

Identidad genérica y tensiones sexuales en las representaciones flamencas de Carmen (1983) de Carlos Saura: Un análisis de la construcción de los roles de género en el flamenco y en el cine

GÓMEZ González, Ángel Custodio
Universidad de Sevilla

El estereotipo del flamenco, personalizado en la figura de la mujer bailaora, juega un importante papel dentro de las estructuras narrativas de las películas musicales creadas por el director Carlos Saura y el coreógrafo Antonio Gades durante la década de los 80: *Bodas de Sangre* (1981), *Carmen* (1983) y *El Amor Brujo* (1986). En cada una de estas tres películas, la figura de la bailaora flamenca ocupa el centro de la narración y tras el símbolo de su baile y su cuerpo se esconden una serie de conceptos de identidad genérica y sexual que ponen de manifiesto, el papel estereotipado que la mujer ocupa y ha ocupado dentro del flamenco y del cine a lo largo de su historia. Ella representa metafóricamente las tensiones sexuales y genéricas existentes tanto en el mundo del flamenco como en el del cine.

El objeto de la presente comunicación se centra, por tanto, en las representaciones de la bailaora flamenca en la película *Carmen* (1983) de Carlos Saura con la finalidad de iluminar dichas tensiones. Para ello, nos centraremos detalladamente en las descripciones del baile flamenco en esta película para examinar las convenciones coreográficas y filmicas que construyen los cuerpos en las actuaciones flamencas. La coreografía flamenca y el cine se apoyan en un sistema de códigos para dar significado dentro de estructuras ideológicas específicas por lo que para desarrollar un análisis comprensivo de los cuerpos flamencos en el cine, partiremos de dos estrategias: descripciones detalladas de los movimientos representados sobre la pantalla y un análisis teórico de cómo el baile flamenco y el cine crean significado. El presente análisis se encuentra claramente influido por la teoría feminista del psicoanálisis¹, al tratarse ésta del modelo teórico predominante para la consideración de la percepción, la imagen visual y la articulación de la diferencia entre roles y sexos.

¹ Nos estamos refiriendo a los textos de Laura Mulvey (1976): "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen*, vol. 16, nº 3. págs. 6-18 (en español: *Placer visual y cine narrativo*. Valencia, Episteme, 1988) y de Teresa de Lauretis (1984): *Alice Doesn't: Feminism, Semiotic, Cinema*. Bloomington, Indiana University Press (en español: *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*. Madrid, Cátedra, 1992). Nosotros, además, hemos usado la introducción y compilación de textos que hace Giulia Colaizzi (1985): *Feminismo y Teoría Filmica*. Valencia, Episteme.

La película *Carmen* (1983) de Carlos Saura y Antonio Gades parte de una revisión modernizada del estereotipo de la figura de Carmen a través de una perspectiva de autor deliberadamente construida y autoconsciente. La película se basa en un número de niveles narrativos y, como otras cintas del autor, puede considerarse en cierto modo autobiográfica. De esta manera, Gades interpreta el papel de un coreógrafo flamenco que trabaja en una compañía que está ensayando una producción contemporánea de Carmen basada en el libreto de Mérimée y en la ópera de Bizet. Él conserva su propio nombre, al igual que hacen otros miembros del reparto como la bailaora Cristina Hoyos y el guitarrista Paco de Lucía. Dentro de la película se representan dos historias hasta el punto que llegan a hacerse irreconocibles para el espectador la una de la otra: Antonio Gades interpreta a Don José, al mismo tiempo que tiene una relación con Carmen, que es la actriz/bailaora principal durante el ensayo. Él va a enamorarse de Carmen haciendo que se confundan y confluyan las dos líneas narrativas, tanto para él mismo como para el espectador, a quien con frecuencia se le van dando pistas mezcladas sobre si la acción se refiere a la representación de la obra Carmen o al ‘affaire’ entre Antonio y la bailaora del ballet flamenco.

El papel de Antonio Gades como narrador y como coreógrafo que dirige los movimientos de baile de la compañía nos remite a la voz autorial del original de Mérimée y nos presenta la premisa de la identificación del espectador con el género masculino. Así, el espectador puede escuchar a Antonio Gades recitar partes del texto en una narración en off, a medida que el narrador va mostrando la historia al espectador. Si en la versión de Mérimée, el personaje del narrador francés asumía la autoridad y la maestría sobre Carmen al dominar su propio lenguaje (el romaní), y asumir el control narrativo sobre su presencia orquestando la historia de su muerte, en la *Carmen* (1983) de Saura, Antonio –como coreógrafo y narrador- intenta establecer un control sobre el personaje de Carmen mediante el diseño de su coreografía flamenca y, al igual que Don José, acabará matándola con un cuchillo en la escena final de la película, mientras suena de fondo la partitura de Bizet.

La película parte con una escena principal donde Paco de Lucía y otro guitarrista tratan de traducir al lenguaje flamenco un fragmento musical de la ópera de Bizet que Antonio Gades está escuchando para su versión de la Carmen. Esta escena inicial nos presenta la principal tensión que caracterizará el resto de la película: el enfrentamiento entre el estereotipo musical de lo flamenco y la música flamenca real y auténtica. En este sentido, Gades y Saura juegan con diferentes estrategias meta-narrativas dentro de

la historia de *Mérimée*, de la ópera de Bizet y de la película que crean juntos; en primer lugar, y como sucede en la versión original, aportan la presencia de un narrador en la película, un elemento que es dejado al margen en la ópera de Bizet y en otras producciones basadas en la ópera; en segundo lugar, emulan la provocación y seducción de la sexualidad de Carmen a través de la inclusión de escenas de baile flamenco parcialmente desarrolladas en los ensayos para la representación. Ambas estrategias van a apoyar la lucha constante durante toda la película entre el legado del estereotipo flamenco (personalizado aquí por la ópera de Bizet, por Carmen y su rol femenino) y el auténtico flamenco (que es representado por la música de la guitarra de Paco de Lucía, por Antonio Gades y su rol masculino). Esta lucha constante entre lo dionisiaco y lo apolíneo, entre el estereotipo y lo real, entre la ópera y el flamenco, entre lo femenino y lo masculino va a marcar la película desde su inicio hasta su final.

Después de que los músicos hayan adaptado la melodía de Bizet, Antonio llama a la profesora del ballet, Cristina Hoyos, y le da instrucciones para que siga su paso en una serie improvisada de movimientos. Ella, al momento, sigue su ritmo paso por paso, sin embargo ella no desempeñará el papel de la Carmen. Cristina sirve como el complemento respetable al personaje ‘criminal’ de Carmen, al igual que fue creada Micaela en la ópera de Bizet. Sin embargo, al contrario que Micaela, que era virginal y escogida por la madre de Don José como una novia perfecta, Cristina Hoyos es la mujer más acomplexada dentro de la compañía de baile. Más adelante en la película, Gades le pide ayuda como compañera y pareja en la producción. Aunque claramente es mejor bailaora, ella no es la Carmen -“Quiero a alguien diferente..., ¡más joven!”-.

Gades busca la auténtica Carmen entre los bailaores profesionales de flamenco de las distintas academias existentes en Madrid y Sevilla. Para ello utiliza el retrato de la Carmen de *Mérimée* para evaluar la idoneidad de las diferentes candidatas y asimilarlas a su objeto de deseo:

Carmen era de una belleza extraña y salvaje. Sus labios algo carnosos, pero bien perfilados, dejaban ver unos dientes más blancos que las almendras desprovistas de su piel. Sus cabellos eran negros, largos y brillantes y, como las alas de un cuervo, tenía reflejos azulados. Sus ojos tenían una expresión voluptuosa y hosca a la vez, que no he vuelto a encontrar en mirada humana. Ojos de gitano, ojos de lobo, dice un refrán español

Su búsqueda de Carmen le lleva a una clase de los estudiantes de baile de María Magdalena, en los estudios Amor de Dios. La profesora es una bailaora conocida que comparte con sus alumnas un conocimiento temperamental y deliberado de la imagen

estereotípica de la bailaora flamenca². A medida que corrige a las bailaoras ella les va advirtiendo:

No está mal, chicas... No está mal... Pero no olvidéis que la técnica sólo sirve para ponerla al servicio de vuestro arte. El palillo tenéis que practicarlo sin mover la muñeca. El brazo debe subir suavemente, articulado. La cintura en su sitio. La cadera desprendida de la cintura. El pecho como las astas de un toro, pero no rígido: suave, calentito...

Carmen no se encuentra entre las aplicadas y trabajadoras alumnas que están presentes al principio de la clase. Al contrario, ella llega tarde. Cuando se une al resto de la clase, Antonio reconoce a su Carmen:

Levanté los ojos y la vi. Era viernes y no la olvidaré jamás. Al principio no me gustó y volví a mi trabajo, pero ella siguiendo la costumbre de las mujeres y de los gatos, que no vienen cuando se les llama y vienen cuando no se les llama, se detuvo ante mí y me dirigió la palabra.

El retrato de lo exótico que nos suministran los románticos franceses se ha convertido en un estereotipo flamenco autoconsciente pero, al mismo tiempo, igualmente seductor. Las características o los rasgos animales y transgresores de Carmen son interiorizados por los artistas en la película y por Gades como coreógrafo. Al igual que los románticos tenían que buscar para encontrar la imagen perfecta del gitano con el objeto de satisfacer sus imágenes orientales, Gades debe escrutinar diferentes bailaoras en contextos diferentes para encontrar su Carmen, su femenino objeto de deseo. La metáfora de cualidades y movimientos animales aparece con frecuencia en la discusión sobre el personaje de Carmen y los atributos de lo femenino en el baile flamenco. Carmen tiene “los ojos de un lobo”, avanza y retrocede “como un gato”; la profesora de baile María Magdalena sugiere que los pechos de las bailaoras deben ser como “los cuernos de un toro”; y Cristina Hoyos insiste, más adelante en la película, que las manos de las bailaoras deben moverse “como palomas”. De nuevo, los rasgos animales se integran en el retrato del baile flamenco feminizando y sexualizándolo.

Después de la audición, Antonio va a visitar a Carmen a su lugar de trabajo, un tablao flamenco. Ella interpreta con un vestido de lunares con muchos volantes una sevillana. Gades parece fuera de lugar entre los turistas japoneses y se encuentra dudoso. En su búsqueda de la auténtica Carmen, una gitana flamenca pura, ha

² El papel del baile flamenco, acaso la faceta más visual con la que cuenta el flamenco, está relegado casi por completo al mundo de la mujer. Esta delimitación histórica de la faceta flamenca hacia el cuerpo femenino ha hecho que el lenguaje del baile flamenco se sexualice, lo que provoca ciertas tensiones genéricas cuando dicho baile es interpretado, como ocurre recientemente en la historia del flamenco, por un hombre.

encontrado una bailaora comercial que encaja con el estereotipo extranjero o foráneo del flamenco. Mientras Carmen se está cambiando en el vestuario, él le hace preguntas sobre sus comienzos para tantear sus posibilidades flamencas. Ella sólo ha estado bailando flamenco durante tres meses en un tablao y, aunque canta un poco, prefiere bailar³. Al contrario que Cristina, Carmen no es una flamenca auténtica pero se asemeja al estereotipo por su aspecto y temperamento. La confrontación de estas caricaturas, el auténtico y tradicional flamenco con el estereotipo turista de los tablaos⁴, siguen acosando a Gades y prenden la tensión entre Carmen y Cristina. La dicotomía que caracteriza a la película en su conjunto se manifiesta aquí con el enfrentamiento entre las categorías de mujer respetable/mujer criminal que toman cuerpo en las representaciones flamencas de Carmen y Cristina.

Gades exagera el antagonismo y la competición entre Carmen y Cristina/Micaela durante un ensayo. Carmen permanece de pie entre los bailaores con aspecto de pereza y falta de emoción. Cristina reprocha a Carmen por su falta de esfuerzo y convicción. El contraste entre las bailaoras en cuanto a estilo aflora cuando Cristina muestra a una reacia Carmen la manera correcta de mover el torso y los brazos. Las manos de Cristina revolotean y describen complejas espirales; su mirada se centra hacia dentro, su torso se ensancha hacia arriba y su esternón se abre; sus hombros se aprietan y retuercen en la dirección de sus brazos; los brazos encuadran su cara en suaves curvas angulares, alzándose a través de los codos. En contraposición a Cristina, Carmen, aunque bajo coacción, apenas mueve los dedos cuando tuerce las manos por la muñeca; ella se fija en su imagen en el espejo y su torso parece inerte; sus hombros se elevan cuando sus brazos se mueven en vagas direcciones circulares sobre su cabeza y su torso. Cristina le demanda que preste atención a sus hombros. La acción es interrumpida por otro miembro de la compañía que informa a Cristina que Antonio quiere hablar con ella.

³ Para una mayor verificación de la asociación del baile al rol femenino frente al toque y al cante como propios de lo masculino dentro del flamenco, pueden revisarse los artículos de ARREBOLA, Alfredo, (1989): “La Mujer en el cante Flamenco”, en *Dos siglos de flamenco. Actas de la Conferencia Internacional Jerez 21-28 Junio 88*. Jerez, Fundación Andaluza de Flamenco, págs. 381-384 y MOLINA, Ricardo (1985): “Polaridad Masculino-Femenino” en *Misterios del Arte Flamenco. Ensayo de una interpretación antropológica*. Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, págs. 75-77.

⁴ Es interesante destacar aquí el importante rol sexual que jugaron las bailaoras flamencas de los tablaos de la época del aperturismo de la dictadura franquista. En este sentido, la política turística de los últimos años de la dictadura, junto con la nueva visión extranjera del estereotipo de la mujer bailaora, que recupera cierto exotismo romántico de las antiguas *puellae gaditanae* (bailarinas de Cádiz en época romana), y su incómoda asociación con el mundo de la prostitución y la marginalidad van a configurar definitivamente el rol sexual de la mujer como objeto de deseo dentro del flamenco.

En el despacho, Antonio le pide a Cristina/Micaela que le ayude a enseñar a bailar a Carmen. Después reprende a Carmen por no bailar como debe y le dice:

¿Pero qué te pasa? ¿Qué te pasa? ¡no estás concentrada! ¡Te está comiendo Cristina en todos los ensayos, y eres tú la que te tienes que comer a Cristina! ¡Me entiendes!

Es entonces cuando Gades se enfrenta a Carmen y la instiga a seguirle en el ejercicio de baile con sus gritos –“¡¡Cómeme!! ¡Así! ¡No me pierdas los ojos! ¡Así! ¡Así es mejor! ¿No lo notas tú misma?”-, y ella le responde –“¡Claro que lo noto!”-; Antonio sigue reprendiéndola –“¡Me tengo que destrozar yo... y luego tú! ¿no? ¡¡Eres la Carmen!! ¡¡Tú eres la Carmen!! Si tú no te lo crees, ¿quién se lo va a creer?”-. Esta escena es fundamental en la película porque representa la capitulación de Carmen al deseo que tiene Antonio por el personaje. También representa el inicio de la seducción de Carmen hacia Antonio. Ella representa el estereotipo del flamenco y él está esclavizado por el objeto de su deseo. Una vez que ella representa al personaje estereotipado Carmen logra el control sobre Antonio.

La posterior escena de la pelea en la tabacalera con Cristina demuestra la integración y conjunción de la bailaora Carmen con el estereotipo. En el texto de Mérimée y en la ópera de Bizet, la escena de la tabacalera tiene lugar al principio de la historia, después de la presentación de los principales personajes, sin embargo aquí viene ordenada por el proceso de asunción del estereotipo. Don José arresta a Carmen después de que ella haya acuchillado la cara de otra compañera de la fábrica. En la película, la escena de la fábrica y la seducción de D. José por parte de Carmen en la cárcel están unidas en un único evento coreográfico. También Cristina/Micaela representa el papel de la mujer que insulta a Carmen en la fábrica y que congrega a un grupo de mujeres en contra de ella.

En esta escena se fusionan bastantes elementos de la trama: Carmen la bailaora se convierte en Carmen el personaje gracias a su entrenamiento con Cristina; el personaje de Carmen cobra autenticidad por la proximidad de varios flamencos auténticos: bailaoras profesionales esbeltas y antiguas cantaoras flamencas. La coreografía incorpora los movimientos de cadera característicos de Carmen y de las otras mujeres, representándolas así como gitanas pobres, sensuales y violentas. La esfera de la mujer en la fábrica representa al personaje de Carmen como un personaje potencialmente explosivo y que se halla, peligrosamente, fuera de la ley. Ella también está junto a las clases bajas que trabajan en la fábrica. Los hombres militares aparecen para restablecer la autoridad legítima, el poder del Estado y los intereses de las clases

dominantes. La pantomima que hace Carmen de matar a Cristina y el antagonismo entre ambas pasa, desde esta escena, de centrarse en las dos mujeres hacia la pareja formada por Carmen y Don José.

Inmediatamente, la tensión por el estereotipo flamenco que antes se entendía en términos de lo auténtico y lo artificial a través de los roles de mujer respetable (Cristina) y mujer criminal (Carmen), ahora se sexualiza y Carmen usurpa la posición de autoridad de Don José mediante la posición de su cuerpo. Desde ahora, ella mantendrá esta posición de poder hasta el final de la película. La inversión en las relaciones de poder de D. José a Carmen y de Antonio hacia Carmen enfrentan claramente las categorías de lo femenino y lo masculino en el cine⁵:

Lo Masculino → Autoridad del Coreógrafo → Poder militar de D. José
Lo Femenino → Sensualidad de Carmen → Carmen como objeto de seducción

Aún más importante, por tanto, dentro de esta caracterización cinematográfica del género, es la función de Antonio/D. José como el titular de la mirada; él es el que evalúa, el que examina y el que juzga. Carmen, por el contrario, ha sido hasta ahora el objeto de la mirada, la que ha sido evaluada, examinada y juzgada. Sin embargo, una vez que ha sido representado el baile flamenco de la seducción de D. José por Carmen, tanto fuera como dentro de la narrativa de la película, Antonio pierde su autoridad y Carmen la gana. Es precisamente el estereotipo del rol femenino en el flamenco el que provoca este cambio de roles en el cine. En este sentido, es el hecho de que la actriz Carmen represente a la figura de la bailaora flamenca el que cuestiona, por un momento, la representación tradicional que revela Mulvey del cuerpo de la mujer en el cine como algo que sólo existe por y para el deseo de él, presentándolo asimismo como un cuerpo deseante. Es el estereotipo del rol femenino en el baile flamenco, por tanto, el que desmonta el modelo tradicional y estereotipado del cuerpo femenino en el cine. De esta manera “el cuerpo de la mujer es resignificado mediante otra articulación y composición

⁵ Es Laura Mulvey la que introduce por primera vez la concepción del texto cinematográfico como un objeto que reproduce en su interior la división que funcionaliza la diferencia sexual. En este sentido, trabaja con los conceptos de *activo* y *pasivo* explicando cómo el placer de mirar en el cine está dividido en el activo/varón y la pasiva/mujer. De este modo el cine clásico está caracterizado, por un lado, por la necesidad de una narratividad (activo) maniquea y de resolución feliz y, por el otro, por un carácter de espectáculo (pasivo) que ofrece al espectador la satisfacción de estar mirando. Ambos elementos interactúan logrando el éxito del film a través de la identificación del espectador con la historia ficcional y con sus héroes, y seduciéndolos a través del placer visual.

de las imágenes, que consiguen desestabilizar y reinscribir, implícitamente y de facto, también la noción del espectador ideal como masculino planteada por Mulvey”⁶

El cambio de estos roles se ilustra definitivamente en la escena en la que Antonio está ensayando en su estudio una farruca. Él baila para ella por petición suya – “¿Antonio has bailado alguna vez por amor? Pues baila para mí ahora”-. Él se detiene sobre sí mismo y envía una pierna hacia fuera clavándola sobre el suelo; avanza con estruendosos pasos girando y deteniéndose a su vez. Lentamente levanta sus brazos sobre su cabeza y, entonces, con cada golpe dirige la fuerza del empuje hacia abajo para alargar un poco más su esbelta figura. Con pitos, alterna rápidos zapateados con movimientos tajantes de las piernas que finalizan en pausadas siluetas; reitera su postura erguida en cada momento, marcando los intervalos con palmas sobre sus tobillos, rodillas y pecho; ejecuta una serie de giros que mezclan violentos momentos con duras paradas en seco. Es en este momento cuando ella, como ya pasó anteriormente en un ensayo pero en sentido inverso, toma la autoridad coreográfica y le grita -“¡Venga! ¡Cómeme ahora! ¡Venga! ¡O es que sólo marcas también tú!”-.

En esta escena, Carmen interrumpe un momento de contemplación cuando Antonio baila su farruca. La farruca es tradicionalmente un baile de hombre, lleno de poses y pases que caracterizan el papel masculino dentro del flamenco. Él, en este sentido, está practicando la masculinidad, reafirmando su maestría técnica, mientras la mujer ‘indisciplinada’ se acerca. Ella frustra cualquiera de sus intentos por retenerla en sus brazos, simbolizando la castración, el obstáculo⁷. Ella le ordena que baile para ella y él capitula.

Tras la escena sexual en la cama y la salida de ella, él vuelve al estudio y enfrentándose al espejo empieza a hablar sobre los tópicos de ella. Su fantasía hacia ella aparece como la quintaesencia del estereotipo. Entonces dice en voz alta -“Y ahora ella. Con el abanico, la peineta, la flor, la mantilla... ¡Con todo! ¡El tópico! ¿Qué más da?... ¿Por qué no?”-. Y, entonces, se encarna su pensamiento y Carmen se acerca a él mirándole con sus ojos, mientras su abanico aletea a medida que le va rodeando. De fondo, comienza a sonar ‘la habanera’ de Bizet. De nuevo, lo falso y no auténtico con la

⁶ Colaizzi, Giulia “Cine/Tecnología. Montaje y desmontaje del cuerpo”, (URL): [Http://www.lxxl.pt/babel/biblioteca/Cine_es.html](http://www.lxxl.pt/babel/biblioteca/Cine_es.html)

⁷ Dentro de la Teoría Feminista del cine, Teresa de Lauretis aplica los conceptos psicoanalíticos de Freud a la narración cinematográfica retomando el complejo de Edipo y asociándolo con los personajes móviles frente al enigma de la Esfinge que es vista como un obstáculo. Es el héroe quien cruza el límite constituyéndose así como ser humano y como hombre. La mujer es un tropos, un obstáculo no susceptible de transformación que debe ser superado por el hombre. La autora concluye que, en el cine, el héroe mítico es masculino y el obstáculo que éste debe traspasar y transformar es femenino.

falsa representación de ella están aquí caracterizados a través de la música de la ópera, frente a la música flamenca como la real y auténtica.

Esta escena tiene una significación muy clara y es que su vuelta al estudio representa su recuperación como coreógrafo, como autor que orquesta los hechos. Cuando se enfrenta a la imagen de ella reflejada en el espejo, él permite que su fantasía le de cuerpo a todos los atributos estereotipados de Carmen y ahora es ella la que le mira a él y le atrapa con sus giros burlándose de él con toda la parafernalia de la noción romántica del estereotipo flamenco personificado en la figura de la bailaora flamenca. Su vuelta a la posición de director y coreógrafo, sin embargo, desfallece por la falta de sueño.

La escena de la ‘juerga’ de celebración del cumpleaños de un componente de la compañía, nos proporciona nuevas claves en la progresión argumental de la película. Además, en ella tiene lugar la interrogación de Gades a Paco de Lucía sobre la vida personal de Carmen. En este sentido, esta escena sirve para socavar aún más la posición de Antonio por Carmen como el enamorado y su progresión argumental por el personaje de Carmen⁸. Esta misma escena incluye una parodia, a su vez, del estereotipo de la Carmen y sus cualidades libidinosas. Toda la representación en su conjunto (maquillaje exagerado, posturas de baile casi contorsionistas, presencia del torero...) es una clara parodia de los estereotipos flamencos femeninos aplicados a la identidad española por la visión romántica extranjerizante y que tan en boga estuvieron en la última década de la dictadura.

Pero las alusiones a los problemas de identidad de género se hacen más claramente visibles tras la escena final con el enfrentamiento coreográfico entre D. José/Gades y el torero. La figura del torero aparece como un personaje de poder que intenta frustrar los desesperados deseos de D. José/Antonio hacia la figura de Carmen.

⁸ Siguiendo precisamente con este proceso de intercambio de papeles con respecto a la autoridad, esta escena nos da una serie de claves para hacer una comparación con el personaje femenino de la bailaora o cantaora gitana de las tramas argumentales y las estructuras narrativas de las cintas folclóricas de la dictadura, donde siempre era la figura femenina estereotipada, y representando el mundo de lo flamenco, la que llevaba la voz autorial tanto de la narración como de la relación amorosa. Son simultáneamente, al igual que la Carmen de Saura y Gades, mujeres-objeto y mujeres-sujeto. Para un mayor análisis del rol femenino en las películas folclóricas de la dictadura ver:

➤ WOODS, Eva María (2001): *Travelling Folkloricas Bring Spain to the Americas: Ambiguous Role Models for Women in the 1940s and 1950s*. State University of New York, Stony Brooks, (URL): <http://www.asu.edu/clas/dll/femunida/publications.htm>

➤ LABANYI, Jo (1999): “Raza, género y denegación en el cine español del primer franquismo: el cine de misioneros y las películas folclóricas”, *Archivos de la Filmoteca*, nº 32 (junio 1999). Edit. Secc. Doc. Y Publ. Valencia, Filmoteca Generalitat Valenciana. págs. 23-42.

De este modo, al mismo tiempo que Carmen comienza a ganar una mayor autonomía en la narrativa fílmica y coreográfica, el carácter de Antonio comienza a hacerse más vulnerable, se feminiza como el macho amenazado que se aferra a una mujer que tiene la posibilidad de negociar su intercambio entre dos hombres. Primeramente, la relación se centra en los dos hombres, el torero y Antonio, que compiten y amenazan con la violencia por la posesión de Carmen. Posicionada entre ambos, ella es una mercancía, un fetiche entre dos hombres que ocupan posiciones de poder como hombres. Sin embargo, ella rompe esta dinámica dejando vacío el movimiento flamenco de sus cuerpos que, precisamente, ella mantiene. Ella elige a ninguno de los dos y su castigo, por tanto, será la muerte.

La escena de enfrentamiento con el torero se abre con una celebración festiva por la victoria del torero en la plaza. Suena una música de pasodoble y muchos asistentes bailan en pareja. Carmen y Antonio también bailan juntos. Cuando entra el torero en la escena, éste mira a los ojos de Carmen y, entonces, lanza una mirada sobre su cuerpo de arriba hacia abajo, tomando su mano e invitándola a bailar. Ella deja a Antonio para bailar con el torero. Antonio se acerca a Carmen, le agarra fuertemente el brazo y la empuja fuera del lado del torero. El torero responde a este insulto de forma indignada: se vuelve repentinamente midiendo sus pasos y tocando pitos. Sus compinches le rodean situándose en el paso entre los dos hombres y protegiendo al torero. La música empieza a tocar por sevillanas y la cámara se centra en una discusión entre Antonio y Carmen. Vemos los gestos frustrados de Antonio que intenta abrazar a Carmen mientras ésta se deshace de él para colocarse del lado del torero y sus compinches. Antonio vuelve a agarrar el brazo de Carmen y, en este momento, el torero se gira hacia la cara de Antonio y sus compinches sacan sus navajas. Los hombres de la compañía de Antonio se acercan y le rodean dándole apoyo. En este momento el torero hace un gesto indicando a los suyos que guarden sus navajas. Entonces comienza a interpretar un mirabrás de voluptuoso control al que Antonio le da la réplica con otro mirabrás bailado de diferente manera: sus pies acentúan más el compás y usa movimientos de sus hombros y torso para acentuar su erguida postura; sus giros son abruptos y los continúa con construidas frases de zapateado; coloca sus brazos a la altura del pecho, casi como si estuviera sosteniendo las riendas de un caballo. Cuando la interpretación de Antonio llega a su clímax, Carmen la interrumpe con su salida del cuadro de la cámara.

Los aspectos femeninos de la actuación flamenca del torero, junto con su traje tan cercano a la estética de la mujer, le colocan en un estatus de subordinación en comparación con Antonio Gades/D. José, cuyo despliegue de masculinidad en el zapateado reafirma su posición como un representante de la clase dominante. Sin embargo, el rechazo de Carmen le feminiza, manteniendo el torero el reconocimiento de su poder erótico a través de su temporal posesión del objeto de deseo: Carmen.

El conflicto se resuelve aquí apelando a marcas de identidad genérica y a su relación con la visión estereotipada de lo español en un contexto internacional⁹. La disputada categoría de masculinidad en esta escena está informada por la relación de los actores con el (meta)espectador, el ojo de la cámara. Si la exótica pareja de bailarines españoles (incluso aunque sean dos hombres y especialmente si son dos hombres) siempre está en una posición subordinada para la vista que constituye el espectáculo, y esa mirada es, como propone Mulvey, en virtud de su maestría política, económica o narrativa de género masculino, entonces estos dos hombres revelan una amenaza a su masculinidad a través, precisamente, de su despliegue de características masculinas. En el campo de la política internacional y de las inestables configuraciones de la representación estereotipada de la identidad nacional que han dado forma a la historia del flamenco, el posicionamiento de estas actuaciones debe leerse en el contexto de la imagen estereotipada del machismo hispano y latino pero, sobre todo, andaluz, gitano y flamenco. Cuando un hombre baila un solo flamenco que expresa las cualidades de una excesiva masculinidad e incipiente violencia, entra en juego la historia sobre cómo los hombres en el flamenco han sido configurados como un estereotipo en relación con la visión exógena. En este sentido, Gades y Saura ofrecen dos representaciones del machismo flamenco: una afeminada pero viril, la otra masculina pero afeminada. Como una pareja de baile flamenco, los dos son feminizados por la mirada del espectador. Y es que, al mirar el flamenco, este espectador está posicionado no sólo desde un rol genérico masculino, sino también como un espectador que mira a través de la visión del estereotipo flamenco diversamente reflejada en un espejo¹⁰. En este sentido, la relación

⁹ En este sentido, no olvidemos que tanto *Carmen* (1983) como las otras dos películas de la trilogía flamenca de Saura van dirigidas en su origen a una audiencia internacional, por lo que no es nada casual la configuración en sus estructuras coreográficas de los conceptos estereotipados de lo flamenco y sus distintas concepciones de la identidad de los géneros. De esta manera, al espectador se le está dando el 'placer visual' con la estereotipada configuración sexual y genérica de los cuerpos flamencos que su mirada exógena y romántica espera ver.

¹⁰ Un espejo donde están reflejados todos los estereotipos y visiones particulares del flamenco: desde los románticos franceses de finales del s.XIX a los señoritos de clase alta en la época de los cafés cantantes, los directores de películas folklóricas durante el franquismo, los dictadores fascistas embelesados por las

de los bailarines con el ojo de la cámara emula sus relaciones con las estructuras internacionales de poder y revela la facilidad con la que la dinámica de mirar es herencia del legado del colonialismo.

El final anunciado no se hace esperar y tras la declaración de Carmen a Antonio –“Déjame ya ¿no?. ¡Vale! ¡Vale ya! (...) ¡No tienes nada que hacer! ¡Déjame en paz!”-, éste insiste repetidamente en abrazarla, besarla y poseerla. Pero ante la negativa de Carmen, éste se ensaña con ella clavándole un cuchillo por tres veces. La cámara se desplaza a lo largo del estudio mientras la ópera de Bizet invade la banda sonora.

La coreografía de esta escena final representa metafóricamente la dinámica narrativa que insiste en el castigo de Carmen por su exótica criminalidad y por su papel como cuerpo deseante. Gades en repetidas ocasiones intenta contener el cuerpo de Carmen con el suyo. Ella se resiste y, finalmente, Gades la lleva a la sumisión penetrándola con su cuchillo. En este sentido, se trata de un restablecimiento del papel de los roles genéricos cinematográficos clásicos y de placer visual del espectador masculino. Como hemos visto a lo largo de las distintas escenas de la película, su sádico dominio sobre el indomable cuerpo de ella es análogo a la narrativa de contención de su presencia. La actual teoría feminista aplicada al campo del cine ha señalado los paralelismos existentes entre los mecanismos de deseo y la formación del objeto. Ya hemos reseñado como, en sus ensayos sobre el placer visual y el cine, Laura Mulvey usa la teoría del psicoanálisis de Freud y Lacan para describir ciertos conceptos fundamentales para la concepción del espectador y su identificación con el mundo del cine clásico de Hollywood: “La mujer como Imagen y el hombre como titular de la Mirada”¹¹. La imagen de la mujer en el cine determina los roles activo/pasivo de la mirada del espectador y las reglas de la coherencia narrativa en la estructura filmica tradicional. La mujer es presentada como el objeto erótico de deseo y, en su búsqueda, el héroe hace avanzar la línea argumental, al mismo tiempo que ella amenaza con romper la cohesión del acontecer narrativo. El espectador se identifica con el yo-ideal del héroe que simboliza una posición activa, masculina y heterosexual. Cuando el espectador se identifica con el héroe masculino, él por extensión posee el objeto erótico de la mirada de la cámara, el perseguido amor de la mujer. Sin embargo, si ese espectador es una mujer, el placer escopofílico femenino se basa en una atormentada identificación de género cambiado con la sádica aceptación del control de la mirada masculina, por un lado, o la pasiva y masoquista aceptación de la posición como objeto de esa mirada, por otro.

falsas bailarinas flamencas estereotipadas y los espectadores turistas.

¹¹ MULVEY, Laura (1988): *Placer Visual y cine narrativo*. Valencia, Episteme. pág. 21

Cuando consideramos estos argumentos en el contexto flamenco de Carmen (1983) de Carlos Saura, deberíamos resistir la tentación de aplicar directamente tales teorías sobre el cine europeo y, más concretamente, sobre el cine español con representación flamenca¹². Sin embargo, nos encontramos con la resonancia de ciertos puntos que merecen una mayor discusión dentro del contexto de los argumentos de Mulvey. En su teoría, la figura de la mujer se presenta en las películas como una amenaza pernicioso, incluso aunque satisfaga el deseo erótico de la mirada, por lo que ella debe ser deshecha sádicamente por el protagonista masculino. Su imagen debe ser fragmentada en partes de un modo fetichista y ser reproducida constantemente como un coro de despersonalizadas esencias de mujer con el objeto de negar la amenaza de la castración que ella implica. Como personaje, Carmen es a su vez erótica y peligrosa y simboliza la amenaza a través de su capacidad para significar la castración del protagonista masculino provocando su deseo y, por extensión, el deseo del espectador. Sin embargo, la teoría de Mulvey no tiene en cuenta las tensiones genéricas que provoca el flamenco y en cuyo lenguaje se basa el film de Saura.

La utilización de la historia de Mérimée, el juego deliberado del coreógrafo con los estereotipos de la identidad gitana y la autenticidad flamenca, y el papel de sujeto/objeto que la mujer bailaora desempeñó dentro del flamenco de la dictadura franquista, exigen que el espectador negocie varias capas de significado a medida que lee o interpreta la película. La narración de Carmen reitera la relación de la mirada colonizadora y su reflejo deseado por el otro exótico. El poder de equilibrio que se encuentra inherente en esa relación se presenta a través de un conjunto de categorías del lenguaje flamenco y esta presentación produce ambivalencias y dobles significados. El protagonista es, de forma simultánea, el narrador (la fantasmagórica voz de Mérimée), el héroe trágico y masculino de la película (Don José) y la encarnación del macho en el celoso amante latino (Antonio Gades, un bailar flamenco). El torero, tanto en su presencia cómica como dramática, juega con las comprometidas, sensuales y violentas asociaciones con la masculinidad española, andaluza y gitana. Finalmente, Carmen expresa tanto la trasgresión como la inevitable reafirmación de los códigos de la autoridad masculina.

¹² Para un mayor análisis sobre las debilidades de la teoría psicoanalítica de Mulvey en su aplicación al cine no propiamente hollywoodense puede leerse el artículo de Terje Steinulfsson Skjerdal (1997): *Laura Mulvey against the grain: a critical assesment of the psychoanalytic feminist approach to film*. University of Natal, Centre for Cultural and Media Studies. (URL): <http://www.geocities.com/CapitolHill/2152/mulvey.htm>

Todas estas capas de ambivalencia semántica que dominan la película revelan claramente muchas de las maneras en que los debates sobre la sexualidad, la identidad de géneros y la tradición en el flamenco, elevan consciente e inconscientemente la ‘tintineante’ figura de Carmen, la quintaesencia del estereotipo flamenco del sur de España. Ella significa no sólo su papel como el objeto de deseo intercambiado entre los hombres sino también las posiciones de esos hombres que quieren poseerla.