her to shut up.

What makes these exchanges with Rosa important in the film is the fact they reveal not only her view of Blacks' role in society, but they also expose reversals of gender and racial roles. Because she is the one who is always after Antenor, Rosa assumes a traditionally aggressive male attitude. Indeed, because Antenor is having an affair with a white, more educated, rich woman, the film seems to be placing him in what has been traditionally considered a "feminine" position; he is the one who "looks up" to Laura. It is not surprising, in this context, that Laura is the one who proposes to Antenor and later "asks his hand" to his parents. Rosa, the maid, is acting on this cue and taunting Antenor, who, the texts seem to be saying, can only enter in a relationship with a white woman in a feminized, inferior position. By openly treating him like a woman, Rosa is trying to expose the precariousness of his situation with Laura, and ultimately trying to convince him that "his place" is at her side, not at Laura's side. In other words, with her he can be a man. With Laura, he will be forever a woman.

But Rosa does not propose this alliance with Antenor as something to be done because of feelings alone. She continually reminds Antenor of his place, and even makes fun of him when he is demoted from buggy-driver to pig-sty cleaner. Rosa thus effectively becomes the mouthpiece for the shared prejudices of the community against Blacks. She has not only internalized the protocols of relationships between Whites and Blacks, but has also placed herself as the most visible element of a "correct" racial politics: from being a mere maid who "keeps her place", Rosa becomes the agent of the dynamics of keeping all the other races in their places.

But in a film in which the story has so much invested in the fact that the two boys are twins, the white son, Laurindo, does not have a prominent

presence. He is just the (white) shadow which makes Antenor's existence even more startling. Like his black twin brother, Laurindo is also good, hard-working, honest, tender with his parents, and dates a girl from a rich family, the daughter of Laura's godfather. His murder, and later the arrest of his killer, will lead to the revelation of Antenor's origin and the impossibility of his romance with Laura. Strangely enough, however, only Laura seems shaken by the revelation; she leaves the courtroom in tears, repeating "he is my brother". Antenor, on the other hand, leaves the courtroom looking bashful, but does not look devastated. He does not even try to console his sister. Their chaste love affair collapses, at this moment, and fully becomes what it has always been, the relationship between brother and sister. Desire—for sex, for power—seems to belong only to Cheiroso, who acted upon it in the past and suffers its consequences in the present¹⁵.

But the film does not stop the insinuation about the inequality of race relations in the recalling of a violent deed in Cheiroso's past. In the above discussed exchange with his wife, even the mild-tempered Zé reveals that the same dynamics are operative for him. Of course, unlike Cheiroso, he does not intend to take forceful possession of Black woman. However, he revels the power of the equation Black woman-easy sex in a scene in which he tells his wife about a TV show he watched in the bar. The show, he tells Bomba, has wonderful *mulattas* wearing bikinis. "They're gorgeous!" he says. Bomba tells him to behave. He continues sitting on a bench and says that he is going to try to concentrate in remembering how the *Mulattas* look like. Then he takes a deep drag on his pipe, looks at Bomba, and says, "If I remember [the *mulattas*] well, you'll know about it tonight". Bomba calls him "senvergonha" (shameless) and leaves. The *mulatta*, here, becomes the personification of the sex that Zé wants to have with his wife, but he cannot openly admit this, so he uses the trope of the sensual *mullata* to express his desire. Zé's visual pleasure at watching the bodies of anonymous *mulattas* will become sexual energy, which will

be spent with the wife. This seems to be an acceptable system, at least for Zé and Cheiroso. The anonymous *mulatta* dancers Zé so fondly remembers cannot be either the *mulatta* Angela Maria or the "Queen of Mambo" Margô Morel of *O Fuzileiro do amor*, because both have names attached to their bodies, and cannot be transformed into free conduit for sexual desire.

In this aspect, it is also interesting to observe that Rosa, the maid at Cheiroso's house, enacts the performance of the master of ceremonies in *O Fuzileiro do amor*. Like him, she also performs in "blackface": by exaggeratedly swinging her hips, provocatively looking at Antenor and other males, she embodies the whites' view that the Black woman is a mere function of her sex, and as such can be raped (as Antenor's mother was raped), or used as tools for sexual arousal (as Zé does with the *mulattas* in the TV show). The problem, in this case, is that Rosa, Black and woman, takes an aggressive role, and endangers the whole edifice upon which race and gender hierarchy is based in the story.

At this point, it is possible to propose a comparison between *Jeca e seu filho preto* and Joaquim Pedro de Andrade's film *Macunaíma*¹⁶. In the latter, the hero is born Black, and his mother is an Indian. His brothers, however, are Indian and remain so when *Macunaíma* becomes white. The story does not say who the father of any of the boys is, but presumably, because *Macunaíma* is Black, his father is black too. In Mazzaropi's film, Antenor is always Black, even though his father is white. If the film wanted to suggest Antenor's bi-racial origins, he would have been played by a *mulatto* actor. But it seems that, in Mazzaropi's version, what is Black has to remain Black. Unlike in *Macunaíma*, the magic of the revelation of Antenor's real origin does not transform him into a white man. In fact, it is significant that, instead of trying to console his white half-sister or to embrace his adopted white father, Antenor seeks the company of his real

15. João Carlos Rodrigues criticizes this turn of the story, referring to them as "piruetas"—acrobatic acts—to prevent the union between Antenor and Laura (52). The way to prevent the consummation of the love affair, which Rodrigues, calls "mirabolante"—ostentatious—can of course also be seen as a way for the film to call attention to the fact that, yes, indeed, Black and white Brazilians come from the same father, the violent white man, and from two mothers, the submissive white woman and the enslaved Black woman.

16. Fernão Ramos writes that *Macunaíma* is the "very close to the tropicalist movement, not only because it was based on an original of Mário de Andrade, but also because of the repeated juxtaposition between the archaic and the modern. Taking the original plot of the [novel], Joaquim Pedro introduces aspects of a "modern" Brazil of 1968, thus exploiting its most bizarre and tacky aspects" (379). Indeed, in *Jeca e seu filho preto* these juxtapositions between the old (the horse-drawn buggy, Cheiroso's thugs riding horses) and the new (seventies vocabulary and dress, Zé's reminiscences of a TV show) are meant to create feeling of the basic incongruity of the whole situation.

mother's widower. At this point, both Macunaíma's and Antenor's destiny converge: Macunaíma returns to the forest, and Antenor returns to Black man who could have been his father, if it was not for Leão's crime.

Race, here, is malleable just insofar as it does not prevent the person (in this case the non-white) to return to his real niche. In a sense, Macunaíma's return to the forest, as well as Antenor's need for the Black man imply that there is a fundamental —or essentialist— level of race which cannot be dispersed either by culture, or by desire. The same, however, cannot be said about the category of Brazilian. As we saw in the discussion of *O lamparina*, the category is so open to dispute that even a Spaniard can claim to be a Brazilian. In other films, especially *Portugal... minha saudade* (*Portugal... I Miss You*, 1973), *Caipira em Bariloche* (*A Bumpkin in Bariloche*, 1972), Brazilianness is presented as a vexed category which has to take into consideration the foreign within. In *Portugal... Minha saudade*, there are two twin brothers, once again. One lives in Brazil, and the other in Portugal. Just as in the 1955 *The Marine of Love*, here too the twins are very different in terms of class and education. Unlike the previous film, however, in *Portugal... minha saudade* the Portuguese brother has to intervene to help the poor Brazilian brother who has been abandoned by his own children and thrown in a nursing home. In *Caipira em Bariloche*, on the other hand, help comes from an unlikely source, an Argentinian woman who helps the Brazilian recover his property and his family.

If we return for a moment to the last scenes of *Jeca e seu filho preto*, we can say that Antenor's encounter with mother's widower, and his offer of a hug to the man reveals that half-Blacks in Brazil acknowledge the need to recognize and to embrace the Black heritage which has been denied them for so long. If the white characters in the stories are always trying to recover their family, their honor, their culture, so does Antenor, as the most important Black character in the Mazzaropi films. With this embrace, he admits, accepts and welcomes the pain, the language, the history of what has made him a Brazilian.

WORKS CITED

- Andrade, Joaquim Pedro de. *Macunaíma* (film based on Mário de Andrade's novel *Macunaíma*). Producers: Filmes do Serro, Grupo Filmes, Condor Filmes; 1969.
- Andrade Mário. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. 26 ed. Belo Horizonte, Rio de Janeiro: Villa Rica, 1990.
- Burns, E. Bradford. *A History of Brazil*. New York: Columbia University Press, 1980.
- Carneiro, Edison. *O quilombo dos Palmares*. 4th ed. São Paulo: Editora Nacional (Brasiliana), 1988.
- "O cinema nacional perde seu Jeca". *Folha de São Paulo* 6/14/1981.
- Conrad, Robert Edgar. *Children of God's Fire: A Documentary History of Black Slavery in Brazil*. Princeton: Princeton University Press, 1983.
- Gates, Jr., Henry Louis. "Editor's Introduction: Writing 'Race' and the Difference It Makes". *Critical Inquiry* 12.1 (Autumn 1985): 1—20.
- Johnson, Randal. *The Film Industry in Brazil: Culture and the State*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1987.
- Macedo, Sérgio D.T. *Crônica do negro no Brasil*. Rio de Janeiro: Distribuidora Record, 1974.
- "Mazzaropi". *Fatos e Fotos X Gente* 12/25/1978.
- Ramos, Fernão. "Os novos rumos do cinema brasileiro (1955—1970). Ramos, Fernão, ed. *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.
- Rocha, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.
- Rodrigues, João Carlos. *O negro brasileiro e o cinema*. Rio de Janeiro: Globo, Fundação do Cinema Brasileiro, 1988.
- Willis, Susan. *A Primer for Daily Life*. London and New York, Routledge, 1991.

**UNA MIRADA ETNOCENTRISTA,
ANÁLISIS DE LA PORTADA DE LA NOVELA
«CIUDADES DESIERTAS», DE JOSE AGUSTIN**

Cecilia Eudave
Universidad de Guadalajara, México

El estudio de los paratextos se ha convertido en parte esencial en algunos análisis contemporáneos. Estos elementos extratextuales que conforman también la obra, se manifiestan como importantes decodificadores del texto (en sus condiciones de producción y su funcionamiento). G. Genette¹ se refiere a este material como los accesorios que acompañan la formación de un texto: portada, título, contraportada, dedicatorias, epígrafes, todos ellos signos convocadores de la semántica de la obra. Los paratextos se instituyen como un eficaz punto de partida para el análisis y sus posibilidades interpretativas. Son, sin revelar necesariamente todas las categorías del objeto de estudio, indicadores de algunas de las enunciaciones más significativas que se operan en el texto generativo a nivel semántico e ideológico.²

1. G. Genette, Seuil, París : Eds du Seuil, 1987.

2. L'étude des paratexte doit être faite dans le cadre de l'histoire de l'institution littéraire et, de ce point de vue, les paratextes constitueraient l'espace de coïncidence plus ou moins conflictive entre la dynamique textuelle et les contraintes plus ou moins fortes de l'institution.»

Edmond Cros (L'impact de la génétique textuelle sur les paratextes dans *Guzmán de Alfarache*). Actes de Colloque International CERHIUS, Grenoble 14-16 novembre de 1991.

Partiendo de estas premisas, mi primer acercamiento a la novela del escritor mexicano José Agustín fue a partir de sus paratextos (como entidades autónomas), con el fin de reconocer los elementos que los conforman. Para el presente artículo, he decidido únicamente, y como ejemplo del trabajo a nivel paratextual, presentar los resultados del trabajo analítico de la portada de la primera edición del libro *Ciudades Desiertas*³.

Los elementos que se abordarán en la portada del libro son:

- título y nombre del autor
- logo de la editorial
- material iconográfico.

En el desarrollo del análisis paratextual, primero se hará una descripción de los elementos implicados por medio de una lectura detenida de los signos a nivel discursivo, simbólico y cromático (programática textual); para, finalmente, después de cada punto, señalar las contradicciones, las oposiciones semióticas y así, formular nuestras primeras conclusiones.

La Portada.

El título del LIBRO. Pre-modelador del desciframiento textual.

Circundan al texto una serie de marcas que dirigen y orientan la lectura. Estas incidencias dan a la Titulología⁴ un interés relevante, ya que a través de una acercamiento analítico a la intitulación podemos encontrar los discursos textuales y las relaciones extratextuales que se dan gracias a ese ritual de convocatorias semantizadoras conscientes o no-concientes. Ya Henri Mitterand, en su estudio Sociocrítico de la titología, donde analiza los mecanismos programadores de los títulos y algunas de sus funciones: la denotativa, la incitativa y la ideológica, encontraba en este fenómeno un buen punto de partida para el análisis de la obra literaria.⁵

El título de un texto representa para el análisis un punto de anclaje,

3. Agustín, José, *Ciudades Desiertas*, Ed. Edivisión, primera edición, 1982, México.

4. Estudio de los títulos o del fenómeno de la intitulación. El término es una traducción del francés «titologie» (Hoeck).

5. Henri Mitterand. «Le titre des romans de Guy des Cars» n Sociocritique, pp.90-92; (Duchet éd.) Paris, Nathan.

su función de referencialidad es indispensable en el espacio de la representación textual, pues ejerce una función connotativa en la medida que orienta y programa el comportamiento de lectura. Es un elemento interrelativo entre el lector y la obra que pre-modela cierto tipo de desciframiento. Así, el título *Ciudades desiertas* es el primer signo a decodificar en la búsqueda del sentido del texto. La primera marca que nos inicia ante el objeto de estudio para encontrar algunos mecanismos ideológicos que se filtran, ya desde aquí, en la lectura que se hará de la novela.

A nivel discursivo:

Lo primero que localizamos en el título es la presencia de una contaminación semántica: «Ciudades», lugar propio para la conglomeración humana (espacio de plenitud); y «desiertas», donde no se encuentra nada (espacio de vacío). Lo cual ya orienta hacia una contradicción semántica: donde se debe existir (ciudades), no hay nada (desiertas).

A nivel Simbólico.

Las ciudades son signo de la sedentarización de los pueblos, es el paso del caos de la vida nómada al orden de la vida sedentaria. La ciudad también es emparentada, según el análisis contemporáneo, como símbolo de la madre con su doble aspecto de protección y de límite⁶. De tal suerte que la ciudad en su generalidad es afiliada con el principio femenino. Existen muchas analogías donde la ciudad es convocada como sujeto femenino, citemos un ejemplo del Nuevo Testamento:

«...la Jerusalén de arriba es libre: ella es nuestra Madre; pues está escrito: Regocíjate, estéril, que no has dado a luz; estalla en júbilo tú que no tienes dolores de parto.»

(Epístola a los Galatas, 4,26)

En cuanto a «desiertas», palabra que convoca al o a lo desierto, podemos acotar lo siguiente: es lo estéril, lo árido, lo desolado, sin habitantes. Para la Biblia significa: «el mundo alejado de la mano de Dios», la guarida de los demonios (Mt 12,43; Lc 8,29), el lugar del castigo (Dt 29,5) y el de la tentación (Mc. 1,12ss).

La ciudad desierta es por lo tanto, en cuanto a su simbología, el espa-

6. Jean Chavalier, *Diccionario de los símbolos*, ed. Heder, Barcelona, 1993, p. 310.

cio femenino estéril, lejano, propenso a la tentación y guarida de los demonios. Sin presencia humana, su función primera de orden se pervierte en caos.

A nivel Cromático:

En el título de la novela, así como en el nombre del autor, existen dos tonos que los conforman: el blanco y el amarillo. Ambos colores pertenecen a dos gamas del color disímiles; el blanco, a los tonos fríos, y el amarillo, propio de los tonos cálidos. Cuantitativamente el blanco tiene más presencia física que el amarillo: 12 letras están en amarillo, 16 letras en blanco. Además, están sobre un fondo de color azul, color que se suma como otro elemento a la gama de los tonos fríos. Es significativo ver las connotaciones que tienen estos colores y ver como se semantizan en el paratexto. El color blanco significa la *ausencia* o la suma de todo los colores. Kandinsky se refería al blanco como: «el *no* color». El azul por su parte es el más inmaterial de los colores: «...la naturaleza lo presenta sólo hecho de transparencia, es decir de *vacío acumulado*, vacío del aire, vacío del agua, vacío del cristal. El vacío es exacto, puro y frío. El azul es *el más frío* de los colores, y su valor absoluto el más puro, aparte del *vacío total* del blanco neutro»⁷. En cuanto al amarillo podemos decir que es un tono violento, intenso, estridente y cegador. Es el más *caliente* de los colores, expansivo, *desborda cualquier límite*, cualquier marco donde se le quiera ceñir. Es un color con doble aspecto: se le asocia al cielo por el sol, pero es más terrenal: la arena (desiertos), estaciones del año (verano y otoño).

Podemos observar cómo los colores seleccionados para la portada representan a dos tipos de desiertos: el tradicional arenoso, caluroso (amarillo); y el desierto blanco: las grandes extensiones de nieve. Los dos son sinónimos de lugares desolados, estériles y sin vida humana. Espacios que connotan la ausencia de..., el vacío. Por medio de los tonos y por referencialidad discursiva, detectamos la presencia de un doble desierto: que calienta, que congela, ambos lugares propios para el vacío.

A nivel intertextual:

El título de la novela ha sido tomado de una canción de rock esta-

7. Idem. p. 163.

dounidense: **Deserted cities of the hart** ("Ciudades desiertas del corazón") del grupo **Cream**, del álbum **Wheels of fire** (Llantas de fuego), escrita por Jack Bruce y Peter Brown (ambos miembros del grupo Cream). Destaquemos tres incidencias:

- El título de la novela es tomado de una canción estadounidense *Deserted cities of the heart* (lo extranjero).
- Se toma sólo una parte del título de la canción: *Ciudades desiertas of the heart* (del corazón) ha sido desplazado, mutilado. Hay una fragmentación en correspondencia al título original.
- Se ha traducido al español (marca de perversión) una parte del todo para hacerla propia por el idioma (lo nacional).

El logo de la editorial. La importancia de ser «Best seller.»

El logo de la editorial que aparece en uno de los extremos inferiores del libro, ofrece al análisis los paratextos, también una importante marca de lectura.

En primera instancia debemos aclarar que la editorial que edita el libro, se llama únicamente: Edivisión, S.A. Además es una co-edición con Provenemex y Editorial Diana, S.A., ésta última es conocida en México como una casa editora de libros comerciales que constantemente logra colocar sus productos entre los más vendidos. Por otra parte estamos ante el primer tiraje de este libro que se terminó de imprimir el 25 de octubre de 1982 y para su venta se lanzaron 30,000 ejemplares, cifra significativa, pues en México los tirajes son regularmente de 1000 a 3000 libros en la primera edición.

Llama la atención que siendo un primer tiraje, el logo que acompaña al texto ya lo denomine como Best Seller: *libro de mayor venta*⁸. Estamos ante un truco publicitario que **define** arbitrariamente al texto como un

8. En el mundo de los libros, de los editores y de las propagandas publicitarias existen infinidad de categorías para distribuir el material escrito, que no solamente literario; una de ellas es la que denomina a un libro como: Best Seller. Esta denominación revisa al texto de ciertas características y orienta al lector sobre la obra en cuestión: un Best Seller, es un libro que ha roto los records de ventas, que ha gustado a casi todo el mundo y es de carácter, generalmente, comercial. Best seller es igual a el mejor éxito de venta, de mayor venta. Su origen es anglosajón.

Best seller de la editorial⁹, para lanzarlo como un producto redituable. A partir de este momento ya podemos formular algunas observaciones pertinentes para nuestro análisis sobre el logo editorial.

A nivel discursivo:

Denominar al texto de manera *determinante* y arbitraria como un Best Seller, pre-modela de ese modo ya un cierto tipo de lectura (comercial). El libro se define y promociona bajo un término extranjero; palabra que corresponde a una lengua ajena al español: el inglés. Además, como se comenta en la nota número 9, es el primer libro escrito por un mexicano que ocupa un espacio en esta editorial únicamente dedicado a los escritores de best seller estadounidenses (perversión del origen e inclusión en un ámbito ajeno).

El logo está impreso con mayúsculas, estableciendo una relación con el título de la novela, y realzando su presencia en la portada. Las mayúsculas sirven para dar mayor énfasis.

A nivel cromático:

Se compone de dos tonos rojo y blanco. Ambos colores en la escala cromática pertenecen a dos campos diferenciados; el blanco tonos fríos, el rojo tonos cálidos. También es relevante señalar que al utilizar el fondo rojo reafirma las cualidades de un best seller, pues esta tonalidad es asignada como sintagma fijo a los asuntos que tratan sobre pasiones, violencia, terror, suspenso, drama amoroso, etc., elementos propios de los best seller tradicionales.

9. José Agustín fue muy exigente con Editorial Diana, pues sabía que ésta opera con un porcentaje que proviene del consorcio Televisa, y Agustín siempre ha sido crítico del oficialismo; no tenía la intención de integrarse a la literatura comercial (llamada también Ligth), pero a la vez entendía que una novela en esta editorial ampliaría su campo de lectores. En primer lugar pidió que se le pagará por adelantado, y que solamente hubiera una edición. No más. Cuanto requirió le fue concedido, y en siete meses escribió *Ciudades desiertas*. Cuando el libro fue editado, se suponía que aparecería en la sección de literatura, sin embargo, le vieron tantas capacidades a la novela que decidieron enviarla a Edivisión, donde aparecían únicamente best sellers norteamericanos. Nunca se había publicado un texto mexicano en esa sección que tenía apoyo publicitario en televisión. *Ciudades desiertas* fue la primera obra de Agustín que recibiera promoción televisiva (pag. 182-183). Calvillo, Ana Luisa, *José Agustín, una biografía de perfil*, Ed. Blanco y Negro, 1998, México.

Apreciemos también que existe el negro para realzar por efecto gráfico el logo editorial, creando una sombra que lo solidifica y le da tridimensionalidad.

La iconografía. Las imágenes dicen más que mil palabras.

Al acercarnos a la iconografía de la portada podemos percatarnos que hay dos espacios perfectamente diferenciados: lo que está adentro, lo que está afuera. Espacios que marcan disimilitudes y afinidades en cuanto a los elementos que las conforman. Los límites que guardan entre sí son dados por la presencia de una ventana fragmentada en cuanto la totalidad de su extensión. Esta ventana sirve para ver el exterior, para mostrarlo. Se manifiesta como una frontera entre dos realidades. Es un contenedor de dos lugares donde se operan realidades distintas:

- Afuera: el frío, la carretera, la naturaleza semi-muerta, el automóvil y una figura humana esperando en él.
- Adentro: el calor, el cuerpo fragmentado de una mujer, el televisor, dos banderas, el fuego.

También es interesante observar que la portada presupone un movimiento en cuanto a la mirada: se mira desde adentro hacia fuera.

Además tenemos que por efectos de la composición de la portada, el nombre del autor y el título de la novela, sobre ese fondo azul, desempeñan el papel de persiana suspendiendo su viaje a medio trayecto. El espacio del título (persiana) es el de la mediación: permite ver y simultáneamente oculta, oculta el cielo, sólo se nos permite ver lo terrestre. Lo cual ya supone una tríada en cuanto a la composición de la portada: el título y la imagen que ha sido dividida en dos partes, la de adentro, la de afuera.

Es oportuno apuntar algunas características simbólicas en relación a algunos elementos que se congregan en la portada y ya en sí mismos portan connotaciones significativas.

El envés de la mujer: El ser humano se manifiesta al exterior, se muestra a través del rostro, que es su parte visible, la que está afuera; sin embargo existe una dualidad en él, dualidad que se resuelve en cara y culo: cuerpo y alma. La cara es el principio del placer represivo y el culo el principio del placer explosivo, como lo señala Octavio Paz¹⁰, es la cara

10. Octavio Paz, *Conjunciones y disyunciones*, Ed. Joaquín Mortiz, 1978, México.

animal sexual: el culo. En nuestro texto, es significativo como el envés en el que define la identidad del sujeto: mujer, ya no su cara. El culo está expuesto, es la parte definitoria, la parte visual más fuerte de la portada. Nos encontramos así ante una abertura de la otra instancia del rostro, la explosiva, la animal, la que provoca rupturas.

El río: simboliza la existencia humana y su flujo, con la sucesión de los deseos, de los sentimientos, de las intenciones... El río es un obstáculo que separa dos dominios o estados: el mundo fenomenal y su estado incondicional, el mundo de los sentidos y su estado de desapego. El río, en la portada, está afuera, pero es otra división más, una mediación entre dos focalizaciones de la realidad textual: adentro/ afuera.

La carretera: implica el traslado, el movimiento. Si la vía es recta no hay posibilidad de extravío o retraso. Sin embargo, en la portada la carretera es sinuosa, equivale a un camino tortuoso que se pierde y se confunde en el horizonte, se extravía, como el río que también es sinuoso.

Persiana: señalemos que es un signo ambivalente pues lo mismo puede ocultar que revelar. En nuestra portada se nos devela o se nos oculta una parte de la realidad del exterior. En esa ambivalencia sólo tenemos la certeza de que una parte del todo, una parcialidad es la que conocemos.

Las Banderas: toda sociedad organizada cuenta con insignias: tótems, banderas, estandartes, etc., que se colocan siempre en la cúspide. Es un signo distintivo, la bandera pone bajo su protección a la persona de la que ella es signo, ejerce dominio y marca pertenencia. Una bandera en alto denota triunfo, honra, dominio. Una bandera que declina, fracaso, pérdida, entrega. En nuestro objeto de estudio la bandera que está en lo alto arde. Señalemos que la práctica de quemar una bandera tiene como significación primera la de renegar de ella; quemarla como muestra de cólera, en reprimenda¹¹.

Lectura de los elementos de la portada. Primeras Conclusiones.

Después de describir los elementos más evidentes en la portada pro-

11. En los Estados Unidos en algunas manifestaciones en contra del Gobierno se ha quemado la bandera, no deja de ser un signo de reprobación por parte de la sociedad estadounidense pero se está permitido, en México es un delito faltar al respeto a las insignias patrias.

cedemos ahora a establecer las relaciones que se establecen entre ellos, relaciones de oposiciones o convergencias para dar unas primeras conclusiones.

Sistemáticas.

De lo sinuoso. Que nos remite a lo tortuoso, a lo ondulado, a la dificultad de acceso. Elementos: carretera, el río, los arbustos, los contornos de la mujer, las banderas.

De la fragmentación. Es la ruptura de la unidad. Desaparece la unitaria singularidad del Yo, para dar lugar al reconocimiento del todo por las partes. Elementos: el automóvil, la carretera, algunos árboles y arbustos, el río, la ventana, la televisión, la mujer, el personaje del automóvil. Las banderas, la Estadounidense pierde parte de su integridad porque arde; la Mexicana no tiene el Escudo Nacional. La persiana fragmentando una parte de la realidad exterior. El título de la novela en relación con su intertexto.

Sistemática del dos. Símbolo de oposición, de ambivalencias, de doblamientos. Indica el equilibrio o la distorsión. Dualismo en que se apoya toda dialéctica, todo combate, todo movimiento. El dos nos convoca el antagonismo de las partes (Dobles distorsionados), a la multiplicación y a la síntesis (Dobles idénticos). En la portada está manifiesto en: dos aparatos tecnológicos (televisión, automóvil), dos antenas de la televisión, dos banderas, dos muslos, dos glúteos, dos humanos, dos espacios (adentro, afuera), la persiana dividiendo a la ventana en dos.

Triplicación de elementos: se encuentra o participa en tres espacios perfectamente diferenciados:

- La portada gráficamente se divide en tres: el espacio del título, el exterior y el interior que se divide por la ventana.
- Tres espacios tiene la una de las banderas: verde, blanco y rojo.
- La bandera de los Estados Unidos al estar en alto cruza tres espacios: el de abajo (base de la antena), el de en medio (ventana), arriba (persiana).

La mediación: Existen elementos que funcionan como mediadores entre dos instancias diferentes: la persiana (estado intermedio entre lo terrestre -abajo- que revela y el cielo -arriba- que oculta), la bandera de Estados Unidos que cruza dos espacios y se sitúa en medio (entre la ventana y la persiana).

Textos semióticos:

Dentro/Fuera. Estar dentro implica el límite, la pertenencia a un espacio y la protección. Y así, enmarcar el territorio en relación con el afuera para marcar una frontera. Separar el espacio diegético interno del espacio exterior. El afuera es ilimitado, agresivo, minimizador.

Dentro:

- La mujer.
- Las banderas.
- El televisor.
- Lo cálido.
- El fuego.
- La figura dentro del automóvil.

Fuera:

- El automóvil y su conductor.
- La carretera.
- El río.
- La nieve(frío).
- La naturaleza (semi-desértica).

Arriba/Abajo. El arriba, el ir en ascenso supone una evolución gradual hacia las alturas, un cambio de vida, un renunciar a lo terrenal en busca de lo divino. Situar-se arriba es alcanzar el estado más alto de espiritualidad y conciencia en relación a lo que queda abajo, esto último como sinónimo de estancamiento y terrenalidad. Arriba está el alma, abajo la carne.

Arriba:

- el título y el nombre del autor de la obra.
- La persiana.
- La bandera Estadounidenses.
- Una antena de televisión.
- La pantorrilla de la mujer.
- Por la composición la figura del personaje del auto está arriba en relación con la mujer.

- Los árboles como símbolos ascendentes.

Abajo:

- El logo de la editorial.
- El hilo para jalar la persiana.
- La bandera de México.
- La televisión en el piso.
- La mujer tumbada en el suelo.
- El río.
- La nieve.
- La carretera.

Extranjero/Nacional: La oposición entre dos entidades diferentes que guardan relaciones conflictivas y de estatus, ambas instancias fragmentadas, separadas.

Extranjero:

- El intertexto que da título a la novela.
- Best seller.
- La bandera Estadounidense.

Nacional:

- El título de la novela en español.
- La bandera de México.

Abierto/Cerrado: Lo abierto responde a lo que se exterioriza, se muestra y se expone. Abrirse como disposición, como un ofrecerse. Lo cerrado entra en relación con lo que se contiene y se encierra, reprime, impide, separa, aísla.

Abierto:

- Las antenas de televisión.
- Las piernas de la mujer.
- La puerta del automóvil.

Cerrado:

- La ventana.

- Los brazos cruzados del conductor del automóvil.
- La mujer dentro de la habitación.

Frío/Cálido: El calor se asocia con el fuego, fuego que arde en cólera y en movimiento interno de ascenso (las llamas, el humo), es la luz, Entra en oposición con el frío exterior, desierto, nulificador de vida, terrenal y concreto. Agresivo e inhóspito.

Frío:

- La nieve (exterior)
- los tonos fríos de los colores: Blanco, azul, la variedad de grises.

Cálido:

- La mujer semidesnuda (interior).
- El fuego.
- Los tonos de la gama del rojo, amarillo y del verde.
- la palabra desierto.

Lo femenino/lo masculino. En la portada lo femenino se muestra con mayor evidencia y con cargas fragmentarias y degradativas (esta abajo y es fragmentada). Mientras que lo masculino es apenas esbozado y sugerido (la figura dentro del automóvil).

femenino:

- Ciudades.
- el cuerpo fragmentado.

Masculino:

- la figura del conductor.

El vacío/lo pleno. En la portada el vacío reduce todo a lo estéril, a lo infecundo, a lo que se abandona. Mientras que lo pleno es aquello que está en función de la abundancia y de expansivo.

Vacío:

- Desierto.
- Blanco y el azul.

Pleno:

- Ciudades
- Amarillo.

La ocultación/la revelación: Ambos espacios sirven de mediaciones entre una realidad fragmentada, no se conoce más que una parte del todo. Es una medianía, un estado entre el descubrir y el desconocer.

Ocultación:

- La parte que la persiana oculta.

Revelación:

- Lo que se muestra en la portada.

Después de haber analizado los elementos más significativos de la portada: Título, logo de la editorial e iconografía, trataremos de formular unas primeras conclusiones. Tanto a nivel del registro escrito como del registro iconográfico se localiza una problemática de definición, de reconocimiento y/o de integración por parte de una alteridad. Este conflicto presenta dos variantes. La primera donde surge el enfrentamiento entre lo femenino/ masculino y partiendo de los elementos encontrados como las sistemáticas: de lo sinuoso, de la fragmentación, del dos, así como los textos semióticos:

Abierto/cerrado

cálido/frío

vacío/pleno

Femenino/Masculino (apenas insinuado en el texto)

Y la segunda propuesta de lectura va sobre una problemática entre lo nacional/extranjero a partir de las sistemáticas de la fragmentación, del dos y los textos semióticos:

Arriba/abajo

Extranjero/nacional

Ocultación/revelación.

Problema que se sustenta además por la presencia de los discursos de

lo determinativo y fragmentado que se apoya en lo no-nacional. Recordemos que son las referencias a lo extranjero lo que modela nuestro objeto de estudio: best Seller, la referencia intertextual (fragmentada) de una canción estadounidense para nombrar la novela.

Concluyendo, podemos percatarnos cómo lo propio se define a partir de lo otro. Se existe por mediación de una alteridad. La sistemática de la fragmentación corrobora este hecho pues el reconocimiento del todo se da por las partes. Percibimos así una práctica etnocentrista que:

«...aspira a lo universal, parte de algo particular, que de inmediato se esfuerza por generalizar; y ese algo particular tiene que ser necesariamente familiar, es decir en la práctica, debe hallarse en su cultura... éste tiende a la ley del menor esfuerzo y procede de manera no crítica: cree que sus valores son los valores, y eso basta.»¹²

Así encontramos que esta problemática de definición (lo nacional, lo femenino) busca reflejarse en lo otro (lo extranjero, lo masculino) bajo los postulados etnocentristas. De tal manera que el Mismo intenta la integración con el Otro por mediación, desea dejar de estar afuera, en las zonas limítrofes, desea que se le reconozca. De esta manera si se logra la definición y, por lo tanto la integración del Mismo al Otro: el Otro como componente del Mismo, como condición de la propia Identidad para lograr franquear los confines del centro y pasar de la diferencia a la similitud.

12. Todorov, Tzvetan, *Nosotros y los Otros*, Ed. Siglo XXI, México, 1991, pag. 21.

**APPROCHE DU «TODO VALE»,
PRODUCTION ARTISTIQUE D'UN ÉTAT TRANSITIONNEL
DE CRISE IDENTITAIRE
À TRAVERS L'ANALYSE DU TABLEAU DE COSTUS :
CAUDILLO (1985)**

Magali Dumousseau
ISM - Montpellier

A partir de 1976, se développe à Madrid, et de façon underground, un renouveau artistique dont l'apogée se situe entre 1982 et 1984, et qui est désigné alors par les médias du nom de movida madrilène.

Ce renouveau artistique puise son énergie créatrice à la fois dans le mouvement punk américain puis anglo-saxon (1975-78), ainsi que dans le pop art des années 60. La production artistique de la movida désignée sous l'appellation de «Todo vale», subit donc directement l'influence de ces deux courants à partir de 1976, ainsi que celle de la pop music qui connaît un nouvel essor dès 1979¹.

Le tableau intitulé *Caudillo* sur lequel est basée notre étude, est une œuvre achevée en 1985 par les Costus, un couple d'artistes faisant partie du noyau fédérateur de la movida dès l'époque underground. Sous le pseudonyme de Costus s'expriment Enrique Naya Iguéravide (1953-04/05/89) et de Juan Carrero Galofré (1955-04/06/89), deux artistes originaires de

1. Il s'agit d'un véritable « pop revival », c'est-à-dire un retour à la musique pop des années 60-70 et notamment à l'esthétique du mouvement glam ou glitter.

Cádiz, qui décident en 1975 de quitter l'Andalousie pour venir s'installer ensemble à Madrid, afin d'y poursuivre des études commencées à «la Escuela de Artes y Oficios de Cádiz». D'abord accueillis par le sculpteur Luis Sanguino, oncle de Juan, qui va contribuer à leur formation artistique, ils s'en détachent peu à peu à la recherche de leur propre style. C'est autour de ces deux artistes singuliers installés désormais au 14 de la «calle de la Palma» et de leur célèbre «mesa camilla», que vont se regrouper les futurs acteurs de la movida comme Alaska, Pedro Almodóvar, Fanny McNamara, Bibi Andersen, Pablo Pérez-Mínguez... formant ainsi à la façon d'Andy Warhol dans les années 60, une sorte de *Factory* madrilène.

Leur tableau intitulé *Caudillo* est une acrylique réalisée sur une grande planche de contre-plaqué carrée (240-240 cm) ; elle fait partie d'une série de trente tableaux intitulée *El Valle de los Caídos* au travers de laquelle les Costus nous proposent une réinterprétation contemporaine des sculptures extérieures et des chapelles qui ornent la basilique renfermant le tombeau de Franco. Une telle thématique pourrait nous inciter à penser qu'il s'agit là d'un tableau à connotation politique, en hommage au général comme semble le souligner le titre et la représentation en arrière plan du monument funéraire. Cependant, nous ne pouvons manquer de nous interroger quant à l'identité et au rôle du personnage mis en relief au premier plan, et dont l'esthétique paraît pour le moins singulière en un tel lieu. C'est pourquoi il nous a semblé opportun de nous interroger aussi quant à la pertinence d'une conception politique de ce tableau.

Une analyse plus détaillée nous permet de répartir les éléments représentés sur cette peinture en trois groupes se rapportant à des domaines hétérogènes, mais particulièrement réactivés à cette époque comme nous l'avons souligné précédemment, tels que le punk, le pop art et la représentation de Franco.

— Le punk :

L'esthétique hors norme du personnage se trouvant au premier plan semble directement inspirée du punk de la fin des années 70 : ainsi, nous pouvons signaler comme faisant partie des clichés de l'esthétique punk, sa longue chevelure bicolore rouge et noire contrastant avec son teint blafard, son «perfecto» (célèbre blouson de cuir noir), ses bijoux portés au poignet et à l'oreille ainsi que les multiples insignes accrochés sur sa poitrine.

Remarquons aussi sa tunique qui, par sa couleur, sa texture et son

drapé, semble avoir été directement taillée dans le drapeau qu'il tient dans sa main droite. Or, il s'agit là d'un fait tout à fait fréquent chez les punks qui n'hésitent pas à arborer des tee-shirts représentant des drapeaux nationaux.

Enfin, l'omniprésence du noir et du rouge peut nous rappeler les couleurs symboles du courant anarchiste, dont la pensée a été adoptée par nombre de groupes punks comme le souligne la chanson des Sex Pistols (groupe initiateur du mouvement punk sous l'impulsion de Malcolm McLaren) : *Anarchy in the UK*².

— Le pop art :

Contrastant avec ce premier plan où prédomine l'esthétique punk, nous distinguons en fond, un paysage dont les tons se rapprochent plus du domaine du pop art.

Nous remarquons en effet les couleurs franches et anti-naturelles des troncs d'arbres (jaune, orange), des rochers (rose et bleu pastels), de la montagne (bleu vif) et du sol au premier plan ressemblant plus à la palette d'un peintre qu'à un sol granitique.

De même, la différence de détails dans le tracé des contours, de réalisme entre le personnage du premier plan et le paysage du fond, ne peuvent que nous rappeler la technique du «collage» fréquemment employée par Warhol et ses disciples. Cet effet de superposition se retrouve dans pratiquement tous les tableaux que les Costus ont réalisé ensemble. Il s'agit en un sens effectivement d'un collage, les deux artistes travaillant successivement sur l'œuvre : en ce qui concerne la série de *El Valle de los Caídos*, Juan a exécuté les fonds sur lesquels Enrique a déposé les figures des premiers plans. Grâce à cette technique, ils développent ce que Jaime Lissavetzky Díez (Consejero de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid) définit comme «un "pop" con carácter propio»³, particulièrement visible dans cette série.

De même, à l'image d'Andy Warhol qui peignait les portraits des «stars» après les avoir prises en photo, les Costus ont toujours fait appel à des célébrités amies pour leur servir de modèles. Après la sélection, ils effectuaient, avec l'aide de photographes comme Pablo Pérez Mínguez, plusieurs clichés qui servaient de base à la création. Ainsi, dans cette série,

2. Album *Never minds the bollocks here's The Sex Pistols*. Virgin Records. 1977.

3. Jaime Lissavetzky Díez in *Clausura, Exposición antológica. Costus*. Coordinación Txomin Salazar. Comunidad de Madrid, Junta de Andalucía, Diputación de Cádiz. Artes Gráficas Luis Pérez S.A. Madrid 1992, 237 p. p. 7.

nous retrouvons entre autres deux jeunes artistes punks Ana Curra et Alaska qui incarnent respectivement la *Templanza* et la *Piedad*, « l'inclassable » Fanny McNamara (Fabio de Miguel) sous l'apparence de l'archange San Lucas, alors que le styliste Pepe Rubio apparaît dans *Africa, Patrona de las Provincias de Africa...* Grâce à cette technique, il nous est facile de reconnaître l'identité du personnage figurant au premier plan : il s'agit du chanteur Tino Casal, « moderno » des nuits madrilènes et ami des deux peintres.

— La représentation de Franco :

Dans l'Espagne du début des années 80, une œuvre intitulée *Caudillo* ne peut que faire référence au général Franco. Or, il est vrai que ce tableau ne peut pas être considéré comme un portrait du général, puisque celui-ci n'y apparaît pas physiquement, même si certains éléments comme à l'arrière plan, la basilique où il repose depuis 1975, lui font directement référence.

Une étude plus approfondie du tableau nous dévoile que Franco est cependant bien présent dans ce tableau, puisqu'il en occupe symboliquement le premier plan, à travers l'attitude du « moderno », personnage principal d'une œuvre qui ne lui est pourtant pas dédiée : en effet, ce punk des années 80 reprend exactement la pose que tient Franco dans l'un des tableaux officiels peint par l'artiste I. Zuloaga, quelques années auparavant. Ainsi, si nous comparons ces deux peintures, nous trouvons nombres d'éléments coïncidents, comme par exemple, outre la pose en elle-même, les bottes noires (chaînes/éperons), la ceinture rouge terminée par des glands de passementerie, le vêtement noir (veste/chemise), les insignes (médailles/symbole de la phalange), le col de chemise ouvert sur un visage clair que vient rehausser la couleur rouge (chevelure/béret) et avec, dans les deux cas, la même orientation du regard, la même expression, une naissance de moustache et une ligne de sourcils bien nette. Dans les deux œuvres, le personnage porte dans sa main droite un drapeau. Seules changent la couleur du drapeau, la présence de la basilique ainsi que l'expression du sujet, qui est un peu plus nonchalante chez le punk (jambes croisées et bras en appui sur le rocher).

Ainsi, grâce à la confrontation de ces deux tableaux, nous comprenons aisément que sur cette peinture, le personnage au premier plan est bien une représentation de Franco, réinterprété sous les traits d'un jeune homme à l'allure punk.

Il est important de souligner que ce tableau ne donne pas une image du régime franquiste, en tant qu'institution politique, mais bien de la personne même de Franco en tant qu'homme et que figure symbolique (ne sont évoqués ici que des éléments personnels : sa représentation officielle, son surnom et sa tombe). Conscients que cette série de tableaux ayant pour thème « El Valle de los caídos » serait forcément soumise à une interprétation politique, les Costus ont ressenti la nécessité d'expliquer le pourquoi d'un tel sujet d'inspiration, en se défendant de tout engagement politique :

« Después de nuestra primera serie conjunta, *Las Gitanas de Marín*, sentimos la necesidad de que la siguiente que pintásemos, en un cierto modo fuese un homenaje a Madrid, ciudad en la que no sólo nos independizamos y conseguimos vivir de nuestro trabajo, sino donde también fuimos comprendidos y nos hicimos con un buen grupo de amigos, cosas que en nuestra ciudad de origen hubiera sido imposible.

Buscamos un monumento que fuese rico en elementos, capaces, una vez desarrollados en pintura, de adaptarse a la idea.

Después de una visita al Valle de los Caídos, que ya conocíamos desde la infancia, se nos ajustó como anillo al dedo.

Todos los grupos escultóricos que forman el conjunto, representan temas que a nosotros desde un principio nos parecieron de una tremenda actualidad, aunque quizás un poco olvidados, lo cual les hace aún más atractivos, así como su virginidad, pues nadie se ha atrevido con el monumento, viéndolo como una exaltación del franquismo.

[...] Estas son y han sido las pobres ideas políticas con las que nos hemos enfrentado al monumento, mejor dicho al sentido que marca el monumento, porque las piedras y la temática que en él se representan son principios universales asumidos por el franquismo, sin ningún miramiento más que el propio engrandecimiento».⁴

Il faudrait donc considérer cette série non pas comme une exaltation ou une critique du franquisme, mais seulement comme une réinterprétation apolitique des sculptures du monument. Cependant, le tableau qui

4. Costus in *Clausura, Exposición antológica. Costus*. Coordinación Txomin Salazar. Comunidad de Madrid, Junta de Andalucía, Diputación de Cádiz. Artes Gráficas Luis Pérez S.A. Madrid 1992, 237 p. p. 76.

nous intéresse ne concerne pas une des sculptures «del Valle de los Caídos» mais directement la figure de Franco. Si ces réalisations sont réellement dénuées de sens politique, quel est donc la nature du lien existant entre celle-ci et le Caudillo à qui elle est dédiée ?

L'explication se situe, selon nous, dans la notion de patrimoine culturel, sous-entendue par les Costus dans leur justification quant à l'aspect apolitique de cette série de tableaux :

«Cuando empezamos a pintar la obra, hacía años que la democracia se solidificaba en España, los mismos que llevaba muerto el general ; y debido a su cercanía a la capital, o se bombardeaba el monumento hasta no dejar rastro de él, cosa que nos parece una barbaridad, o se asume como lo que es : un conjunto escultórico-arquitectónico, producto de un pasado del que ya no se puede renegar, colocado en nuestra sierra madrileña, bueno para visitar».

Le fait d'assumer un héritage culturel, un «produit du passé», qu'il ait des connotations positives ou négatives est une notion que nous retrouvons à la fois dans l'idéologie punk et dans l'esprit des créations du pop art des années 60 qui, comme nous l'avons souligné en introduction, ont directement influencé l'ensemble de la production artistique de la movida réunie sous l'étiquette du «Todo vale».

Le «Todo vale» dans le domaine de l'art, doit être compris dans le sens de tout est bon, tout est accepté, tout peut devenir œuvre d'art. Cette expression a été choisie pour qualifier l'ensemble de la production artistique de la movida madrilène par des critiques souvent déstabilisés par l'originalité et la non conformité des œuvres réalisées par un groupe d'artistes pour le moins singuliers.

Ainsi, n'importe qui peut, dans le Madrid des années 80, devenir artiste du jour au lendemain sans nécessairement avoir suivi une formation au préalable :

«[...] En realidad, un montón de gente con ganas de divertirse decantan espontáneamente esas ganas de jugar en una profesión, algo que no había pasado nunca. Antes, te planteabas : «Quiero ser pintor y voy a luchar por ser pintor»... La movida no es más que una corte, una especie de corte madrileña, en torno a un rey imaginario. Hay de todo, bufones, enanitos... Es como una corte de

milagros. Visto desde la perspectiva actual, parece un cuento de hadas que transcurre en Madrid».⁵

Le résultat est en effet des plus surprenants, qu'il s'agisse d'Alaska chantant avec Kaka de Luxe *Pero que público más tonto tengo* (1978), du premier film 16 mm de Pedro Almodóvar *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980) ou de ses chansons «punkis» lorsqu'il interprète en bas résilles avec Fanny McNamara *Suck it to me* (1982) ou *Voy a ser mamá* (1983), de la série de tableaux de Ouka Lele intitulée *Peluquerías* (représentant des personnes coiffées de poulpes ou de tortues), ou encore des robes «cerceaux» (1984) d'Agatha Ruiz de la Prada, et autres «vestidos taca-taca» (robes à armatures rigides et à roulettes, 1987)...

Ajoutons à cela les tableaux des Costus, immenses portraits kitschs de célébrités contemporaines, réalisés avec de la peinture fluorescente et sur tous supports comme par exemple la porte des toilettes pour dames d'une célèbre discothèque du début des années 80 à Madrid : la «Vía Lactea»... Tout est accepté, il faut oser les mélanges et les associations hors normes comme par exemple la réalisation d'une Pietà (*Piedad* ; 1981, *Serie del Valle de los Caídos*) dans laquelle la vierge Marie apparaît sous les traits de la chanteuse Alaska, punk à la crête rose vêtue de cuir... Ces mélanges pour le moins surprenants sont le résultat d'une esthétique particulière, fruit du «Chochonismo» que les Costus révèlent au public le 13 octobre 1981 lors de l'inauguration de la Galerie Vijande à Madrid, et que nous incluons dans l'ensemble que représente le «Todo Vale»

«Costus son dos señores que se pasan el día trabajando, y el Chochonismo es una filosofía de la vida, y que nosotros contemplamos, sentimos y compartimos. Por ejemplo, nuestra primera exposición fue toda pintada por amor al arte, porque todos la pintamos sin ningún sentido, para nada. Entonces todo era Chochonismo, había un bodegón de chir-las, otro de berenjenas, y ¡yo qué sé! tres escenas del satiricón, una serie dedicada al marido de Ursula Andress pintada por Juan, un retrato de Miguel Bosé, del Capi, del Sha. El Chochonismo es una mezcla total, un sin pie ni cabeza, pero que al final era eso, el Chochonismo».⁶

5. Elisa Bracci (styliste) in *Sólo se vive una vez, esplendor y ruina de la movida madrileña*. José Luis Gallero Ediciones Ardora, Madrid, 1991, 417 p. p. 105.

6. Enrique Naya in *Clausura, Exposición antológica. Costus*. Coordinación Txomin Salazar. Comunidad de Madrid, Junta de Andalucía, Diputación de Cádiz. Artes Gráficas Luis Pérez S.A. Madrid 1992, 237 p. p. 115.

L'exposition *El Chochonismo ilustrado* regroupe des œuvres réalisées entre 1978 et 1981. Les Costus commençant à travailler sur la série *El Valle de los Caídos* en 1979, nous pensons assurément que le tableau *Caudillo* est lui aussi imprégné de cette philosophie car, comme le souligne Enrique Naya :

«El Chochonismo no se acabará nunca, nosotros seguiremos siendo chochonis hasta que nos muramos, lo que pasa es que el Chochonismo no es el catecismo, y ya está hecho, ahora hace falta la religión, o sea la vida».⁷

Ces notions de mélange, de collage, de «tout est bon» contenue dans le «Chochonismo» et le «Todo Vale» évoquent évidemment le pop art dont la popularité s'accroît fortement en Espagne après la venue à Madrid en 1983 d'Andy Warhol qui rencontre à cette occasion certains artistes de la «movida» (Agatha Ruiz de la Prada, Pedro Almodóvar, Fanny MacNamara...) En effet, l'un des principes fondamentaux du pop art est que tout peut être art :

«El mundo del pop americano al frente de Andy Warhol, su creador más conocido, cambiaron el concepto del arte [...] apareció un nuevo concepto de interpretación del arte, que utilizando una iconografía cotidiana como base, la famosa serie serigráfica de las Sopas Campbell, produjeron una conmoción artística».⁸

Ainsi, tout peut être réinterprété, transformé en œuvre d'art par le regard de l'artiste, même ce qui au départ semblait sans valeur artistique comme par exemple des boîtes de conserves contenant de la soupe ou encore de simples bouteilles de Coca-Cola. Tout peut être source d'inspiration, tout est accepté et c'est pourquoi, comme nous le rappelle Lucy Lippard, le pop art a aussi porté le nom de «OK art», ce qui souligne d'autant plus son parallèle avec le «Todo vale» :

7. Enrique Naya in *Clausura, Exposición antológica. Costus*. Coordinación Txomin Salazar. Comunidad de Madrid, Junta de Andalucía, Diputación de Cádiz. Artes Gráficas Luis Pérez S.A. Madrid 1992, 237 p. p. 114.

8. Antonio Holguín : *Pedro Almodóvar*. Ed Cátedra. Signo e Imagen/Cineastas. 1994. Madrid, 370 p. p. 143-144.

«Au début de 1962, Lichtenstein, Dine et Rosenquist firent des expositions individuelles et le nouvel art apparut ainsi aux yeux du public. On le traita de neo dadaïsme, de banalisme, d'OK art, d'art au quotidien, de culture pop et autres appellations. Finalement le terme anglais de Pop Art s'imposa».⁹

Il devient alors possible de choisir le tombeau d'un dictateur comme sujet d'une œuvre d'art, et de penser que, à pose identique, la silhouette d'une vedette des années 80 habillée en punk est tout aussi acceptable, «valable» du point de vue artistique, que celle de Franco en uniforme. L'impensable devient alors réalité :

«[...] Iba a menudo a París, donde todavía se vivía el coletazo del 68 y al mismo tiempo la oleada punki. En Madrid estaban siempre con el puntillo de que se había muerto Franco y de que todo el mundo iba a ser muy moderno. Esto se mezclaba con los Sex Pistols y el conjunto era como un momento especial, que creo que en otras ciudades de Europa no se ha vivido. Pasar de repente de Carmen Polo de Franco a Sid Vicious¹⁰, era un choque muy fuerte.»¹¹

Grâce au «Todo vale» ou plus précisément au Chochonismo, rien n'empêchait désormais à un Caudillo d'apparaître sous les traits d'un punk.

Cependant, outre cet aspect positif, le «Todo vale» semble aussi renfermer des notions beaucoup plus nihilistes, qui peuvent nous amener à le considérer à l'instar de José Manuel Costa, comme l'adaptation espagnole du célèbre slogan punk «No future» issu de la chanson *God save the Queen* des Sex Pistols («...We're the poison in your human machine, we're the future, your future, God save the Queen, no future for you, no future for me») :

«Hay que mirar un poco los slogans que estaban implícitos en toda

9. Lippard Lucy : « Le pop art à New York » in Lippard Lucy R. : *Pop Art*. Fernand Hazan Editeur, Paris, 1969, 216 p. p. 79-80.

10. Chanteur du groupe les « Sex Pistols ».

11. Ceesepe (peintre-dessinateur) in *Sólo se vive una vez, esplendor y ruina de la movida madrileña*. José Luis Gallero Ediciones Ardora, Madrid, 1991, 417 p. p. 361.

aquella historia, simples frases de procedencias absolutamente dispares. Por ejemplo, *No future*, frase de los Sex Pistols que me parece importantísima. O tomándolo desde la filosofía el «*Todo vale*». Son slogans que se convierten en cosas útiles.»¹²

Dans ce sens, il est intéressant de remarquer l'usage que les punks font des représentations symboliques, n'hésitant pas à mélanger les styles et les symboles, sans se soucier d'une quelconque cohérence de sens. On a l'impression que pour eux, «tout est bon» à partir du moment où cela génère provocation ou agression. Ainsi, dans le film d'inspiration punk, *Jubelee* de Dereck Jarmen (1977) se côtoient les svastikas, le drapeau anglais ainsi que la faucille et le marteau ! Il faut bien se garder de décrypter cela obligatoirement comme la revendication de l'appartenance à un quelconque mouvement extrémiste, comme nous l'explique Claude Chastagnier :

« Pour atteindre leur but, la plupart des artistes punks utilisèrent la provocation ; un des éléments de cette provocation consistait à jouer sur la confusion et l'ambivalence des signes, à afficher des messages délibérément contradictoires. [...] Il s'agissait de contester les valeurs des classes moyennes, et encore plus celles des classes dirigeantes, de provoquer un électrochoc dans la société comme mai 68 avait pu le faire en France. [...] D'où leur utilisation de tenues évoquant la prostitution, l'homosexualité ou l'univers sadomaso, mais aussi le recours aux symboles politiques les plus provocateurs, nazis ou staliniens. En outre, dans une démarche qui annonçait les pratiques post-modernes, ces signes étaient mélangés sans cohérence apparente, sans respect des logiques idéologiques : un swastika côtoyait un portrait de Mao et un slogan situationniste. L'intention était d'éviter les étiquettes réductrices, les clichés traditionnels, les solutions simplistes.¹³

En adoptant tous ces symboles, le punk fait un triste état des lieux de l'héritage culturel qu'il a reçu, qui est réel, qu'il ne peut donc pas ignorer, et sur lequel il est condamné à construire sa propre identité. De ce fait, il

12. José Manuel Costa in *Sólo se vive una vez, esplendor y ruina de la movida madrileña*. José Luis Gallero, Ediciones Ardora, Madrid, 1991, 417 p. p. 68.

13. Claude Chastagnier : *La Loi du Rock*. Ambivalence et sacrifice dans la musique populaire anglo-américaine. Ed Climats, Castelnau-le-lez, 1998, 265 p. p. 80.

accepte tout, mélange tout, et ce mélange fait naître sa propre identité.

Cependant, accepter un héritage culturel ne signifie pas forcément accepter d'en transmettre les valeurs fondatrices. Ainsi, après s'être approprié un patrimoine culturel, le punk va en réinterpréter les divers éléments afin de pouvoir se reconnaître dans cette recreation, comme nous le voyons à travers l'utilisation des drapeaux en tant que tee-shirt :

« Les détournements du drapeau américain par les hippies des années 60 ou du drapeau anglais par les punks des années 70 n'ont pas d'autres significations. Le sens sacré du drapeau est pris au premier degré. Il est seulement réapproprié et rendu encore plus symbolique et dérisoire. Le drapeau, totem national, devient le totem délirant du groupe, sans le garde-à-vous ni le désir de pérenniser le souvenir de la tradition ».¹⁴

Ceci peut expliquer le changement de couleur du drapeau espagnol représenté dans le tableau de Zuloaga, qui devient ici un drapeau rouge : s'agit-il d'ôter à ce drapeau son sens politique simplement par la perte des couleurs nationales espagnoles ou bien par un processus plus complexe de confusion des symboles aboutissant à un non-sens (le rouge pouvant en effet représenter les Républicains mais aussi, comme il est associé dans le tableau à la couleur noire les Anarchistes et la Phalange). Nous remarquons aussi que ce drapeau semble se réduire à une simple étoffe posée sur un rocher de forme arrondie, tel un boulet que le moderno serait condamné à porter accroché à son pied.

Ces concepts de mélange de symboles et de styles conduisant à l'annihilation du sens idéologique initial, se rapprochent fortement de l'intention des Costus lors de leur ré-interprétation des sculptures à lourde charge politique «del Valle de los caídos», et notamment de la série sur *Los ángeles guerreros*, sculptures dont ils connaissaient fort bien la genèse artistique puisque leur réalisation avait été confiée à l'oncle de Juan, Luis Sanguino !

«Por eso y con las mismas libertades que ellos se tomaron en su momento, nos hemos permitido, siguiendo un principio puramente barroco, el interpretar la imaginaria a nuestro modo, con gente de hoy en día vestidos como tales.

14. Jean-Marie Seca : *Vocation Rock. L'état acide et l'esprit des minorités rock*. Paris, Méridiens Klincksieck, 1988, 315 p. p. 144.

Así pues, no es de extrañar el contemplar una Virgen Alaska, u otra en pantalones, pues ¿quién nos dice que la Macarena, mejor dicho su modelo, no fue una belleza de la época? Y lo que está claro es que la Virgen no se paseaba por Galilea con esa vestimenta, sino por la mentalidad barroca de quienes la eligieron objeto de devoción para mayor atractivo de sus contemporáneos.

Pero aún se puede llegar más lejos con la temática ofrecida por las esculturas del Valle, prestándose tanto individual como globalmente a más de una reflexión. Ejemplo de ello puede ser una simple pregunta que los que en Madrid vivimos nos hemos hecho en alguna ocasión: ¿cómo salir adelante en la capital de una España en crisis económica?

Pues siendo prudente (*Prudencia*), justo (*Justicia*), fuerte (*Fortaleza*), y teniendo mucho temple (*Templanza*), además de ser rápido como un águila (*San Juan Evangelista*), paciente como un león que ruge en el desierto (*San Marcos Evangelista*) y estando como los ángeles constantemente inspirado (*San Lucas Evangelista*)¹⁵.

Una sola pregunta nos ha hecho recorrer todo el conjunto de la Cruz y plasmarlo en ocho cuadros, y no hemos tocado en ninguna forma ni la política, ni el recuerdo del dictador. Los diecisiete cuadros restantes continúan en el mismo sentido, actualizando unos principios, que como ya hemos dicho, caían en el olvido».¹⁶

Ainsi, Juan et Enrique semblent avoir accepter cet héritage, ce patrimoine culturel que constitue l'ensemble des sculptures de la basilique; ils l'assument en tant que tel, c'est à dire en tant que «conjunto escultórico-arquitectónico, producto de un pasado del que ya no se puede renegar», mais après l'avoir transformé, reconstruit selon les canons des années 80 afin qu'il puisse correspondre précisément aux nécessités de cette époque. Il y a d'abord recréation puis acceptation, processus propre d'une création postmoderne. Ce n'est qu'à cette condition qu'ils vont pouvoir se reconnaître dans ce patrimoine pourtant non assumé à l'origine :

15. Les titres entre parenthèses correspondent aux titres des autres tableaux de la série «El valle de los caídos».

16. Costus in *Clausura, Exposición antológica. Costus*. Coordinación Txomin Salazar. Comunidad de Madrid, Junta de Andalucía, Diputación de Cádiz. Artes Gráficas Luis Pérez S.A. Madrid 1992, 237 p. p. 76.

«Así como el Chochonismo era un canto a la vida, esto es ya, un empuje del estudio de la vida, empezamos a estudiar la vida, y como vamos de folclóricos, vamos a hacer un homenaje completamente distinto a un sitio completamente opuesto a nosotros, y con una cosa que no nos gusta pero que sin embargo estamos viviendo».¹⁷

Il semblerait donc que l'influence du pop art et du punk ne se remarque pas seulement dans le tableau au niveau pictural, mais qu'elle ait, de plus, participé pleinement à la conception de l'œuvre, permettant ainsi une sorte «d'asepsie idéologique», selon le qualificatif de Antonio Sánchez Casado, et donc une vision apolitique.

«Sanguino les acercó al Valle desde una mirada artística aislada de cualquier significación política. Así, cuando se plantean un homenaje a Madrid, a través de los personajes que habían ayudado a convertirla en escaparate paradigmático, de la modernidad, el Valle les ayuda a dar una coherencia programática a la serie, acoplando la personalidad del modelo a la alegoría representada: templanza, fortaleza, prudencia...

Costus realizan una asepsia ideológica total para crear su propio universo».¹⁸

Cependant bien que les Costus se défendent d'avoir touché «en ninguna forma ni la política, ni el recuerdo del dictador», nous pouvons nous demander à quel point cette simple recréation artistique les a libérés des démons du passé. Car en effet, même s'il semble probable, comme nous l'avons démontré grâce à l'influence du punk et du pop art sur leurs œuvres, que la dimension politique du tableau puisse être réfutée, il n'en est pas de même quand à l'absence du «souvenir du dictateur».

Dans leur désir de rendre hommage à la Castille, les Costus ont choisi comme sujet d'inspiration un monument national, la basilique de «El Valle de los Caídos», c'est à dire un élément faisant partie du patrimoine. Le patrimoine culturel espagnol semble d'ailleurs être pour eux une riche

17. Enrique Naya in *Clausura, Exposición antológica. Costus*. Coordinación Txomin Salazar. Comunidad de Madrid, Junta de Andalucía, Diputación de Cádiz. Artes Gráficas Luis Pérez S.A. Madrid 1992, 237 p. p. 115.

18. Antonio Sánchez Casado in *Clausura, Exposición antológica. Costus*. Coordinación Txomin Salazar. Comunidad de Madrid, Junta de Andalucía, Diputación de Cádiz. Artes Gráficas Luis Pérez S.A. Madrid 1992, 237 p. p. 231.

source d'inspiration car dès 1978, alors que Enrique présente une série de tableaux réunis sous le titre de *Temas y arquitectura nacional y otros monumentos*, Juan propose quelques *Escenas de la España cañí*. De même, de 1985 à 1989, tout en travaillant sur *El Valle de los Caídos* (1980-87) les deux artistes se consacrent aussi à une série d'oeuvres ayant pour thème *La Andalucía de Seneca*. N'oublions pas enfin de mentionner la réalisation en 1981 de l'affiche du film de Luis Berlanga intitulé *Patrimonio nacional*.

Dans son ouvrage *D'un sujet à l'autre*, Edmond Cros revient sur la distinction entre le patrimoine individuel et le patrimoine national :

« Je remarque au passage que, entre l'acception première qui désigne essentiellement une propriété individuelle et son extension à une collectivité, il n'existe pas de véritable antinomie mais un simple transfert de l'incidence de la propriété et de l'identité. Un tel transfert accentue l'efficacité discursive et idéologique du terme car il implique que cette collectivité soit donnée à voir comme une grande famille essenciée et dominée par un être extra-temporel qui se cache sous la figure du Père, occultant ainsi les différenciations et les tensions sociales pour projeter l'image d'un espace essentiellement consensuel ».¹⁹

Une telle définition du patrimoine collectif impliquant la tutelle d'un Père symbolique, nous renvoie directement, dans l'Espagne des années 80, à la figure de Franco, qui est, rappelons-le, le thème principal du tableau.

Comme le souligne, entre autres, Bartolomé Bennassar dans son livre consacré au général, l'image officielle du Caudillo se modifie dans les années 60 pour s'orienter, après celles de l'envoyé de Dieu, du César, du sauveur, vers celle du Père de la Patrie :

« Cependant, des millions d'Espagnols nés au cours des années 1930 et 1940 purent avoir le sentiment, après 1960, que le Caudillo était en effet le père bienfaisant dont la propagande leur narrait la carrière exemplaire, une vie admirable d'homme illustre, convenablement aménagée pour l'édification des peuples, épurée de quelques épisodes regrettables ».²⁰

19. Edmond Cros *D'un sujet à l'autre : sociocritique et psychanalyse*. Ed du CERS, Col Etudes Sociocritiques, Montpellier, 1995, 140 p. p. 111.

20. Bartolomé Bennassar : *Franco*, Ed Perrin, Paris, 1995, 409 p. p. 363.



Costus. Caudillo, 1985.



Zuloaga. *Caudillo*. (Portrait officiel de Franco).

Or, il est intéressant de noter que la majorité des acteurs de la movida voient le jour précisément dans les années 50-60. Il s'agit d'une génération qui n'a pas vécu la guerre, et qui reçoit surtout de Franco cette image officielle de Père de la Patrie diffusée par les médias.

Nous pouvons maintenant essayer de répondre à la question qui s'impose lorsque l'on regarde cette œuvre : où se trouve réellement le Caudillo dans ce tableau ?

Premièrement et logiquement, vue la date de l'œuvre, à l'intérieur de la basilique qui semble délibérément représentée, comme dans un souci de vouloir souligner que l'on a bien enterré ce Père, faute de l'avoir tué... Ceci pourrait être la justification de l'apparition de ce premier élément rajouté par rapport au tableau initial de Zuloaga. Mais comme nous l'avons démontré précédemment, Franco est aussi présent à travers la figure de ce jeune homme vêtu en punk, qui semble avoir tout simplement pris la place de ce Père symbolique, non seulement en adoptant son attitude mais surtout en s'appropriant le surnom de « Caudillo », symbole de pouvoir et cher au général :

« L'attachement constant de Franco au titre de Caudillo n'est pas l'effet du hasard. Ce terme s'enracine dans le passé médiéval de l'Espagne et la Reconquête, il fut employé très fréquemment dans l'Amérique espagnole au cours des luttes d'indépendance, puis à l'occasion des convulsions politiques de pays comme l'Argentine. Je ne crois pas du tout que le mot de Caudillo ait été choisi par référence à ceux de Führer et de Duce. Paul Preston a noté qu'un hebdomadaire avait rendu compte du mariage de Franco en 1923 sous le titre : « La noce d'un Caudillo historique », et je rappelle pour ma part que la presse asturienne a employé le terme de Caudillo pour qualifier Franco dès 1926, à l'occasion d'un séjour de vacances du couple Franco dans les Asturies, donc plusieurs années avant l'avènement de Hitler et la fortune du mot Führer. [...] Car précisément un « Caudillo » c'est un personnage charismatique, un don de la Providence à un peuple, en quelque sorte un messie investi d'une mission rédemptrice, ce dont l'Espagne, pervertie par le marxisme, l'anarchisme et, bien entendu, l'action dissolvante de la maçonnerie, avait besoin ».²¹

Bartolomé Bennassar : *Franco*, Ed Perrin, Paris, 1995, 409 p. p. 347.

Ainsi, de son air nonchalant (autre élément ajouté au tableau antérieur de Zuloaga) ce jeune homme (à la représentation extrêmement réaliste) semble satisfait de sa prise de pouvoir sur ce Père symbolique (dont le tombeau, en arrière plan et aux contours fuyants semble être en train de s'effacer), faisant ainsi de ce tableau qui clôt la movida, un nouveau tableau officiel : celui d'un groupe d'artistes aux idées non conventionnelles et en pleine crise face à un Père absent depuis 1975, mais ayant enfin (1985) réussi à résoudre ce problème identitaire profondément lié à l'Oedipe. Nous retrouvons d'ailleurs ce principe d'échange d'identités entre Franco et les «modernos» dans une autre réalisation des Costus intitulée : *Todo por la tripa*. Alors que dans le tableau de la série *El Valle de los Caídos*, le nom de Caudillo est attribué à un punk, dans *Todo por la tripa*, c'est la signature de Costus qui est assimilée au portrait Franco alors que les deux «S» rouges composant le nom des artistes rappellent l'idéologie du général. Ils font donc à la fois partie des Costus et de Franco.

Comme le souligne Antonio Sánchez Casado en déclarant que «El Valle de los Caídos supone de alguna forma el entierro de aquella movida que se había originado a su alrededor»²², ce nouveau tableau, celui des «modernos madrileños», semble vouloir annoncer de façon tout aussi officielle la fin de la movida, de cette crise d'identité ayant perturbé, au début des années 80, un groupe d'artistes madrileños, perdus face à une soudaine absence totale de repères, et n'ayant pas toujours su gérer cette liberté sans limite.

Nous pouvons donc déduire de l'étude de ce tableau, que cette recherche identitaire suite à la mort du Père symbolique trouve sa solution à travers la ré-interprétation du patrimoine national et des traditions espagnoles. Il s'agit là d'un principe que nous retrouvons entre 1984 et 1987 dans nombre de créations des artistes de la movida qu'il s'agisse d'Almodóvar (*Matador* 1986), de Ouka Lele (*Rapelle-toi Barbará...* 1987), ou de Alaska abandonnant le pop pour le boléro :

«Por ejemplo Olvido. En aquel momento no había grabado todavía

22. («su» se rapporte aux Costus) Antonio Sánchez Casado in *Clausura, Exposición antológica. Costus*. Coordinación Txomin Salazar. Comunidad de Madrid, Junta de Andalucía, Diputación de Cádiz. Artes Gráficas Luis Pérez S.A. Madrid 1992, 237 p. p. 231.

ningún disco, ni siquiera era cantante. Ella era la guitarrista de «Kaka de Luxe». Cantó por primera vez en la película. «Yo no canto», me dijo. Pero la convencí de que el personaje tenía que cantar y cantó y grabó por primera vez. Ahora, seis años después, Olvido se ha hecho cantante de boleros [...]»²³

Ainsi donc, les Costus, que nous pouvons considérer comme les initiateurs de la Movida, semblent annoncer en 1985 par le biais de leur tableau *Caudillo*, la fin de l'état transitionnel de crise identitaire à l'origine des comportements et des réalisations des artistes de la movida. Toute nouvelle identité ne pouvant se construire qu'à partir d'un héritage culturel, elle sous-entend forcément l'acceptation du passé, c'est à dire, en ce qui concerne cette époque, la résolution d'une crise oedipienne consécutive à la mort du «père» symbolique induisant la reconnaissance du patrimoine national après réinterprétation et actualisation. La meilleure illustration en est l'encensement de Madrid par les «modernos» n'hésitant pas à partir de 1982, à comparer à New-York l'ancienne capitale du pouvoir franquiste depuis lors dénigrée, et à la déclarer ville la plus moderne du monde :

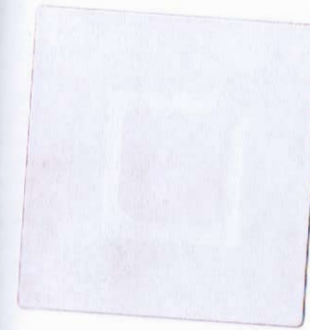
«En los últimos setenta, algunos hablamos de que Madrid iba a ser en los ochenta la Nueva York de Europa. Eso, por supuesto, no se lo creía nadie y la que menos yo. Pero había un montón de gente que empezaba a empeñarse en ello, a hacer como que se lo creía, y el secreto de Madrid ha sido que esa gente empezó a hinchar la bola. Cada vez mas gente empezó a hacer creer que se lo creía, y cada vez mas gente se lo creyó.»²⁴

C'est en toute logique que nous retrouvons ce sentiment ambigu de rejet/amour envers la capitale, symbole du patrimoine national et héritage du «père» symbolique, dans le slogan adopté par les acteurs de la movida :

«Madrid me mata»

23. Pedro Almodóvar (à propos de Pepi, Luci Bom...) in *El cine de Pedro Almodóvar*. Nuria Vidal. Ediciones Destino. Col. Destino libro, vol 285, Barcelone, 1988, 446 p. p. 29.

24. Paloma Chamorro in *La Luna de Madrid*, n° 12, Octobre 1984.



ACERCAMIENTO SOCIOCRTICO AL TEXTO FILMICO MATADOR DE PEDRO ALMODOVAR

Mauricio Díaz Calderón
Universidad de Guadalajara
México

El presente análisis sociocrítico enfatiza la pertinencia de realizar acercamientos a la zona conocida como **incipit**, en los textos fílmicos. A esta delimitación es posible conceptualizarla como un primer foco contenedor de las estructuras de programación textual. Al afirmar esto, no pretendo menospreciar el resto de las instancias, ya que, según lo señala la sociocrítica de Montpellier, éstas mismas estructuraciones deben de operar en la totalidad del objeto de estudio, pues son precisamente ellas, las generadoras primordiales de la realización textual. De hecho, para redondear las conclusiones a las que se puede llegar al analizar el incipit, he buscado un apoyo en el acercamiento al nivel simbólico y mítico del filme *matador* de Pedro Almodovar. Este filme convoca una cantidad importante de material que cuenta con una carga semántica e ideológica por demás plural y, en ghabariencia, divergente. Mi objetivo es el reconocer alguna de las estructuraciones fundamentales del filme que permite la conjunción y diferenciación simultánea con ese material simbólico y mítico incorporado. De esta manera, este trabajo lo he dividido en:

1ero. La exposición de los resultados del análisis de las dos primeras secuencias.

2do. Exposición de algunos de los elementos simbólicos y míticos, con la mención de los respectivos puntos de contacto y perversión localizados.

3ero. Señalamiento de elementos generales que he considerado destacables.

4to. Agrupamiento de textos semióticos y sistemáticas que me permiten llegar a dos conclusiones.

5to. Comprobación extratextual de dichas conclusiones.

1. El incipit

1.1. Primera secuencia

Violencia.

El incipit de **Matador** está cargado de signos relativos a lo violento:

- La primera toma con que inicia el filme es abrupta
- el jadeo desesperado de la mujer al ser sumergida en el agua
- las acciones que ejerce el personaje agresor
- El rostro de la mujer ahogada
- La entrada abrupta del acorde del órgano
- las imágenes de la tv.

La relación sujeto-objeto de violencia que presenciamos viene a polarizar la presencia de los actantes implicados. Es de destacar que durante esta primera secuencia los objetos de violencia sean del género femenino.

Definición vs indefinición (aparencia y vestimenta), identidad.

El siguiente punto representa uno de los espacios semióticos más problematizados y constantes en el filme, ya que su manifestación se da a diferentes niveles textuales.

El vestuario lo conceptualizamos como pertinente a un campo más amplio relativo a la definición e identidad. Aquí, encontramos dos signos

cromáticos, por demás plurales: el negro del agresor y el sostén blanco de la víctima.

En lo referente a la carga simbólica de ellos señalemos lo siguiente:

"Contracolor del blanco, el negro es su igual en valor absoluto. Como el blanco, puede situarse en las dos extremidades de la gama cromática (es ambivalente)... Simbólicamente es más frecuentemente entendido en su aspecto frío, negativo... En Egipto, según Horapolo, una paloma negra es el hieroglífico de la mujer que quedaba viuda hasta su muerte (PORS, 175). Esta paloma negra puede considerarse como el **eros frustrado**, la vida negada... asociado al mal y a lo inconsciente se vuelve a encontrar en expresiones tales como tramar negros deseos, la negrura de su alma, una novela negra... Cuando lo negro evoca la muerte lo hallamos en los atavíos de luto... el negro se junta con los colores diabólicos para evocar, con el rojo, la materia ígnea... Lo negro corresponde al **yin** femenino chino, terreno, instintivo y maternal."¹

Podría afirmarse que existe una contraposición entre los dos personajes que intervienen en esta primera secuencia de la película: aunque el personaje masculino está ataviado, su rostro no lo conocemos; de la mujer que está semidesnuda sí se presenta su rostro explícitamente (hay dos **close-ups** de él). De esto se desprende que existen **diferenciaciones** para identificar a los dos personajes: mientras que en el hombre es su atavío, en el caso de la mujer es básicamente el rostro y su semidesnudez lo que la identifica. No es posible afirmar que al hombre de negro se le ha escatimado de manera absoluta la identidad o que ésta no existe en él. Ella le es otorgada parcialmente por la carga simbólica de su vestuario que connota a la práctica sádica. El caso de la mujer es diferente, sabemos que quizá la parte definitoria de un personaje, y más particularmente en la retórica cinematográfica, es el rostro. Sin embargo, ella tampoco cuenta con una definición completa de su identidad (no tiene nombre, o cualquier otra marca que nos diga algo acerca de ella). Podemos afirmar que ambos personajes tienen rasgos connotados como opuestos (como los ya señalados anteriormente) y sin embargo, **guardan el rasgo común de un proceso de la parcialización o fragmentación de la identidad**, con lo que afirmamos una problematización de ella.

En lo relativo al maquillaje, señalemos que este ha sido particular-

1. Chevalier, Jean, *Diccionario de símbolos*, Ed. Heder, Barcelona, pag. 746.

mente exaltado en le rostro de la mujer. Así, funciona como elemento de definición genérica.

Otro aspecto a considerar en esta agrupación es el del relativo al título de la película ya que visualmente se le ha destacado: este **proceso de exaltación** se ha logrado a través de la conjugación sincrónica de diferentes niveles: **visualmente** son dos tomas las que acompañan al **registro escrito**. La **banda sonora** incrementa su presencia al momento de identificar con la nota violenta del órgano. En la definición del filme diferentes niveles del texto se refuerzan y complementan para lograr ese concepto. Matador es un sustantivo, es una definición, no sólo por su carácter de título, sino por su cualidad sintáctica.

Fragmentacion

Los siguientes signos conforman lo que denominaremos como una **sistemática de la fragmentación**.

- En la disposición de los acontecimientos presentados, se ha fragmentado el hecho total, se inicia con un **close-up**, se da una panorámica general y se retoma el recurso del **close-up**.
- La identidad de los personajes o actantes.
- No vemos el inicio del video que se proyecta en la TV.
- La utilización de la navaja (instrumento para cortar).
- La imagen de la TV que es dividida por el sofá.
- La decapitación.
- La cabeza sin cuerpo sobre la cama.

Mirada

El concepto de la mirada alcanza una pluralidad semántica interesante, ya que funciona como signo de interrelación, de muerte, de goce y revelación.

- El maquillaje con el que se resalta los ojos de la mujer ahogada.
- La actitud de voyer de Diego Montes.
- La TV misma que participa como elemento de un proceso en el que se mira.

- La mujer que mira y descubre la cabeza degollada sobre la cama.
- La mujer que ve caer a otra, envuelta en una bolsa de plástico.
- La mujer que ve y descubre a una mujer ahogada y cuyos **ojos** están desorbitados.

Discriminado vs no discriminado

- Preponderancia del título, discriminación de los otros créditos.
- Un proceso que, además, marca diferenciaciones entre los dos personajes es el de la reificación que sufre la mujer al convertirse en objeto de violencia y al asumir el aspecto del maniquí.
- La diferenciación que se establece icónicamente al presentarse explícitamente los rostros de Diego Montes y de la mujer y la discriminación, en este sentido del personaje de negro.
- Es posible afirmar que existe una sobrevaloración, a nivel cuantitativo, de un aspecto mínimo de las acciones expuestas: dos **close-ups** al rostro de la mujer y sólo uno que nos da la información completa de los hechos: **se ha privilegiado cuantitativamente la parte sobre el todo, lo minoritario sobre lo g general.**

El color rojo como simbolo:

"color de fuego y sangre, **el rojo** es para muchos pueblos el primero de los colores, por ser el que está ligado más fundamentalmente a la vida. Pero hay dos rojos. el uno nocturno, hembra, que posee un poder de atracción centrípeta, y el otro diurno, macho, centrífugo, remolinante como un sol, que lanza su brillo sobre todas las cosas con una potencia inmensa e irresistible... tal es en efecto la ambivalencia de este rojo profundo de sangre, color recóndito que es la condición de la vida. Cuando se derrama significa muerte... Esta virtud del color rojo... invierte la polaridad del símbolo que, de hembra y nocturno, se convierte en macho y solar."²

Así, nos encontramos ante la presencia de un símbolo cargado de ambivalencia. Símbolo escindido por una dualidad de esfera femenina, por un lado, y de ámbito masculino, por el otro. La polaridad del rojo va

2. Idem. pag. 888.

de un sexo al otro. En la contención es referencia a la vida, en el derramamiento significa muerte.

Es esta circunstancia la que provoca una reiterada fascinación de diversos pueblos sobre la simbología de este color. Así en la película de Almodovar cobre una importancia constante.

Ocultación vs revelación

Estas primeras imágenes ostentan una fuerte influencia del **proceso de develación**, el cual caracteriza a los llamados filmes de suspenso, los signos implicados al respecto son varios:

- Se parte del detalle para darnos la información completa de lo acontecido posteriormente.
- La utilización del **close-up** en primera instancia, seguido de una panorámica más general y el regreso al **close-up**.
- La retórica musical de los filmes de suspenso.
- En Diego Montes coexiste la luminosidad y la sombra.

Lo general vs lo particular

Los signos que a él pertenecen son:

- La utilización de los **close-ups** vs panorámica general.
- Las dimensiones de los créditos (el crédito que define a la película vs. los demás créditos).

Anormalidad vs normalidad

El discurso erótico se ha hecho presente a través de imágenes que denotan perversión de los llamados parámetros de normalidad mental.

- El voyerismo
- Las acciones sádicas y el goce que provocan a Diego.
- Masturbación.
- Fascinación por la sangre.

Hibridación de los opuestos

En esta sistemática vamos a localizar una serie de elementos que rompen con el antagonismo que ciertos elementos aparentemente portan. La estructuración inherente del texto fílmico permite, simultáneamente, la existencia de aspectos que hibridan a los opuestos y otros mecanismos de significación que provocan una exaltación de las diferencias.

- En lo concerniente a los créditos del filme, en ellos se opera el doble movimiento de diferenciación e hibridación de los signos. El primero se muestra en la ubicación espacial cuantitativa que se les ha dado en la pantalla. El que se refiere al título es mayor que el otro, y, sin embargo, guardan un rasgo en común; El color rojo que los define. Se establece, así, una tensión estructural entre las dimensiones: el título (definidor y fragmentario) es enorme, general, abarca prácticamente toda la pantalla y el crédito de la producción es pequeño, minoritario.

Esta sistemática se corrobora en la carga semántica y simbólica que se les ha otorgado a los dos actantes principales. En un primer momento la relación sujeto-agresor y objeto-víctima plantea una oposición antagónica clara. Sin embargo, al reconocer la ambivalencia del color negro (principalmente en lo que se refiere al **yin** femenino) nos percatamos que la oposición no es tan diametral. La sobrevaloración visual que se hace del color rojo responde a la multiplicidad semántica de su carga simbólica ya citada. Las acciones de esta película no se escinden hasta crear antagonismos, los fragmentos se reacomodan para formar un todo nuevo y sorprendente, resultado de una o varias estructuraciones ideológicas. La escena que considero más representativa de este aspecto es la que observamos mientras Diego Montes, a su vez, observa la T.V. En ella la perspectiva desde la que se focalizan los hechos es muy particular. Llama la atención la forma de disponer la composición visual de los elementos implicados. Estos se nos presentan de manera fraccionada, pero relacionándose unos con otros, sobre la base de una conjunción simétrica de los elementos previamente fragmentados. La hibridación funciona en el filme **Matador** como mecanismo para una recomposición de la realidad textual.

1.2. Segunda secuencia

Esta segunda secuencia reafirma y amplía algunos de los elementos estructurantes del filme, localizados en la primera secuencia.

La instancia narrativa nos lleva de un espacio dominado violentamente por lo masculino a otro donde simultáneamente acontecen dos ámbitos: el primero, donde se ejerce el aprendizaje, la representación e imitación. El segundo, dominado por el actante femenino donde localizamos erotismo y muerte. En el incipit de **Matador** no nos enfrentamos a una pluralidad de espacios, se trata del tránsito hacia un universo único. Así, en esta segunda secuencia, la noción de matar, que impregna al filme, se amplía hasta ser equiparada al llamado arte del toreo, práctica simbólica y mitológica.

El toro evoca la idea de potencia y de fogosidad irresistible, el macho impetuoso y también el terrible minotauro guardián del laberinto. El simbolismo del toro está igualmente ligado al de la luna. Sabemos que en Egipto la divinidad de la luna era "el toro de las estrellas". Osiris, dios lunar, fue representado por un toro; así, el toro es considerado como un animal lunar y se relaciona con la noche, el aspecto lunar que más resalta en el toro es el de la muerte. Según otra interpretación del símbolo del toro dice que todas las ambivalencias, todas las ambigüedades existen en él: agua y fuego; es lunar en cuanto se asocia a los ritos de la fecundidad, es solar por el fuego de su sangre y la radiación de semen.³

Así, la corrida de toros significaría entre otras posibles lecturas el enfrentamiento del instinto salvaje, brutal, contra la razón y la vida espiritual, la lucha de la oscuridad y la luz.

Violencia

- El accionar de María Cardenal.

Identidad

- A través de imágenes, de gráficos y de signos verbales, a la palabra

3. Idem. pag. 1001.

matador se le dan sus connotaciones principales en la película: el que mata humanos y animales (toros, concretamente).

- El atavío de María Cardenal.
- La utilización de representaciones gráficas (el redondel, la estampa de toros) nos remite a la distorsión de una misma realidad. Con esto es posible precisar una problematización en la identificación de dicha realidad.

Fragmentación

- Clasificación que se hace de las áreas del redondel.
- La instancia narrativa, a través del trabajo de edición, realiza elipsis en la narración.

DISCRIMINADO VS NO DISCRIMINADO

- El acto de matar es un acto de descalificación, de discriminación.

Ocultación vs revelación

- Implícita en el acto de mostrar las enseñanzas.
- El signo que quizá sea el más claro en este conjunto es la figura del vidiente.

Lo general y lo particular

- Los alumnos y su maestro. Los primeros sin voz, discriminados y el segundo como presencia relevante.

Anormalidad vs normalidad

- La videncia.
- El accionar de María Cardenal.

- La cojera de Diego Montes.
- La víctima masculina.

Instancia narrativa

El vértice que a nivel anecdótico y cinematográfico permite la interrelación entre los personajes y las acciones son la cualidad de Angel y el trabajo evidente de edición que se realiza por la instancia narrativa del filme. Con esto podemos establecer un paralelismo de equivalencia entre la focalización del vidente y la de la dirección de la película.

Hibridación

Los siguientes son algunos signos que conforman esta sistemática:

- La relación ritual que establece Diego Montes entre el toro y el torero: "...si toreas a un toro bien lo tienes que matar bien, porque matarlo mal es una desgracia para el torero y para el toro. Para el torero porque no hace honor a su nombre: matador, y para el toro porque entonces se traiciona su entrega y bravura."
- La frase siguiente funde dos figuras fálicas: "para entrar a matar hay que poner el brazo en ángulo recto, y que el estoque sea una prolongación del brazo".
- "Para matar a un toro bravo como él se merece, además de con la espada hay que matarlo también con el corazón". En esta frase del torero encontramos otro de los elementos que recorrerán a la película: se trata de un discurso de lo romántico.
- La trastocación del sentido simbólico de la faena es extraordinaria: así, vemos como María Cardenal asume la posición activa del torero que ejecuta su faena no en una plaza sino en el ámbito de su sexualidad, ahí donde ella puede atraer, rozar, tocar a su potencial sacrificado. De esta manera al unirse a su pretendido adversario es penetrada por él. Sin embargo, el ritual no queda en esa única y tradicional penetración. En el momento en el que se está por alcanzar la culminación del coito los roles vuelven a invertirse, ella penetra simbólicamente a su amante en turno, trastocando a la vez el sentido normal de la relación sexual para llevarlo al espacio de la muer-

te. Así, ella encuentra un placer solitario. El paralelismo con la práctica masturbatoria de Diego Montes es claro. Se trata de dos personajes que por medio de la sexualidad encaran a la muerte.

- En lo relativo al discurso erótico, si bien este no es del grado de violencia como el de la primera secuencia sí tiene un punto de contacto: la muerte. Un cambio importante de sentido de esta segunda secuencia con respecto a la primera, es que aquí la mujer no es el objeto de la violencia. Ahora es ella la ejecutora de tal hecho. La problemática de lo femenino-masculino subsiste, pero, con esta segunda secuencia, tanto mujer como hombre se nos presenta como portadores potenciales de infligir violencia al sexo opuesto. Los personajes de Diego Montes y María Cardenal se convierten en equivalentes, ambos obtienen placer momentáneo de la violencia y la muerte.

Es posible resumir este punto afirmando que el toreo, el erotismo, el arte y la muerte se contaminan. Así como los roles masculinos y femeninos, los espacios y las acciones. Mundo intercomunicado y cerrado sobre sí mismo.

2. Simbolismos, mitos

2.1. El androgino

Citemos algunos aspectos de su carga simbólica y mítica:

"Seres que según Platón existieron antes de la diferenciación sexual, presentando caracteres primarios de los dos sexos (...) Hesíodo dice: "...en le principio hubo el caos eterno, inmenso, increado, del que ha nacido todo, que no es ni tinieblas ni luz, ni húmedo ni seco, ni caliente ni frío, sino todas las cosas mezcladas, eternamente uno y sin límites".⁴

Es claro que el texto fílmico ha privilegiado algunos aspectos de esta carga mítica, como la hibridación en un nivel general, y ha discriminado otros, como la cuestión del caos original.

4. Idem. pag. 95.

2.2 Yin-yang

Este símbolo designa:

"El aspecto terreno y el aspecto celeste; el aspecto negativo y el aspecto positivo; el aspecto femenino y el masculino, de modo universal expresan la dualidad y el complementarismo".⁵

Como es posible observarlo, este símbolo connota la noción de unidad, formulada por aspectos aparentemente antagónicos.

2.3. El minotauro

Habíamos apuntado la relación estrecha entre la carga simbólica del toro y su relación con la figura mitológica del minotauro.

Mounstro terrible que custodiaba el Laberinto; al Minotauro se le alimentaba periódicamente con siete mujeres y siete hombres que se le ofrecían en tributo. Teseo es uno de ellos y consigue matar al mounstro, para volver a la luz.

(...) En su simbología el Minotauro representa la preeminencia de lo perverso (encarnado por el Rey Minos) que se concreta en "... un amor culpable, en un deseo injusto, un dominio indebido, la falta, reprimidos y ocultos en lo inconsciente del laberinto. Los sacrificios consentidos al mounstro son otros tantos engaños y subterfugios para adormecerlo (**para no permitir que emerja la bestia, la fiera, el otro yo siempre latente**), pero también nuevas faltas que se acumulan. El hilo de Ariadna que permite a Teseo volver a la luz representa la ayuda espiritual necesaria para vencer al mounstro. El mito del Minotauro simboliza en su conjunto "el combate espiritual contra el rechazo"⁶.

Como podemos apreciar el mito del Minotauro encuentra importantes puntos de contacto con el filme de Almodovar:

- Vemos en él la noción de la hibridez, es mitad hombre, mitad bestia.

5. Idem. pag. 1079.

6. Idem. pag. 713.

- El concepto de discriminación.
- La violencia.
- La anormalidad.

Asimismo, hay puntos de contraposición entre el mito y el texto fílmico:

- El tránsito simbólico de la obscuridad a la luz se pervierte por la reconciliación de esos opuestos.
- En **Matador**, la acción de matar se relaciona estrechamente con el vivir.
- En el mito del Minotauro se hace referencia al laberinto, cuya significación básica sería la de la confusión. En **Matador** este concepto no se realiza, ya que la estructuración de sus elementos permite una interrelación reiterada, la cual propicia la unicidad del conjunto.

3. Aspectos generales

Con el fin de redondear los elementos hasta ahora localizados en el texto, expondré otras recurrencias y segmentos que he considerado pertinentes y representativos.

3.1. Un diálogo

El siguiente es un fragmento de un diálogo entre Diego Montes y María Cardenal que resulta muy significativo para este análisis:

Diego: "He debido estar loco para no verte antes.

María: "Te he buscado en todos los hombres que he amado, he tratado de imitarte cuando los mataba".

Diego: "Dejar de matar era como dejar de vivir"

María: "Es que los hombres pensáis que matar es un delito, las mujeres, sin embargo, no lo consideramos así, por eso en todo criminal hay algo de femenino".

Diego: "Y en toda asesina algo de masculino".

Los siguientes son los elementos significativos que en este diálogo se localizan:

- La alusión a la mirada.
- Mención a una categoría de anormalidad o enfermedad: la locura.
- La reproducción distorsionada de un patrón de conducta (acto de la imitación).
- Violencia explícita.
- Hibridación del acto de matar y el de vivir.
- Simultáneamente existe diferenciación e hibridación entre lo masculino y lo femenino.

3.2. Angel, la anormalidad y otras sistematicas

En el personaje de Angel se reafirman varias de las constantes y estructuraciones que hemos mencionado; es el actante de la anormalidad, de la ocultación y la revelación, de la inocencia y la culpabilidad. En la diégesis, él enfrenta a tres instancias de vigilancia, cuya función es mantener estándares de conducta, conceptualizadas según sus respectivos intereses. Ellas son la psiquiatría (representada por la alusión al psiquiatra), la religiosa (cuya referencia es el director espiritual y la policial (asumida por el comisario). De esta manera se establece una tensión estructural entre la normatividad, representada por estas instancias y su transgresión. La noción de anormalidad, con relación a estos parámetros, atraviesa la totalidad del texto y se expresa de múltiples maneras. Cito algunos ejemplos:

- En el erotismo en gral.
- María entra al sanitario de hombres (esto como parte de definición genérica imprecisa).
- En la monstruosidad.
- En que Eva se define como loca por Diego.
- En el desfile de modas (vómito, exaltación de la herida de Eva, drogadicción).
- En la cojera del comisario, causada, según él lo afirma, por cuestión psicológica.

De igual manera, la hibridación que he localizado en el incipit, se manifiesta de manera obsesiva durante el resto del filme. Un ejemplo claro de esto lo encontramos en la pareja formada por Eva y su madre. En cuan-

to al binomio ocultación-revelación y la sistemática de la violencia, también es reiterativa su presencia.

Otro aspecto muy significativo, y que ya se había señalado, es el relativo a los signos relativos a lo minoritario o sectario. Cito algunos ejemplos:

- Opus Dei.
- María Cardenal resalta del conjunto en el video como espectadora por su vestuario.
- El grupo sigue a Angel cuando localizan el cadáver enterrado.
- "Diego pertenece a otra especie, a la mía", dice María Cardenal.

El discurso didáctico que se manifestó en la segunda secuencia, es posible ampliarlo como concepto hacia lo que denomino adoctrinamiento. Los ejemplos son los siguientes:

- La relación maestro-alumno.
- La imitación.
- Culto a la personalidad (fanatismo).

3.3. Una tercera secuencia

Una secuencia que para efectos del análisis resultó altamente significativa, es en la que se desarrollan los preparativos para el desfile de modas, denominado "España dividida". El personaje Francisco Montesinos, interpretado por Pedro Almodovar, afirma sobre la razón de nombrarlo de esta manera: "Este país siempre ha estado dividido en dos, los envidiosos y los intolerantes". A la pregunta sobre a cual de los dos él pertenece, responde: "Yo pertenezco a ambas". Con esta afirmación se corrobora la sistemática de los signos híbridos. Además, queda establecida la noción de separatismo y diferenciación del conjunto. Se afirma, de igual manera, la presencia constante de triadas, donde uno de sus elementos funciona como una especie de núcleo o síntesis del conjunto (Diego, María y Eva; Diego, Eva y Pilar; El comisario, Angel y Diego, etc.).

4. Agrupación de textos semióticos y sistematicas. Conclusiones

El siguiente paso en esta exposición es el de agrupar en dos grupos

los textos semióticos y sistemáticas localizados, ya que de esta doble agrupación se desprenden las dos conclusiones de mi análisis. Cito a Edmond Cros:

"El texto es la sede de la coincidencia conflictiva de discursos contradictorios (...) Estas contradicciones discursivas producen una estructuración de naturaleza ideosémica que debe ser considerada como el elemento fundador del texto en la medida en que convoca la totalidad de un campo morfogenético".

Considero que las siguientes tensiones constituyen la estructuración general de **Matador**. El primer bloque se compone de las siguientes oposiciones:

Identidad vs No identidad
Minoría vs Grupo
Ocultación vs Revelación
Anormalidad vs Normalidad
y las sistemáticas de la Fragmentación e Hibridación.

Este primer conjunto lo denomino como una proyección ideológica problematizada que se manifiesta en la visualización de un grupo minoritario, enfrentado a una generalidad social.

El segundo bloque está compuesto por las oposiciones

Discriminado vs No discriminado
Exclusión vs Inclusión
y por las sistemáticas de la Violencia y el Adoctrinamiento.

Este segundo grupo lo denomino como una forma problematizada de expresión e inserción, del grupo aludido, en el contexto que lo rodea.

5. Corroboración de conclusiones

Para realizar la corroboración pertinente me permitiré citar fragmentos de la conversación, asentada en el libro *Sólo se vive una vez* de J.L. Gallero, entre varios intelectuales con respecto al movimiento cultural y artístico español, conocido como la Movida madrileña.

Existen marcas evidentes que remiten a una transición o cambio en la sociedad española en que se genera la Movida madrileña:

"La movida (...) es una etapa superpotente que hace que se evolucione desde una situación antigua a una situación nueva"⁷. Esta transición puede remitir directamente a la emergencia o inserción del grupo generador de la movida.

Al igual que ese grupo de artistas e intelectuales españoles se insertan en un contexto social más amplio, el mismo fenómeno es registrado en lo referente a la inclusión de España, en el contexto mundial. La marginalidad del grupo de intelectuales y artistas de la movida se emparenta, en el contexto, con la situación exclusiva nacional. Borja Casani dice:

"Es presumible que nuestro país se diluya en un mundo internacional"⁸.

Y Nanye Blázquez ahonda:

"España reconoce toda su locura histórica - que representa tan bien el Quijote - de haberse enfrentado contra el verdadero progreso"⁹.

El discurso bélico o de violencia se enraíza en lo declarado por Nanye Blázquez:

"(...) Hemos ganado la guerra que importa y hemos perdido aquella en la que no teníamos razón"¹⁰.

De igual manera, en este texto se filtra una problematización sobre el concepto de ser español (identidad vs no identidad). Se trata de definirse, de ubicar los elementos que conjugados permitan ese hecho. Borja afirma:

"El nacionalismo de este país es verdaderamente monomanía. Durante ese tiempo lo que se discute en todas las reuniones es la idea de España. Pero la movida (...) surge (...) en una cultura cuyos elementos son básicamente anglosajones. España es el único país del mundo donde llegas a un bar o pones la radio y no se escucha ni una canción en español"¹¹.

Esta búsqueda de identidad se encuentra sorprendentemente enriquecida con el texto semiótico anormal vs normalidad ("...ya que no tenemos los complejos"; "toda su locura histórica"; "una verdadera monomanía").

Finalmente, un párrafo que nos parece por demás significativo, por la riqueza de elementos pertinentes a este análisis, y tomando, de nueva cuenta, de Borja Casani, es el siguiente:

7. Gallero J.L., *Sólo se vive una vez. Esplendor y caída de la movida madrileña*, Ed. Adora, Madrid, 1991, pag. 1.

8. Idem, pag. 1.

9. Idem, pag. 2.

10. Idem, pag. 2.

11. Idem, pag. 2.

"Yo creo que si sirvió para algo, fue básicamente para ampliar la tolerancia general. Era verdaderamente radical en cuanto a la tolerancia, incluyendo lo que dice Cebrián de que aceptaba en su seno también a los idiotas, como aceptaba a los homosexuales, las putas, los negros, los chinos... Provocó, curiosamente, una destrucción y una mezcla de las clases sociales, pero no en contra de ninguna. El chaval de la clase alta se reunía cotidianamente con el hijo del camionero para tocar juntos (...) La gente se mezcla con toda naturalidad. Pero, efectivamente, hay un grupo. Un grupo, además, hiperdogmático y duro. Es el núcleo protagonista del inicio de la movida, al que yo pertenezco. El grupo de Almodóvar, McNamara, Costus, Paloma Chamorro, Ceesepe, Ouka Lele, García Alix. Toda aquella basca consideraba advenedizo a cualquiera que no perteneciera directamente al núcleo"¹².

Este párrafo resume, prácticamente, la totalidad de constantes semióticas, localizadas en el filme *Matador* de Almodovar. Así localizamos los textos semióticos centro vs periferia, no discriminado vs discriminado y minoría vs grupo que pueden englobarse en el ámbito del texto semiótico inclusión exclusión. La develación que Borja hace con respecto al grupo que encabeza Almodovar, se ve enriquecida con la presencia de los discursos de la violencia, hibridación y el adoctrinamiento. Es entonces posible considerar que con el análisis de los elementos semióticos que contiene esta entrevista, se corroboran la gran mayoría de tensiones localizadas en el texto fílmico, validando el presente acercamiento al filme *Matador*.

12. Idem. pag. 4.

SUJET CULTUREL ET SUJET DU DÉSIR

dans

LE JARDIN DES DÉLICES DE CARLOS SAURA

Film sorti en 1970

Catherine Berthet-Cahuzac,
Institut International
de sociocritique, Montpellier

Les différentes histoires du cinéma sont unanimes pour voir dans *Le jardin des délices* un tournant dans la filmographie de Carlos Saura. Cette œuvre marque le début d'une période créatrice essentiellement axée sur le problème de la mémoire. Certains procédés, tels que le dédoublement du jeu de l'acteur — censé représenter un même personnage adulte et enfant — et l'interpénétration non soluble du « réel » et des souvenirs en deviennent l'expression privilégiée. Jean Ténéa en particulier a montré comment Carlos Saura rejoint par là l'ensemble de sa génération, crispée sur un passé qu'elle ne cesse de revisiter. La somme des articles publiés à ce sujet définissent un champ d'étude suffisamment large pour qu'on ne puisse plus parler de simple coïncidence. Il semble bien que les préoccupations de la « génération innocente » telle que la définit Jean Ténéa relèvent du transindividuel et méritent, à mon sens, d'être abordées dans une perspective sociocritique. Cette nouvelle orientation donnée à la production de Saura ne reflète-t-elle pas l'émergence d'un sujet culturel?