

FOTOCINEMA REVISTA CIENTÍFICA DE CINE Y FOTOGRAFÍA
REVUE SCIENTIFIQUE DU CINÉMA ET DE LA PHOTOGRAPHIE
SCIENTIFIC JOURNAL OF CINEMA & PHOTOGR

Nº 6 - 2013

FOTOCINEMA
Revista Científica de Cine y Fotografía

FOTOCINEMA
Revista Científica de Cine y Fotografía

FOTOCINEMA
Revista Científica de Cine y Fotografía

Índice	3
Repeticiones y revisiones: el remake en la fotografía construida Repetitions and revisions: the remake in staged photography Maribel Castro	5
L'intertexte entre le réel et l'imaginaire dans le cinéma de Wim Wenders <i>The intertext between the real and the imaginary in the Wim Wenders' movies</i> Gustavo Coura Guimarães	43
La <i>Medea</i> de Lars von Trier Lars von Trier's <i>Medea</i> Iratxe Fresneda Delgado	55
A infindável procura de um traço identitário: existirá uma estética feminina? The never-ending search for an identity mark: is there a feminine aesthetic? Ana Caterina Pereira	77
Nuevos lenguajes fílmicos en la vieja europa: el cine social de los hermanos Dardenne New cinematographic languages in old europa: Dardenne brothers social film Margarita Campillo, Juan Sáez Carreras y Andrés Zaplana Marín	97
La fotografía como estandarte de la verdad y el progreso: Estudio sobre la iconografía fotográfica en la medallística (1880-1920) Truth and progress: the iconography of photography in medal art (1880-1920) Jorge L. Crespo Armáiz	123
Monstruos de la Universal: la etapa silente y los mitos del sonoro Universal's monsters: the silent era and the sound myths David Fuentesfría-Rodríguez	143
El cine norteamericano durante la Gran Depresión (1929-1939) American cinema during the Great Depression (1929-1939) Carmen Mainer	171
<i>Los puentes de Madison</i> : una mirada de género <i>The Bridges of Madison County</i> : a gender perspective Sonia Herrera Sánchez	201
Análisis fílmico de los juegos populares y tradicionales <i>Film analysis popular and traditional games</i> Julio Herrador Sánchez	233
Reseñas	
VV.AA. (Lorenzo J. Torres Hortelano ed.). <i>World film locations: Madrid</i> . Reseña de José M. López-Agulló P-C.	269

Joan Foncuberta. <i>La cámara de Pandora. La fotografía después de la fotografía.</i> Reseña de Francisco Javier Lázaro Sebastián	272
Belén Puebla Martínez, Elena Carrillo Pascual, Ana Isabel Íñigo Jurado. <i>Ficcionando. Series de televisión a la española.</i> Reseña de Mario Rajas	277
Francisco García Gómez. <i>Van Gogh según Hollywood.</i> Reseña de Ana Melendo	280
C.V. Autores	283

REPETICIONES Y REVISIONES: EL REMAKE EN LA FOTOGRAFÍA CONSTRUIDA

REPETITIONS AND REVISIONS: THE REMAKE IN STAGED PHOTOGRAPHY

Maribel Castro

Universidad Complutense de Madrid

Resumen:

Desde la posmodernidad, la teoría de la fotografía se ha ocupado de la idea de que las fotografías pueden ser entendidas como procesos de significación y codificación cultural. En un contexto artístico interesado por el pastiche, la cita, la deconstrucción y el cuestionamiento de las ideas de autoría y originalidad, el *remake* se consolida como modo de producción de versiones de iconos pertenecientes al imaginario colectivo, y se convierte en una estrategia representacional recurrente en la fotografía artística actual. Nos reta a reconocer lo que vemos, cuestionar cómo lo vemos, y problematizar cómo las imágenes dan forma a nuestras emociones y comprensión del mundo.

Tras desarrollar el concepto de *remake*, analizaremos sus implicaciones estéticas, narrativas y representacionales en la fotografía escenificada, mediante el estudio de un conjunto de propuestas artísticas recientes que hacen uso de un *stock* de imágenes preexistentes (especialmente procedentes de la Pintura), reelaborándolas con nuevos enfoques que expresan además un compromiso con el presente.

Palabras clave:

Fotografía escenificada; *remake*; arte contemporáneo; deconstrucción; originalidad.

Key words:

Staged photography; *remake*, contemporary art; deconstruction; originality.

Abstract:

Since postmodernism, photography theory has dealt with the idea that photographs can be understood as processes of cultural meaning and coding. In an artistic context interested in pastiche, quotation, deconstruction and questioning ideas of authorship and originality, the *remake* is consolidated as way of producing revisions of icons belonging to the collective imagination, and becomes a recurring representational strategy in current art photography. It challenges us to recognize what we see, to question how we see it, and to problematize how images give shape to our emotions and understanding of the world.

After developing the concept of *remake*, we will analyze its aesthetic, narrative and representational implications in staged photography, through the study of a set of recent artistic proposals that make use of a stock of preexisting images (specially from Painting), that then are reworked with new approaches that express a strong commitment to the present.

1. Introducción: El problema de la originalidad en la posmodernidad



Imagen 1. Larry Sultan: “Sharon Wild”, de la serie “The Valley” (2001)

En los últimos años se ha consolidado en la fotografía artística una tendencia a revisar y repetir formas e iconos ya pertenecientes al imaginario colectivo, en especial aquellas que hacen referencia a la historia de la Pintura. Para comprender esta vuelta a los clásicos y a elementos preexistentes vamos a realizar una contextualización en la que enmarcar esta investigación.

En la posmodernidad se destruyen mitos modernos como el del individuo autónomo y el “mito del autor”. Barthes (1987: 65-71) argumenta que las ideas no son propias de la persona que produce la obra, sino que pertenecen a la cultura histórica en general. Para dar existencia al lector/espectador como un agente reconstructor, la voz del autor debe desaparecer. Por otro lado, también se destruye el “mito de la originalidad”, como después desarrollaremos.

La producción cultural posmoderna se caracteriza, entre otras cosas, por mezclar medios heterogéneos, así como también por echar mano de materiales o planteamientos alternativos, apartándose del pensamiento moderno de la

“especificidad del medio”. Un signo distintivo de la práctica artística posmoderna es la crítica al canon del arte moderno de Clement Greenberg y Michael Fried, que defendía la autonomía de las disciplinas artísticas según los límites de su propia especificidad, legitimando de un modo formalista un arte despolitizado.

En la obra de arte ya no es tan importante la intención del autor para la construcción del significado, sino la cuestión hermenéutica de cómo esa obra o ese significado funcionan. Este rechazo a la intencionalidad del sujeto está presente a la teoría deconstruccionista de Jacques Derrida (1975, 1989). La reflexión filosófica y cultural es un acontecimiento y una intervención que opera marginalmente (a veces como comentario), sin las pretensiones y estructuras universalistas anteriores.

En el mundo del arte el término posmodernidad supone (entre otras cosas) un corte, una incisión en los supuestos básicos acerca del papel del arte en la cultura y acerca del papel del artista en relación a su arte. Esta función incisiva es conocida como *deconstrucción*¹. Bajo este término subyace una teoría relacionada con el modo (basado en el estructuralismo) en que percibimos el mundo, a la vez que lo contradice. Para Derrida, la *deconstrucción* del lenguaje implica investigar modos en que las palabras (como unidades que se refieren a conceptos particulares) conllevan, por implicación, el borrado de posibilidades referenciales alternativas, operando dentro de una cadena de significación en la que la que cada palabra consiguiente contribuye a orientar la línea de desarrollo de la interpretación. Aquí, el énfasis se hace en el juego de significados, en la laxitud de fijeza.

En la posmodernidad ha tenido una gran influencia el pensamiento semiótico. En el ámbito de lo visual se podría decir que una imagen deriva su fuerza no sólo de aquello que representa, sino también de aquello a lo que se opone. Además, los códigos tecnológicos y estéticos que operan sobre la imagen pueden contribuir a la fluidez de significación. El significado se puede ver aquí, por

¹ La “*deconstrucción*” es un tipo de pensamiento que analiza, revisa y critica en profundidad las palabras y sus conceptos. El discurso deconstructivista pone de manifiesto la incapacidad de la filosofía para establecer una base estable, sin dejar de reivindicar su carácter analítico.

tanto, como un producto del juego dentro de y entre las posibilidades, y no de estructuras rígidas de lenguaje o de visión.

En las últimas décadas, la estrategia de la deconstrucción se introduce en el arte para hacer frente a una nueva necesidad de traducción de la realidad en clave de cuestionamiento a través de la distancia, la ironía, la crítica... Frecuentemente implica claves dispersas, estrategias de seducción, formas abiertas que constantemente remiten a la alteridad retomando lo ya conocido como pretexto. Por otra parte, ha tenido lugar un giro epistemológico relacionado con el papel de la representación de la realidad y el valor otorgado a nuestra experiencia en la cultura contemporánea del consumo. Desde el pensamiento post-estructuralista y el anuncio del final de los “grandes relatos”, de utopías y de formas ideológicas, se ha enfatizado la discontinuidad entre nuestra realidad y nuestra experiencia. Vivimos en una realidad codificada en las imágenes (para Jean Baudrillard, la posmodernidad ha dislocado cualquier relación directa entre el significante y lo real). Las imágenes son centrales a la cultura de consumo, pero implican relaciones referenciales y discursivas, más que de representación.

La crítica artística post-estructuralista ha interpretado la producción artística posmoderna como una crítica hacia el papel del arte en la cultura occidental y el papel del artista en relación a su obra. Ya hemos de sospechar en la autenticidad de la experiencia, en el genio o la originalidad del artista. El arte parece decirnos que las cosas están agotadas, y que estamos atados a lo que vemos.

A esto hay que añadir una fascinación que Occidente tiene por las réplicas, los duplicados, los dobles y las repeticiones, hasta el punto de responder a lo que se ha llamado la “cultura de la copia” (Schwartz, 1998); vivimos en un tiempo en que más que nunca imitamos/emulamos a nuestros ídolos e iconos de nuestra cultura, a la vez que proliferan reproducciones, maniqués, marcas, iconos, clones genéticos, etc. En este contexto se hace pertinente reflexionar, también mediante la obra plástica (y la fotografía, en particular), acerca de los problemas de autenticidad, identidad y originalidad.

Como referencia obligada para contextualizar esta idea de réplica, apropiación y reelaboración que vamos a tratar, hemos de mencionar el relato “Pierre Menard, autor del Quijote” (1944). En este cuento, Jorge Luis Borges narra la

peripetia de un escritor de principios del siglo XX que emprende la tarea de escribir *El Quijote* de Cervantes, letra por letra y sin copiar. Esta empresa delirante de escribir de nuevo la novela de forma idéntica resulta un despropósito, atendiendo a la intención del autor (Menard).

Borges escribe esta historia desde el formato de la reseña literaria, jugando con referencias literarias reales bastante deformadas. Lo que el relato de Borges consigue (entre otras cosas no menos interesantes) es mostrarnos la imposibilidad de que alguien repita el mismo proceso mental y creativo de un autor que inevitablemente pertenece a otro contexto y circunstancia. También Borges evoca la idea de intertextualidad: aceptar el texto como intertexto implica pensarlo, tanto a nivel de escritura como de lectura, en el marco del conjunto textual constituido por la sociedad y la historia. Por eso (desmontando el mito de la originalidad) el texto de Menard, según Borges, sería mucho más rico que el de Cervantes, ya que las configuraciones intertextuales del siglo XX son diferentes a las del siglo XVII.

El autor posmoderno hace literatura de la literatura, y al hacerlo, apunta a que la realidad es un medio para acercarse a la ficción. Borges elabora una concepción del tiempo que le permite hacer de la escritura un acto de lectura. Para él el lector es un ser activo, inmerso, al igual que el escritor, en la productividad del texto.

En realidad “Pierre Menard, autor del Quijote” constituye un verdadero juego textual casi infinito que ejemplifica el límite y el alcance potencial de la tarea de la reelaboración de obras preexistentes. La idea de *remake*, como más adelante veremos, entra en el juego de esa diferencia, planteando una comparación, una relación recíproca, de forma que uno ilumina al otro, sin que ninguno sea mejor ni peor. Y es que una forma de crear es reescribir; a partir de una base realizada por otro autor es posible crear cosas totalmente nuevas.

2. La fotografía artística posmoderna: otros usos representacionales

Después de que la fotografía es finalmente aceptada como práctica artística moderna (con un énfasis en la estética y la impresión cuidada de la imagen), los artistas posmodernos empiezan a plantear otros usos de la fotografía. En la posmodernidad se invierten los principios estéticos básicos anteriores,

apostando por la negación consciente de los principios modernos de la “straight photography”, por una libertad sin escrúpulos y por la subversiva pérdida de respeto al medio: podemos decir que la fotografía es uno de los medios protagonistas en la actividad artística posmoderna, ya que está basada en una serie de paradojas que encajan con las de la posmodernidad, subvirtiendo su presunta naturalidad y autenticidad y haciendo evidente la naturaleza codificada de todo mensaje cultural.

Ante el problema de la lectura de la imagen, han tenido un gran calado las aplicaciones semióticas al estudio de la fotografía. En el análisis del texto fotográfico ha sido fundamental la metáfora del lenguaje y las teorías de autores como Ferdinand de Saussure. La semiótica considera que la fotografía, como en otras formas de expresión visual, es un lenguaje que cuenta con un código subyacente que hace posible la presencia de signos en la imagen, cuya interpretación es necesariamente abierta (Barthes señala que la fotografía es un mensaje sin código).

Hoy estamos condicionados a ver las obras e imágenes fotográficas no como meros objetos, como textos cerrados, separados, autónomos (que existen de forma independiente del ojo que los mira y que, expuestos a la mirada, a la “contemplación”, esperan ser gozados), sino en tanto insertos en el mercado, en el entramado social y cultural. Son obras abiertas que, faltas de originalidad y autenticidad, están expuestas a una comprensión activa, a una re-configuración constante, a múltiples versiones de sí mismas. En realidad, probablemente ni el fotógrafo (el autor), ni la fotografía (el medio), ni el sujeto (el receptor) sean responsables del significado de una fotografía, sino que este significado se produce en el acto de “mirar la imagen”, a través de metáforas u otras figuras y de unas ciertas “resonancias”. Esto supone un desplazamiento radical del autor, del artista, como principal productor de significado, contradiciendo así al principio moderno anterior, que defendía la obra de arte como un objeto material autónomo, que no hiciera referencia a nada que estuviera fuera de sus propios límites (en un sentido greenbergiano de especificidad del medio).

El impacto central de la posmodernidad en el ámbito de la fotografía consiste principalmente en desestabilizar los vínculos entre representación y realidad. Además, la fotografía tiene la capacidad de cuestionar hábilmente las nociones

de autoría, originalidad, unicidad, copia, alta y baja cultura, reproductibilidad de la obra de arte, autenticidad y mentira.

Andy Grundberg señala que la fotografía supone una moneda de cambio muy común en el intercambio cultural de imágenes, y debido a ello evita el aura de la autoría que el pensamiento posestructuralista pone en cuestión (Grundberg, 2003:173). Por lo menos, lo hace en mayor grado que la pintura o la escultura, y además está más ligada a la cultura de masas y de producción de imágenes de consumo, de manera que el público está más familiarizado con ella. La fotografía posmoderna se aparta del hermetismo moderno y de la tiranía de la autorreferencialidad (arte sobre el arte, fotografía sobre la fotografía), incluyendo el mundo cultural del cual forma parte: mientras que una de las premisas de la teoría del arte moderno era la insistencia en la autonomía y pureza de la obra de arte, la práctica posmoderna, en cambio, enfatiza la contingencia y primacía de los códigos culturales.

Por ejemplo, en la fotografía “Mount Rushmore, South Dakota” (1969) de Lee Friedlander aparecen unos turistas mirando a través de prismáticos, de pie ante una cristalera que refleja la escena que están contemplando: encontramos una yuxtaposición de planos de realidad visual, de modo que realidad y reflejo se superponen. Esta fotografía ya parece anticipar ideas de pensadores como Baudrillard, en la línea de mostrar cómo la realidad está compuesta de imágenes. De alguna manera, podemos relacionarla con lo que Grundberg (2003:178) apunta: “El arte posmoderno acepta el mundo como una interminable sala de espejos, como un lugar donde todo lo que *somos* son imágenes, como en el mundo de Cindy Sherman, y donde todo lo que *conocemos* son imágenes, como en el universo de Richard Prince. No hay lugar en el mundo posmoderno para una creencia en la autenticidad de la experiencia, en la santidad de la visión del artista individual, en el genio o la originalidad. Lo que el arte posmoderno nos dice finalmente es que las cosas se han gastado, que estamos al final de la línea, que somos todos prisioneros de lo que vemos”.

Michael Fried apunta directamente a la cuestión de cómo y por qué la fotografía se ha convertido en un modo artístico puntero en el presente. En *Why Photography Matters as Art as Never Before* (2008), Fried argumenta cómo

desde los años 70 una fotografía artística seria comienza a ser producida a gran escala y específicamente para ser colgada en la pared del museo o galería, consecuentemente implicando a los autores a centrarse también en la relación entre la fotografía y el espectador que la confronta (colonizando un territorio anteriormente perteneciente a la Pintura). Además, Fried demuestra cómo ciertos problemas filosóficos (asociados con las nociones de teatralidad, literalidad y objetividad, así como con la idea de la intención original en la producción artística) se sitúan en un primer plano en la fotografía reciente. A partir del estudio de trabajos de diversos artistas-fotógrafos actuales (como Cindy Sherman, Jeff Wall, Hiroshi Sugimoto, Thomas Demand, Philip-Lorca DiCorcia, Thomas Struth, Thomas Ruff, Candida Höfer..) Fried explica cómo la fotografía ya no es un lenguaje artístico menor o marginal, sino que directamente entra en la vanguardia del arte contemporáneo como nunca antes lo había hecho, tomando el relevo del Arte (con mayúsculas) no sólo en cuanto a formatos o temáticas, sino también en los contenidos y pretensiones de las obras.

En suma, en la posmodernidad la fotografía cobra un protagonismo singular y se hace especialmente relevante en la tarea de cuestionar las reglas y las estrategias de representación. La fotografía tiene un peso y una presencia singular en la “iconosfera” de la cultura de masas de las sociedades avanzadas, y consecuentemente los autores actuales utilizan con frecuencia el medio fotográfico para plantear preguntas acerca de la problemática de la representación en el contexto sociológico contemporáneo.

Podemos señalar en la llamada “fotografía tras la fotografía artística” un nuevo interés por el referente, ahora entendido no como algo dado, sino como problema. Verdaderamente, la fotografía supone una instancia crucial en el presente, atacando las nociones de subjetividad y originalidad y centrándose en cuestiones relativas a los conceptos de autoría, unicidad, simulación, estereotipo, posición social y/o sexual del objeto de observación e incluso del propio sujeto que observa. Viene inequívocamente ligada a algunos dispositivos fundamentales tales como serialidad, repetición, apropiación, intertextualidad, simulación, pastiche, y, como a continuación expondremos, funciona además como un medio idóneo para desarrollar estrategias como el “remake”.

3. El concepto de “remake”. Definición, características, actitudes

“Remake”, palabra anglosajona aceptada y entendida popularmente, significa “hacer algo otra vez, o de forma diferente”. En el ámbito de la creación visual, la estrategia representacional y narrativa del remake activa el papel de nuestra memoria colectiva en la lectura y aportación de significado de la imagen, que cobra una nueva dimensión de profundidad al articular dos planos de significación: el de denotación de lo contado y el de connotación de algo de nuestra cultura que de repente se infiltra en la historia particular. Cuando nos encontramos ante un remake tenemos la sensación de estar ante algo que ya hemos visto u oído antes, nos viene a la cabeza una otra situación, produciéndose una especie de *dèja-vu*².

Un remake no ha de ser simplemente mirado o visto: ha de leerse como un texto, y ha de leerse también su arquitectura, las fuerzas y modelos que lo rigen, descifrando los códigos que lo constituyen, a los que se sujeta o resiste. Para Barthes (2002) el “texto” no es un “objeto”, sino un “espacio” entre el objeto y el lector/espectador. La noción de intertextualidad del remake estaría relacionada con los ámbitos de lo que Barthes llama lo “*déja-lu*” (lo “ya leído/ ya visto”), y todas las evocaciones “accidentales”. En este sentido, se hace imposible una “suma” de significados, ya que la imagen final que resulta es muchas veces un “todo contradictorio”.

En el remake encontramos, en cierto modo, un “inconsciente óptico”, utilizando una terminología de Benjamin³ (1935) sobre la que Rosalind Krauss (1997) ha reflexionado ampliamente⁴. José Luis Brea (2007: 146) relaciona este término con la hipótesis de que “hay algo en lo que vemos que no sabemos que vemos, o

² El *déja-vu*, término francés que se traduce como “ya visto”, se emplea para describir la experiencia de sentir que se ha sido testigo o que se ha experimentado previamente una situación nueva.

³ En su ensayo “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica” (1935), Walter Benjamin propone el concepto de “inconsciente óptico” para referirse a las dimensiones que pasan desapercibidas al ojo consciente educado en la civilización de la representación. La fotografía y toda otra serie de dispositivos tecnológicos hacen posible la percepción de aquello que no puede ser visualizado de otra forma. De este modo, gracias a estas mediaciones técnicas, se hace visible lo no visible y lo no visto se integra al imaginario.

⁴ El “inconsciente óptico” de Rosalind Krauss funciona como una protesta contra la historia oficial de la modernidad y contra la tradición crítica que intentó definir el arte moderno. Con este término, Krauss se refiere a una fuerza desobediente, disociadora, que persistentemente frecuentó el campo de la modernidad desde los años 20 a los 50, y cuestiona la autonomía normativa de la racionalidad visual.

algo que conocemos en lo que vemos que no sabemos “suficientemente” que conocemos”.

El *remake* se presenta bajo la forma de algo que no es nuevo, como un modo de volver eternamente a lo mismo. Pero de alguna manera, opera transformando, revisando, reinventando, reconstruyendo continuamente de una forma instintiva e inevitable a veces; otras, de manera deliberadamente intencionada, con fines más poéticos, metafóricos, perversos... El *remake* no sería una mera copia, sino escritura, inscripción cultural; tiene un carácter construido. Llegamos a conocer y conectar con la imagen en cuestión no sólo por medio de intuiciones, sino también gracias al lenguaje y el referente de la imagen, entendida como un sistema de signos y de significación que funciona mediante tropos, y no como un conjunto establecido de significados.

Podríamos decir que la creatividad artística es, en cierto modo, limitada, y si nos referimos al trabajo de contar historias o comunicar conceptos, encontramos que puede darse una combinatoria casi infinita a partir de diversas variables... Y en realidad los temas sobre los que hablar, los temas que acaso nos interesen realmente por ser temas que hablan de nuestra propia condición humana, son básicamente constantes: siempre, de alguna manera, giramos alrededor de unos cuantos problemas existenciales que nos afectan a todos en mayor o menor medida (antes, ahora, o luego), unas cuantas pasiones, unos cuantos miedos, unas cuantas tragedias vitales... El *remake* se infiltra en la existencia de las cosas, y supone una técnica narrativa que consiste, básicamente, en repetir nuestros pasajes preferidos para llegar a otros lugares. “*Remake*” significaría literalmente rehacer, hacer de nuevo algo que ya está hecho. El término ha sido utilizado para definir aquellas versiones de creaciones que ya existen, pero que son utilizadas como punto de partida para hacer obras nuevas.

En sus series de documentales para la BBC “*Ways of Seeing*” (1972), John Berger nos habla del potencial que las imágenes de la Historia del Arte, al ser reproducidas en otros medios, pueden tener, en tanto que pueden ser vistas y usadas de otros modos. Las obras de arte tienen siempre algo misterioso, ambiguo; el significado de una imagen puede transformarse dependiendo de cómo la veamos, qué la precede, qué le sigue, esto es, en qué contexto se

muestra. John Berger nos anima a plantear miradas diferentes en relación a las obras de arte clásicas, y también a usarlas como medio de comunicación. Al igual que normalmente empleamos palabras para la comunicación, es posible emplear también imágenes para decir cosas, adaptándolas a nuestros propósitos. Con las imágenes también hablamos, y en ocasiones puede resultar interesante y saludable “perderles el respeto”, combinándolas en otras narrativas, insertándolas en otros contextos o campos de conocimiento para darles una nueva vida, no restringida por nuestra mistificación de esas imágenes como reliquias del arte, intocables e inaccesibles.



Imagen 2. Marcos López: “Asado en Mendiolaza, Córdoba, Argentina” (2001)

En el campo de las artes plásticas, esta propuesta de nuevas miradas a lo cultural encuentra un aliado ideal en la estrategia del *remake*. Ésta puede abarcar prácticas discursivas muy diferentes, contemplando el apropiacionismo, el pastiche, la paráfrasis visual, la deconstrucción, la alegoría...

Entre el homenaje y la copia, el *remake* implica frecuentemente una cierta burla o cuestionamiento de la originalidad, que tradicionalmente ha definido (junto con otros términos un tanto obsoletos como inspiración, talento, o virtuosismo) lo que se entendía como uno de los atributos de un artista. En este sentido, el *remake* se hace cargo de problemáticas posmodernas acerca de la autoría, originalidad, derivación, y autenticidad artística. Estos conceptos han sido subvertidos en grandes obras de arte y de literatura desde hace siglos. Por ejemplo, a menudo la gente se sorprende cuando descubre que Shakespeare obtuvo gran cantidad de su material de otras fuentes, en ocasiones simplemente

reescribiendo historias sin molestarse en disfrazarlas o disimularlas. Podemos preguntarnos si realmente importa esto. Bien, si consideramos que aún así todavía hoy consideramos a Shakespeare como uno de los más grandes escritores de la historia (y que los contenidos de sus obras nos siguen pareciendo universales), la respuesta puede ser no.

En el libro *Remediation: Understanding new media* (Bolter/Grusin, 2000) se considera el tópico de la revisión y la repetición en un sentido más amplio, en un enfoque que resulta muy interesante adoptar (se trata de un tópico que necesita actualizarse en los términos relativos a nuestra sociedad contemporánea, saturada por los *media*, Internet, imágenes digitales, y por supuesto, fotografía). Walter Benjamin habla del concepto de “aura” en relación a la autenticidad y el valor artístico. Básicamente, según Benjamin (1973) si el arte puede ser y es fácilmente reproducible, pierde su aura y por tanto, su valor (y la fotografía sería una herramienta preeminente para llevar esto a cabo). Sin embargo, encontramos que los artistas que emplean el *remake* no se limitan a reproducir obras de arte anteriores de una manera idéntica, y los procesos creativos que desarrollan a partir de los originales dotan a las imágenes de una nueva “aura” asociada a otros medios.

Hoy encontramos incontables artistas que trabajan puntual o sistemáticamente en este ámbito de la reconstrucción. Concretamente, la fotografía (como veremos) se ha valido de la iconografía pictórica, apropiándose a veces de cuadros famosos; también de elementos del mundo del cine, de la literatura, de la mitología, de los arquetipos culturales.... En realidad nos enfrentamos a unas mismas historias en forma de capas de significación en las que el estrato último será sólo apariencia de origen. Al habitar el texto, se subvierte un tiempo narrativo donde no hay principio ni final, donde es difícil definir dónde acaba lo universal y dónde empieza lo particular.

El ejercicio del *remake* está también relacionado con la simulación, con la proliferación de simulacros (Baudrillard, 2008), de creaciones fantasmagóricas que evocan objetos que no siempre podemos identificar. Su existencia misma



interioriza una desemejanza, deshaciendo la propia posibilidad de una visión icónica definida e identificable con seguridad. El auténtico *remake* trabaja desde el interior del icono, lo transforma, lo convierte en algo que siempre tiene algo de distinto y de nuevo.

Imagen 3. Cindy Sherman: “Untitled #224” (1990)

4. El *remake* en la fotografía escenificada

Posiblemente estemos viviendo en el período que pasará a la historia como el momento de mayor auge de los *remakes*, innumerables a través de apropiaciones, repeticiones, copias, revisiones y citas, poniendo en tela de juicio el concepto de “originalidad”. Nuestra cultura es una cultura de citas, de notas aclaratorias, donde los territorios se mezclan y se cancelan, una época del reciclaje infinito, donde las historias se configuran por capas. Y esta pulsión de revisión encuentra en la fotografía construida o escenificada un lenguaje singularmente apropiado.

La práctica de copiar grandes obras de arte ha sido la forma tradicional en la que los estudiantes aprendían de los viejos maestros. Dada la dificultad de trabajar directamente con los originales, generaciones de estudiosos han confiado en las reproducciones. Pioneros fotográficos como William Henry Fox Talbot comprenden la utilidad de la fotografía como herramienta educativa; él esboza sus propuestas en una publicación seminal, *The Pencil of Nature* (1844-1846), uno de los primeros libros con ilustraciones fotográficas.

Oscar Gustav Rejlander vislumbra otras posibilidades innovadoras. Como artista, comienza a trabajar copiando pinturas para la reproducción litográfica, y en 1853 aprende el proceso fotográfico a través del asistente de Talbot. Desde aquel momento, entiende que la cámara le ofrece un modo completamente original de “copiar” obras de arte, fotografiando *tableaux* escenificados de pinturas. En un principio, el propósito de Rejlander es educativo. Su obra “Two

“Ways of Life” (1857) re-escenifica la composición de Rafael en la pintura “La Disputa del Sacramento” (1509-1510), pero con un asunto diferente: la obra de Rejlander tiene un contenido alegórico y moralizante propio de la época victoriana. Por otro lado, su “Young Woman in Prayer” (1858-1860) es una cuidadosa recreación de “La Virgen rezando”(1640-1650), del pintor del siglo XVII Sassoferrato. Al parecer, la intención última de Rejlander en estas obras no es simplemente rendir un homenaje a los artistas que admira o facilitar la enseñanza artística, sino mostrar que la fotografía puede también cumplir con la seriedad artística del dibujo o la pintura.

En una línea similar, Rejlander produce la obra “The First Negative”, inspirada en la historia de Plinio acerca de los orígenes del dibujo y la pintura. Aunque este asunto es descrito en la pintura desde el siglo XVIII, supone el primer intento de Rejlander en contar una historia comprimida en una fotografía. Mientras que “Two Ways of Life” (su obra más célebre) o “The First Negative” hacen referencia al período clásico a través de los ropajes o las narrativas, otras fotografías escenificadas victorianas son directamente copiadas de obras de arte clásicas.

Más tarde, el italiano Guido Rey y el holandés Richard Polar producen fotografías basadas en el estilo y las maneras de Johannes Vermeer, Pieter de Hooch y otros pintores flamencos. Algunos pictorialistas⁵ continúan partiendo de pinturas para elaborar sus contenidos incluso en la década de 1930 (por ejemplo, encontramos “Flemish Maid” de William Mortensen, en 1935). La práctica de fotografiar escenas inspiradas en obras de arte continúa en el siglo XX, convirtiéndose en una de las marcas distintivas del Pictorialismo. Este estilo lucha por establecer un lugar para la fotografía en el arte, intentando diferenciarla de los trabajos fotográficos comerciales mediante la emulación de formas de arte más establecidas, como la pintura.

A partir de la entrada en la posmodernidad, encontramos un creciente número de ejemplos de la práctica del *remake* en la fotografía. En esta época, que da la bienvenida a todo tipo de reciclajes, pastiches, re combinaciones y

⁵ El Pictorialismo es una corriente fotográfica (la primera de pretensiones artísticas) que surge entre finales de los años 1880 y el final de la Primera Guerra Mundial en Europa, Estados Unidos y Japón. Los pictorialistas se distancian de la realidad con una voluntad de que sus fotografías sean sólo imágenes y no meras reproducciones. El movimiento se caracteriza por ideales románticos, mensajes narrativos o alegóricos, y convenciones gestuales y estéticas pictóricas.

deconstrucciones, esta estrategia se vuelve recurrente, especialmente en el campo de la fotografía escenificada o construida. En este tiempo de desencanto e ironía a partes iguales, se vuelve (a veces de forma irreverente) a las fuentes para elaborar productos nuevos, que ya no son meros ejercicios de estilo ni rendidos homenajes a los originales, sino dispositivos que pueden conducir a desenlaces muy diferentes. Una de las características que introducen los artistas posmodernos en el ejercicio del *remake* es precisamente esta “pérdida de respeto” a las fuentes. Ya no se hace necesariamente eco de las ideas y contenidos de las obras de las que se parte (o a las que se llega), sino que se subvierten estas narrativas, introduciendo relatos, valores o conceptos nuevos.

Entre los asiduos a esta práctica fascinante, sobresalen Cindy Sherman y Yasumasa Morimura. El trabajo de Sherman destaca, entre otras cosas, por su utilización de manierismos que evocan fotogramas cinematográficos, fotografía de moda, pornografía y pintura; en muchos aspectos, es el ejemplo por excelencia de la posmodernidad fotográfica. De alguna manera, su carrera y su obra encarnan el impacto del pensamiento posmoderno en el mundo del arte y la utilización de la fotografía y sus técnicas mass-mediáticas como medios de expresión artística. Podríamos decir que a partir del reconocimiento que la crítica empieza a hacer de sus fotografías de la serie “Untitled Film Stills” en los años 70 (con la apropiación de pastiches y tipos visuales genéricos) se desata la práctica abierta del *remake* fotográfico actual.

Como Rosalind Krauss (1993) argumenta, Sherman plantea unos intentos desestabilizadores para diseccionar la formación y la percepción de imágenes que convierten a sus obras (y a ella misma) en iconos del pensamiento feminista (y de otras corrientes). Krauss explora en profundidad los diferentes enfoques de filósofos e historiadores en relación al trabajo de Sherman, y se pregunta si tal vez han perdido demasiado de vista la imaginería en sí misma, o más específicamente, la manera en que las imágenes son construidas. Sherman rehace iconos anónimos (en los “Untitled Film Stills”) que no podemos encuadrar con seguridad en alguna película concreta, pero que forman parte de un imaginario cinematográfico y cultural en el que los roles de las mujeres son marcados y estereotipados: la artista los analiza autorretratándose sin realmente representarse a sí misma (en una idea de “muerte del autor”).

Pero también reconstruye imágenes de cuadros paradigmáticos de la Historia del Arte. En 1977 Cindy Sherman comienza a producir una serie de remakes de pinturas clásicas (a veces cuadros singulares reconocibles, como en el caso de “Untitled #224” (1990), que reelabora la pintura barroca “Baco Enfermo” (1593-94) de Caravaggio, y a veces de cuadros que reconocemos como retratos de género de la pintura clásica, de una manera más indeterminada). La autora se caracteriza específicamente para cada caso, empleando un sofisticado *atrezzo* y maquillaje en una idea muy cercana a la mascarada y a lo casi grotesco, explotando las implicaciones de la máscara y los disfraces hasta el ámbito de lo surreal, lo feo, lo artificial y lo extremo. Sherman, en piezas como ésta, encarna el concepto de *remake* al que nos referimos, ya que transforma radicalmente las obras que reelabora, apuntando a direcciones muy alejadas del original a través de contenidos que conectan con una sensibilidad del presente. Krauss sugiere que desvelando lo obscuro (lo que debiera quedarse fuera de escena) y lo grotesco cotidiano en las representaciones artísticas de mujeres, Sherman subvierte (de un modo perverso) las convenciones aceptadas de la mujer como objeto genérico y no-masculino de la mirada. La artista examina y expresa su disgusto a través de la utilización de lo desagradable, tomando la tradición para ejemplificar su protesta.



Imagen 4. Yasumasa Morimura: “To My Little Sister: For Cindy Sherman” (1998)

Yasumasa Morimura comparte con Sherman la afición por el autorretrato y la disolución del autor en lo representado, y en su caso esta práctica además apuesta exclusivamente por el *remake* de pinturas clásicas de la Historia del Arte: encontramos imágenes que reelaboran la *Olympia* de Manet, la *Gioconda*, o pinturas de Frida Kahlo. En un primer vistazo son imágenes engañosas, ya que instintivamente reconocemos estos iconos. Sin embargo, al segundo vistazo, nos damos cuenta de que la cara de los personajes retratados es siempre



la de un hombre (ambiguo, pero un hombre) japonés, el propio Morimura. Como curiosidad, hay que señalar que el autor incluso hace un guiño abierto a Sherman cuando realiza su obra “To My Little Sister: For Cindy Sherman” (1998), un *remake* del “Untitled #96” (1981) de la fotógrafa.

Imagen 5. Sam Taylor-Wood: “Soliloquy III” (1998)

El *remake* vertebró algunos trabajos de Sam Taylor-Wood. “Soliloquy III” (1999) parte directamente de la famosa “Venus del espejo” de Velázquez, esta vez inmersa en un pensamiento íntimo y fantástico, de connotaciones abiertamente eróticas. También en “Wrecked” (1996), donde revisa el cuadro de “La última cena” de Leonardo para introducir una mirada feminista, Taylor-Wood sustituye la figura de Cristo por la de una mujer desnuda que se ofrece como alimento a un grupo de hombres, planteando una potente metáfora. En relación a este tema, también hemos de mencionar las “últimas cenas” de Anthony Goicolea (en este caso, sin una figura de Cristo, recreando el eterno adolescente clonado del artista devorando sandwiches de pan Bimbo) o la de Marcos López, que describe con humor una prosaica churrascada criolla en su contexto local (Argentina).



Imagen 6. Anthony Goicolea: *“The Last Supper”* (1999)

Hoy en día podemos apreciar esta consistente apuesta por el pastiche de la gran pintura, en un sentido de reciclaje a veces cómico, a veces crítico también. David LaChapelle revisando imágenes paradigmáticas de la Historia del Arte o la cultura popular (realiza una controvertida imagen de una “Pietà” miguelangelesca encarnada por la “viuda del grunge” Courtney Love con un modelo muy parecido a Kurt Cobain en su regazo), o Pierre and Gilles con sus iconos kitsch basados en beaterías e iconos religiosos diversos, son ejemplos de cómo a través de una estética que bebe directamente de pinturas célebres y referencias pictóricas clásicas es posible presentar contenidos contemporáneos. Con una mayor afinidad a la Pintura que a la fotografía muchas veces, y apuntando a materias frecuentemente sacadas de obras de arte, estos fotógrafos emplean un vocabulario derivado de la Historia del Arte, contaminado de otros elementos de la cultura visual como la publicidad, la moda o el cine.

Jeff Wall es una obligada referencia acerca de un enfoque particular de la idea de *remake* contemporánea. Wall constantemente revisa obras de arte famosas en sus “pinturas de la vida moderna”, dotándolas de una nueva dimensión de significado, comprometido con algo de la realidad social histórica y puntual del artista. En obras como “The Storyteller” recupera el famoso posicionamiento de figuras del “Almuerzo sobre la hierba” de Manet; otra vez, Manet en su “Picture for Women”; un grabado clásico de Hokusai fielmente reelaborado en “A Sudden Gust of Wind (After Hokusai)”, esta vez jugando con la metáfora de lo

fácil que puede resultar “perder los papeles” en una sociedad que todo parece tener controlado pero que en fondo está constantemente en equilibrio frágil, a punto de derrumbarse...



Imagen 7. Jeff Wall: *“A Sudden Gust of Wind (After Hokusai)”* (1993)

Jeff Wall lleva más allá la estrategia del remake, dándole un giro de tuerca. Como artista paradigmático de la estrategia de deconstrucción, Wall acepta que las cosas están construidas (mal construidas) a base de representaciones rígidas y estereotipos. Jean-François Chevrier (1996:11) apunta que “un aspecto significativo del trabajo de Wall es la aceptación de la noción de que la lucidez crítica (una aproximación conceptual y dialéctica) puede participar en la retórica de la ambigüedad, de acuerdo con el “manierismo” que emergió del Pop Art de los sesenta (...). Pero la parodia permite sólo la apropiación de fragmentos de la tradición pictórica, mientras Jeff Wall propone una reconstrucción sistemática”. Y es que Wall en ocasiones echa mano de diversas paráfrasis de tipologías visuales, estructuras formales estéticas o arreglos espaciales de ejemplos de la Historia del Arte, pero lo que hace es transformar su sustancia iconográfica y, combinándola con el presente, crear constructos enteramente nuevos. Sus trabajos no son tanto composiciones como constructos ensamblados de varias realidades. Lejos de funcionar como mera

repetición, estos constructos se conforman como nuevos dispositivos de reflexión y análisis, funcionando como “imágenes dialécticas”⁶.

Una imagen-remake de Wall perfectamente dialéctica es “The Storyteller” (1986), probablemente una de las mejores obras del autor. Una imagen dialéctica ha de presentar algún dualismo, y como brillantemente analiza Thierry de Duve (2004), en “The Storyteller” los dualismos se multiplican. En la imagen, la posición del grupo de tres personas que encontramos en un lado de la imagen nos recuerda inmediatamente al “Almuerzo sobre la hierba”⁷ (1863) de Manet, lo cual desencadena una serie de interrogantes y asociaciones acerca de la identidad y actividad de los personajes, y de por qué esa imagen de referencia aparece invertida, o de por qué entendemos esa fotografía como un cuadro.



Imagen 8. Jeff Wall: “The Storyteller” (1986)

⁶ Walter Benjamin hablaba de la “imagen dialéctica” como una imagen que brilla, una imagen del pasado que puede fulgar en el momento actual, posibilitando conocimiento. La imagen dialéctica puede operar como instrumento para una lectura crítica de la Historia, esto es, como el convertidor de una narración ajustada a patrones particularistas y monocordes en una constelación en tensión constante (“Tesis de la filosofía de la historia” (1940), en *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia* (1989). Madrid:Taurus).

⁷ El “Almuerzo sobre la hierba” de Edouard Manet agrupó los géneros de retrato, paisaje, y naturaleza muerta en una sola imagen, integrados bajo la unidad del plano pictórico.

5. El *remake* fotodramático actual. Particularidades y artistas

Podemos decir que vivimos en un momento de “post-fotografía”, donde la fotografía propugna la superación de la imagen como icono indicial y su dilatación hacia otros campos: hoy en día la fotografía ya no existe como un medio puro, específico y delimitado, sino como un medio híbrido que acoge otros planteamientos expresivos, intenciones y preocupaciones. Una vez superada su anterior condición esencialmente documental y alcanzado un grado de sofisticación tecnológica, ha surgido todo un nuevo mundo de posibilidades creativas. La fotografía se hace pictórica, teatral, instalativa, performativa, discursiva... Ya no bebe sólo de los hechos reales, e incluye entre sus prácticas también el montaje, el reciclaje y el *remake* de imágenes, incluso de otras imágenes fotográficas. Nuestro imaginario colectivo está basado en imágenes que absorbemos continuamente, no en visiones reales obtenidas empíricamente. En este contexto, el *remake* es una de las estrategias narrativas preferidas por muchos autores de la fotografía construida/escenificada en la actualidad.

Se ha criticado a menudo la pérdida de intensidad de muchas imágenes actuales, la levedad de los personajes frente al peso dramático de los personajes de los referentes originales. En esta vertiente negativa la práctica del *remake* ha sido criticada por estar a veces cercana a una estética de “corta y pega”: es cierto que dentro del panorama actual proliferan ejemplos de tácticas simplistas convertidas en fórmulas que sustituyen el talento y el compromiso artístico (lo vemos en la música, la televisión, el cine, la moda, y por supuesto, también en la fotografía). Sin embargo, en su vertiente positiva, el *remake* fotográfico hoy en día genera una gran cantidad de reflexiones valiosas y de revisiones productivas



Imagen 9. Erwin Olaf: “Cena en Emmaus” (2008)

de obras clásicas. En el ejercicio del *remake* sin duda cabe (y es necesaria) una reflexión irónica y lúcida sobre la manera en que manejamos nuestra memoria histórica y artística. Encierra frecuentemente una dimensión crítica, anti-utópica, espectacular.

Un buen número de artistas “fotodramáticos” (esto es, autores que utilizan la fotografía construida o escenificada como lenguaje, incluyendo disposiciones teatrales y poses diseñadas para la cámara) nos proponen en sus imágenes guiños culturales (artísticos, históricos, mitológicos, cinéfilos...), a modo de una especie de *samplers* que se activan de repente. Éstos pueden ser actos agresivos, insolentes a veces, que no responden necesariamente a jerarquías: se pierden y se diluyen las referencias concretas históricas y las ideologías de origen, dando la bienvenida a otros significados. Acaso hoy estemos, en gran medida, condenados a trabajar con mitologías de segundo o tercer grado.

El *sampler* funciona, por un lado, como una herramienta intertextual (en tanto que introduce ideas o imágenes preexistentes, planteando relaciones entre dos o más dimensiones), y por otro, como un mecanismo más o menos perverso (en el sentido etimológico de la palabra) mediante el cual los artistas, productores culturales, juegan con nuestro conocimiento y nuestra base visual introduciendo lógicas diferentes. Algunas veces encontramos ejemplos de utilidades narrativas de estos *samplers* en los trabajos de artistas que operan jugando con diferentes lenguajes, imágenes procedentes de distintas fuentes, proponiendo cambios de texturas, arquetipos y géneros. El sentido de reciclaje se explota más que nunca: se dan usos nuevos a imágenes y conceptos “viejos”, despojándolos a veces de ideologías arcaicas, o aprovechando la vigencia de muchas de las cuestiones que plantean.

El *remake*, en cierta manera, viene a ser una forma aparatosa del *sampler*, y tiene en cuenta que el espectador tiende a querer ver aquello que ha visto antes, aquello que es capaz de reconocer: se hace ideal este equilibrio entre la novedad y el reconocimiento. Los autores fotodramáticos, como a continuación veremos a través de algunos ejemplos, parecen estar diciéndonos que el sujeto contemporáneo no existe, y que hay un limbo de arquetipos que hoy pueden vivir en constante cortocircuito.

Dentro de la tendencia del *remake* en la fotografía artística actual, hemos de mencionar la relevancia de la exposición “Acting Out: The Invented Melodrama in Contemporary Photography”⁸, comisariada por Kathleen A. Edwards. Los

⁸ “Acting Out: The Invented Melodrama in Contemporary Photography” fue comisariada por Kathleen A. Edwards y mostrada en el Neuberger Museum of Art (Purchase, Nueva York, EEUU) del 5 de

artistas de la muestra tienen en común que, con diferentes estrategias, diseñan y construyen cuidadosamente sus fotografías, a modo de directores de cine.

La idea de apropiación había comenzado años antes, introducida en las prácticas de autores como Cindy Sherman, Sherrie Levine o Richard Prince, concebida como modo de “interrogar” a las imágenes que nos rodean y nos condicionan. Luego, la idea de apropiación penetraría ampliamente en nuestra (alta y baja) cultura, convirtiéndose en una cierta marca de nuestros tiempos. En “Acting Out” la idea de *remake* está infiltrada casi inadvertidamente; la exposición toma esta idea con finura, mediante la apropiación de iconos e historias de un modo particular, empleando la escenificación fotográfica (que Sherman venía haciendo desde los años 70) para evocar críticamente estereotipos cinematográficos. Uno de los logros (acaso inintencionados) de esta muestra es proponer la fotografía escenificada como una especie de pintura prerrafaelita de nuestro tiempo, reconstruyendo imágenes anteriores (pertenecientes a la cultura mediática, al melodrama, a la telerrealidad, a la publicidad o a la propia historia de la fotografía) aparentemente pasivas e intelectualmente obvias, plagadas de un sentimentalismo fingido.

Entre los autores de la muestra encontramos a Philip-Lorca DiCorcia, quien elabora unas imágenes que son (re)constructos basados en instantáneas fotográficas genéricas, escenas cinematográficas y retratos, con una confusión enriquecedora. Otro de los artistas es Gregory Crewdson, quien en ocasiones, a través de sus elaboradas puestas en escena fotográficas, echa mano de escenas paradigmáticas que reelabora en contextos urbanos contemporáneos. En su obra “Untitled”, de la serie “Dream House” (2002) vemos cómo una mujer misteriosa flota, inerte, en el extraño estanque en que se ha convertido el salón de su casa, inundado por alguna causa desconocida que roza lo paranormal... No podemos dejar de pensar en la trágica Ofelia de Shakespeare, la Ofelia de los prerrafaelitas, pero en esta ocasión se trata de una Ofelia contemporánea y anónima.

En cuanto a las imágenes de Anna Gaskell, vemos a chicas adolescentes a partir de planos cortos, fragmentados, con una quietud escalofriante. La autora

septiembre al 31 de diciembre de 2005. La exposición incluía 31 trabajos de Tina Barney, Gregory Crewdson, Philip-Lorca DiCorcia, Anna Gaskell, Tom Hunter, Simen Johan, Justine Kurland, Laura Letinsky, Sharon Lockhart, Adi Nes, Cindy Sherman, Yinka Shonibare, Janaina Tschape y Jeff Wall.

plantea historias inquietantes, turbias, empleando como punto de partida imaginerías pertenecientes a cuentos infantiles. Gaskell encuadra estas escenas congeladas en un sentido fílmico, que recuerda tanto al *film noir* como a las cintas de terror, con alusiones a lo “Inenarrable” a través de la iluminación dramática o a ángulos de la cámara. La plasticidad de las imágenes, combinada con la ambigüedad moral del relato, proporciona un excitante placer visual. Lo narrativo subyace en el corazón de los proyectos de Gaskell; cada una de sus series se centra en una historia vagamente expresada (que se revela a través de visiones fragmentadas). Las imágenes construidas de esta artista encuentran sus raíces en los primeros tiempos de la fotografía, en las fantásticas imágenes de la niñez victoriana de Julia Margaret Cameron o Lewis Carroll. Asumiendo la naturaleza ficcional del medio, las producciones de Gaskell llevan más allá el debate entre la “verdad” construida de la narrativa en general, y de las imágenes fotográficas en particular.

Las referencias a la pintura son algo recurrente en el *remake* fotográfico actual, a menudo paradójicamente para reflexionar sobre las propias condiciones de la fotografía. Las fotografías de la serie “Arsenal” (2002) de Theresa Hubbard y Alexander Birchler fueron tomadas en una vieja sala de cine en Berlín, unas semanas antes de que fuera a ser cerrada. Las disposiciones espaciales de estas puestas en escena fotográficas evocan los montajes de las escenas del cine, y la protagonista de la historia remite claramente a la acomodadora que, absorta en sus pensamientos, esperaba fuera del cine en pintura de Edward Hopper “New York Movie” (1939).



Imagen 10. Theresa Hubbard y Alexander Birchler:
Fotografía de la serie "Arsenal" (2002)



Imagen 11. Félix Fernández y Andrés Senra:
"Te quiero no por lo que eres, sino por lo que soy cuando estoy contigo" (2004)

Sin embargo, frente a la solución pictórica de Hopper, el trabajo de Hubbard y Birchler es resultado de una reflexión sistemática acerca del medio fotográfico, que en sí genera esta particular temporalidad, resuelta en forma de secuencia. Hubbard y Birchler se han apropiado, por una parte, de una gramática cinematográfica y medios de producción propios de las películas. Pero por otra parte, un aspecto cinematográfico importante reside en el efecto del gran formato, que confronta al espectador con figuras a tamaño natural. En último término, la pareja de artistas realiza un trabajo (a través de fotografías, proyecciones, dioramas y escenas) que puede leerse en gran medida como una breve historia del cine y de la imagen cinematográfica fija: una reflexión, metalingüística, acerca de la arquitectura de las apariencias y de la ilusión.

Por otro lado, podemos afirmar que existe un determinante contagio de lo *neobarroco*⁹ (Calabrese, 1999) en la práctica del *remake* en fotografía construida actual, expresado fundamentalmente a través de la recurrencia a modos de alegoría: ni lo que la imagen muestra ni lo que el texto enuncia es algo fijado o definitivo, sino que sus significados se verán afectados por transformaciones de su contexto y su recepción, de manera que puede

⁹ Según desarrolla Omar Calabrese en *La era neobarroca* (Cátedra, 1999), lo "neobarroco" aparece como una lectura del presente en la que se apela a la historia como ejercicio retórico de intertextualidad extrema.

potencialmente dirigir a algo otro. Este tipo de fotografías funcionan como una especie de “objetos inespecíficos”, propios del pensamiento alegórico¹⁰, en tanto que cuentan con una significancia abierta.

En las imágenes fotodramáticas, a pesar de la celebrada transparencia fotográfica, encontramos con frecuencia un fondo ambiguo e informe para el que todavía no tenemos una equivalencia. Y esto se transmite de forma alegórica, indirecta. Mientras que la fotografía ha presumido siempre de mostrarnos la apariencia fiel de las cosas, encontramos que el *remake* fotográfico permite, a través de imágenes alegóricas, una forma reflexiva de conocimiento. Efectivamente, vivimos en un mundo donde abundan imágenes que son capaces de albergar y de revelar otra significancia en el acto de su consumo. Ante estos objetos, el espectador ha de fijar el significado, detectando ese “algo otro” que podría mutar con el tiempo o las circunstancias. Frente a la antiguamente supuesta y segura cualidad indicial de la fotografía, el *remake* la hace móvil, voluble, imperfecta, con fisuras y aperturas hacia otros territorios.



Imagen 12. Tom Hunter: “Reservoir #1” (2000), de la serie “Life and Death in Hackney”

Esta idea del *remake* como alegoría está siendo desarrollada por un número significativo de autores actualmente, como por ejemplo Tom Hunter. Su caso es especialmente interesante como

contrapunto a lo que tantas veces se ha criticado en esta tendencia (cuando el *remake* funciona como un simple ejercicio de estilo). Hunter toma pinturas clásicas como fuente de inspiración para la interpretación fotográfica: Por ejemplo, la camarera del Bar de Folies-Bergère de Manet se convierte en una

¹⁰ En *Nuevas estrategias alegóricas* (Tecnos, 1991), José Luis Brea comenta que en la cultura del hiperconsumo y la sobrecundancia, caracterizada entre otras cosas por la opulencia de las sociedades de la comunicación, la multiplicación de las estrategias de simulación, y el triunfo del artificio, vuelve el barroco y el proceso alegórico de representación. Hoy el panorama de la representación parece, en efecto, haberse *alegorizado*, afectando esto a todo lo que ocurre en su escena: vivimos en un mundo plagado de una multitud de actos y objetos capaces siempre de *otra significancia* en el acto de su consumo.

camarera en un pub de Hackney (zona de Londres conocida por sus *casas-okupas*, donde Hunter localiza la mayoría de sus historias), y una “Ofelia” prerrafaelita se convierte en una joven flotando en un río indeterminado en un área suburbana desolada que resulta ser el espacio abierto más cercano que tienen los habitantes de Hackney, con arbustos, hierba y árboles.



Imagen 13. Tom Hunter: “The Way Home” (2000), de la serie “Life and Death in Hackney”

Su reinterpretación del arquetipo de la “Ofelia” (trabajado también por Gregory Crewdson, como hemos visto, y por otros fotógrafos actuales como Ellen Kooi o Carmela García) tiene un interesante efecto: el sentido de romance y de sentimiento estético de obras anteriores que también beben de la fuente de este personaje todavía permanece en la imagen contemporánea, y esto nos invita a hacernos algunas preguntas interesantes en relación a la propuesta de Hunter: ¿Está esta fotografía tratando el tema que ocupaba a los prerrafaelitas o en esta ocasión se trata de un tema que es relevante hoy? Las mujeres siempre han sido asociadas con la tierra, sus cuerpos con una suerte de fuente de alimento y reproducción. Pensando en las palabras “polvo eres, y en polvo te convertirás”, que nos recuerdan nuestra condición mortal, la Ofelia ahogándose en el estanque es un retorno a la tierra (en este caso, al agua), y el episodio de la obra de Shakespeare es un momento descorazonador, en el completo sentido de la tragedia.

Sin embargo, Tom Hunter no es mitológico ni filosófico, no intenta explicar ni justificar su trabajo en ningún sentido más allá de sus términos básicos. El autor juega con el conocimiento básico del espectador y las reminiscencias que inevitablemente la imagen de referencia despierta en su fotografía. Esta imagen remite a la “Ofelia” de Shakespeare, quien a su vez bien podría haberla obtenido de alguna otra fuente. La pintura prerrafaelita añade dimensiones a la situación, y finalmente tenemos el entorno suburbano de Hackney, que la contextualiza en un aquí y un ahora, en una problemática específica y contemporánea. La estética de la imagen es impecable; la modelo es apropiadamente frágil y bella, y en vez del etéreo vestido blanco, lleva unos prosaicos pantalones vaqueros. En el paisaje de la escena podemos ver postes de teléfono, y los tejados de las típicas casas suburbanas. En la parte derecha aparece un puente y, aunque no podamos llegar a ver la vía del tren, entendemos que la escena tiene lugar cerca de un puente de ferrocarril. Todos los significantes sugieren un área de desperdicio, la antítesis del romanticismo. Finalmente, el título de la obra (“The Way Home”) se refiere a la noticia de la muerte de una joven, publicada en un periódico local de Hackney (entorno y contexto que Hunter emplea como referencia principal en su trabajo).

Charlotte Cotton (2004:55) sugiere que “cuando los motivos visuales históricos son usados en un tema fotográfico contemporáneo (...) actúan como una confirmación de que la vida contemporánea acarrea un grado de simbolismo y preocupación cultural paralelos a otras épocas de la historia, y la posición del arte como cronista de fábulas contemporáneas se reafirma”. En efecto, Hunter parece suscribir esta idea, y encuentra una trascendencia y una iconicidad singular en los acontecimientos más lamentables (y que a veces pasan más desapercibidos) de su contexto. Hunter es un “storyteller” que echa mano de titulares de la “Hackney Gazette” y los articula con imaginería clásica y escenas del East London urbano. Sin embargo, no todo es un trabajo puramente intelectual: es igualmente determinante la finura técnica de sus fotografías, a pesar de su apariencia documental. “The Way Home” es una composición innegablemente bella; cuenta con elementos como el lugar apartado en la naturaleza, el puente, la charca, la figura, y una disposición de flores y pétalos que representan el poder regenerativo y continuo de la vida. La idea romántica

es conseguida en un sutil pero evidente contexto contemporáneo, también prosaico y feo, al que temporalmente se le adjudica un significado poético. El efecto funciona debido a que, por un lado, las ideas poéticas son claramente evocadas, y por otra, ocurre en un contexto urbano carente de toda poesía, magia y significado. El suburbio contiene lo romántico, y lo romántico contiene el suburbio, en términos de un inter-juego que es más holístico que la estética prerrafaelita debido a que no se trata de un escapismo romántico: opera dentro de un entorno reconociblemente mundano.

En otra de sus fotografías, Hunter retrata a una bailarina erótica desnuda acostada en el suelo de un club de striptease, mostrándola en una pose de desnudo clásico. Además de dignificar la labor del personaje a través de la estilización y comparación con un ideal de belleza clásico, el fotógrafo también tiene otra intención: ella está siendo observada por otros, y Hunter quiere retratar también la manera en que los hombres miran a las mujeres. Este tema lo encontramos desarrollado también en la obra "Picture for Women" de Jeff Wall. Resulta obvio que Tom Hunter tiene una formación obtenida en una escuela de arte, y presumiblemente habrá leído y apreciado el libro *Ways of Seeing* de John Berger.

También el artista chino Wang Qingsong echa mano de la tradición para realizar planteamientos acerca del tratamiento histórico de la cultura china contemporánea, inclinado a los placeres y trampas de la globalización. Con un tono de fina y discreta ironía, revisa las grandes obras de la Historia del Arte en una especie de homenaje, a modo de relectura de esta historia que entra en contradicción con las interpretaciones occidentales de las mismas. Wang Qingsong emplea técnicas y disposiciones altamente teatrales y deja que la cámara narre historias contemporáneas que son en cierto modo verdaderas e inteligibles. El artista se plantea cuestiones acerca de la posición y el destino de la experiencia de los intelectuales en la historia china. En una era de pérdida de ideales, en la que gente proyecta dudas en relación a los héroes e ideales del pasado, este fotógrafo chino pretende captar escenas que describan esta pérdida de esperanzas que han sido reemplazadas por deseos de dinero y poder.

En 2003 realiza las fotografías "China Mansion" y "Romantique". "China Mansion" encarna la percepción del artista sobre el actual estado de

globalización: China siempre ha estado dispuesta a invitar a expertos extranjeros en diversos campos (economía, tecnología, arquitectura y cultura) para apoyar y guiar sus procesos de modernización. Sin embargo, el choque cultural también crea contradicciones sociales. Wang Qingsong elabora en esta fotografía una puesta en escena en la que los modelos adoptan el papel de invitados extranjeros, imitando posturas de personajes de obras históricas de Ingres, Manet, Gauguin, Rembrandt, Man Ray... Estos modelos parecen comunicarse y crear ciertas relaciones cordiales a través de sus respectivos momentos cronológicos, así como relaciones con la cultura china. El artista parece desempeñar el papel de un anfitrión un tanto confuso en esta mansión, profusamente decorada con antigüedades orientales y occidentales (el anfitrión es, a la vez, conservador y vanguardista).



Imagen 14. Wang Qingsong: “China Mansion” (2003)

En “Romantique”, Wang Qingsong nos invita a entrar en un territorio a caballo entre lo que imaginamos que es el cielo de la religión occidental y un jardín pastoral chino. Podemos pensar en un concepto de felicidad artificial (con vegetación de plástico, niebla ligera y blanquecina obtenida a partir de hielo seco, frutas, flores, decoración...), en un paraíso construido. Aquí también se muestran modelos en posturas que reproducen fielmente las posturas de los modelos de Massacio, Velázquez, Botticelli, Rafael y Matisse. Pero además vemos un Buda dorado, bellas princesas, parejas mixtas formadas por un oriental y una occidental, y en suma, gente que parece feliz, pacífica y desprovista de deseo. Con una estética sospechosamente apacible, se subrayan, por contraste, los conflictos potenciales de este complicado diálogo internacional: la comunicación descrita en esta imagen es una comunicación forzada y caótica inscrita en una utopía fabricada por la mano del hombre.

El argentino Marcos López es otro ejemplo de *remake* configurado a base de pastiches y de *samplers*, de recombinação de elementos de la historia de la pintura clásica en un contexto local y popular. La estética de sus fotografías a color pintadas a mano es, según ha comentado él mismo en alguna ocasión,

“barroca, rococó, una postal de Argentina”. La intención de López es la de subrayar, repetir, exagerar, mostrar el modo en el que se configura una realidad ecléctica, elaborando retratos que reflejan una identidad nacional desde el punto de vista de sus propias experiencias emocionales. El autor reorienta la realidad mediante su escenificación, su teatralización, tendiendo a lo extremo, a lo esperpéntico. Trabaja con un humor corrosivo, planteando una reflexión sociopolítica del período de los años 90 en Argentina, algo que acaso no pudiera haber sido posible sin una dosis de humor ácido. Sin embargo, en el fondo de su trabajo hay una constante emocional que tiene que ver con algo trágico, que liga compositiva y conceptualmente a elementos de la historia de la pintura occidental.



Imagen 15. Marcos López: “Autopsia. Buenos Aires (2005)



Imagen 16. Rembrandt: “La lección de Anatomía del Dr. Nicolaes Tulp” (1632)

En la fotografía titulada “Autopsia. Buenos Aires” (2005), Marcos López apunta, otra vez, al contexto argentino, planteando cuestiones relacionadas con la sanidad, con la violencia y con la muerte. Y lo hace bajo una forma conocida, rescatando la composición de la pintura clásica “La lección de Anatomía del Dr. Nicolaes Tulp” (1632) de Rembrandt. Pero además opera ofreciendo una relectura de la toma (en este caso, fotografía documental) que el fotógrafo boliviano Freddy Alborta dispara en 1967 ante el cuerpo asesinado del Che Guevara. Podemos decir que se trata de un “remake de un remake”. En la versión de López, se recrea una atmósfera de centro de detención clandestino, y la referencia pasa por el tema de los desaparecidos. Y en esta versión, el “Che” es mujer.



Imagen 17. *Freddy Alborta: "La muerte del Che" (1967)*

Aparte de las obras de estos artistas que hemos comentado como ejemplos, encontramos numerosos (incontables, podríamos decir) artistas (muchos ya consolidados y con firmes trayectorias, otros muchos emergentes o práctica-

mente anónimos) que comparten una pasión por la revisión y la transformación de iconos, ideas e imágenes que ya pertenecen un poco a todos, llevándolos a sus respectivos terrenos para ofrecernos un diferencial de experiencia.

No podemos dejar de nombrar los aportes que, ya sea de un modo más sistemático o más puntual, han realizado otros autores. Podemos pensar en las bizarras versiones de clásicos como "Las Meninas", "La Balsa de la Medusa" o "El Nacimiento de Venus" hechas por Joel Peter Witkin, las referencias a los "amantes" de Magritte y a la "Venus del Espejo" de Velázquez de Eileen Cowin y de Karen Knorr, las "Olympias" y "odaliscas" de ésta última en su serie "Life Class", los remakes de pinturas del Barroco español de Erwin Olaf, las numerosas referencias a pinturas clásicas en las impecables fotografías de moda de David LaChapelle y Eugenio Recuenco, e incluso las revisiones de obras contemporáneas (incluso fotográficas) como vemos, por ejemplo, en la versión que Mitra Tabrizian hace de la obra "Insomnia" (1994) de Jeff Wall: en la fotografía de Tabrizian (de 2007), la sórdida y deprimente cocina donde el protagonista de la imagen de Wall aparecía tumbado bajo una mesa se convierte en otra cocina ahora impoluta, blanca, luminosa e impecable, sin que esa sensación de abandono desaparezca en el prometido hogar perfecto hipermoderno.



Imagen 18. Joel Peter Witkin: "The Raft of G. W. Bush" (2006)



Imagen 19. Mitra Tabrizian: "Untitled #2", de la serie "Wall House Project" (2007)

En ejemplos como los anteriores comprobamos cómo en la fotografía escenificada actual nos encontramos frecuentemente ante situaciones ordinarias, prosaicas y cotidianas en las que de repente se infiltra algo que de un modo más o menos consciente reconocemos, y que añade una dimensión de interés o de grandeza a la escena. Otras veces, los *remakes* de historias que plantean muchos de estos fotógrafos ocurren en un mundo fantástico o delirante, donde no tenemos por qué existir. En parte, es un arte sobre el arte también: no hay más universo que esta base de datos sobre la que combinar. La definición de posmodernidad de Lyotard (1987) se está revisando¹¹: en realidad, la posmodernidad (y su evolución en la hipermodernidad) puede ser también el proceso que instala nuestra cultura en una gran base de datos que permite una recombinación infinita, y que acaso sea el gran relato.

6. A modo de conclusión

Esta investigación ha evidenciado la existencia de una tendencia actual de producción de imágenes fotográficas que toman como punto de partida iconos y obras pertenecientes a un imaginario cultural colectivo, especialmente a la Historia de la Pintura. Se ha desarrollado un panorama que muestra un conjunto de características comunes, obtenido a partir del estudio de un

¹¹ En *La condición postmoderna: Informe sobre el saber* Jean-François Lyotard elabora todo un análisis que sistematiza elementos de crítica a la modernidad, y describe cómo el relato narrativo donde se expresan las subjetividades es cada vez más libre y múltiple, en oposición a las rígidas e inapropiadas imágenes racionalistas modernas.

conjunto significativo de artistas y obras que abordan la estrategia del *remake* a través del medio fotográfico.

Las fotografías pueden ser entendidas como procesos de significación y codificación cultural, cobrando sentido a través del lugar que ocupan en contextos más amplios de significación. La estrategia del *remake* enfatiza esta idea, infiltrándose en un buen número de propuestas en la fotografía escenificada actual. A través de estas propuestas fotodramáticas se hace posible plantear miradas diferentes sobre obras de arte clásicas (o no tan clásicas), que pueden ser empleadas como puentes para llegar a otros lugares conceptuales. El *remake* fotográfico puede funcionar como un modo sofisticado de explorar un conocimiento y una iconografía básica que habla de nosotros mismos y de nuestra cultura, proponiendo una reflexión irónica sobre las relaciones que tenemos con nuestras imágenes y nuestra memoria histórica, e incluso artística. En los *remakes* fotográficos actuales encontramos un gusto y una pasión por la revisión (a veces crítica, a veces lúdica) de iconos, símbolos e ideas que se diluyen en nuestro imaginario colectivo (entendido como una gran base de datos con la que trabajar), a los que se les dan nuevos usos, nuevos alcances que trascienden y superan el referente.

Los *remakes* fotográficos pueden funcionar como un espejo cultural, psicológico y social (jugando de un modo irónico con el potencial de la fotografía como “espejo de lo real”). Por un lado, funcionan reflejando las nuevas condiciones y preocupaciones contemporáneas. Y por otro, funcionan como objetos culturales de uso y consumo, satisfaciendo nuestra ansia de historias que hablen de nosotros y de nuestra circunstancia. El *remake* revisa nuestra iconografía y nuestra cultura utilizando sus mismas formas, pero a la vez abriendo nuevos frentes, creando nuevos imaginarios de reflexión y análisis, rompiendo los grandes relatos a favor de “microrrelatos”... Al final, el *remake* fotográfico no anula el referente, sino que es capaz de intensificar y complicar sus virtudes, funcionando como un verdadero espacio de conflictos culturales.

El *remake* puede ser una de las formas más íntimas de relacionarse con la obra de arte. La producción y el análisis de *remakes* fotográficos nos permite descubrir significados ocultos, y desarrollar indagaciones sobre nuestra propia relación con las formas de representación de la realidad, y al final, con la propia

realidad. Estas imágenes también pueden favorecer reflexiones sobre cómo se producen los imaginarios en los que vivimos y de los que vivimos. En los mejores casos, los remakes pueden provocar una consciencia ante las convenciones de objetividad y fiabilidad de las imágenes, y demostrar cómo la fotografía construida a partir de un icono puede no sólo remitir a un pasado, sino también producir y autorizar nuevas identidades, experiencias, relatos y realidades.



Imagen 20. Maribel Castro: "Ofelia" (2008)

Referencias bibliográficas

- BAQUÉ, Dominique (2003). *La fotografía plástica. Un arte paradójico*. Barcelona: Gustavo Gili, col. FotoGGrafía.
- BARTHES, Roland (1987). "La muerte del autor", en *El susurro del lenguaje* (pp. 65-71). Barcelona: Paidós.
- BARTHES, Roland (1982). "Retórica de la imagen", en *Lo obvio y lo obtuso* (pp. 29-47). Barcelona: Paidós.
- BAUDRILLARD, Jean (2008). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- BENJAMIN, Walter (1973). "La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- BERGER, John (2002). *Modos de Ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BOLTER, Jay David/GRUSIN, Richard (2000). *Remediation: Understanding New Media*. Massachussets: MIT Press.

- BORGES, Jorge Luis. "Pierre Menard, autor del Quijote" (1944), en *Ficciones* (1995), pp. 41-55. Madrid: Alianza.
- BREA, José Luis (2007). Cambio de régimen escópico: del inconsciente óptico a la e-image. *Estudios Visuales* nº 4 (pp. 145-163), enero 2007. Texto online
<http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num4/JlBrea-4-completo.pdf>
- BREA, José Luis (1991). *Nuevas estrategias alegóricas*. Madrid: Tecnos, col. Metrópolis.
- BRIGHT, Susan (2005). *Fotografía hoy*. Madrid: Nerea.
- CALABRESE, Omar (1999). *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra, col. Signo e Imagen.
- CAMPANY, David (ed.) (2007). *¿Qué ha sido de la fotografía?*. Barcelona: Gustavo Gili, col. FotoGGrafía.
- CHEVRIER, Jean-François (1997). *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Barcelona: ed. Llibres de Recerca, MACBA.
- CHEVRIER, Jean-François (1996). "Play, drama, enigma", en (Catálogo) *Jeff Wall*. Chicago/París/Londres: Chicago Museum of Contemporary Art/ Galerie Jeu de Paume/ Helsinki Museum of Contemporary Art/ Whitechapel Art Gallery.
- COTTON, Charlotte (2004). *The Photography as Contemporary Art*. Londres: Thames and Hudson, col. World of Art.
- De DUVE, Thierry (2004). "Jeff Wall: pintura y fotografía", en PICAUDÉ, Valérie/ARBAÍZAR, Philippe (eds.). *La confusión de los géneros en fotografía* (pp. 36-57). Barcelona: Gustavo Gili.
- DERRIDA, Jacques (1975). *La diseminación*. Madrid: Fundamentos.
- DERRIDA, Jacques (1989). *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra.
- FRIED, Michael: *Why Photography Matters as Art as Never Before* (2008). New Haven: Yale University Press.
- GRUNDBERG, Andy (2003). "The crisis of the real: Photography and postmodernism", en WELLS, Liz (ed). *The Photography Reader* (pp. 164-179). Nueva York: Routledge.
- HOY, Anne H. (1987). *Fabrications: Staged, Altered and Appropriated Photographs*. New York: Abbeville Press.
- KÖHLER, M. (ed.): *Constructed Realities: The Art of Staged Photography* (2005). Zurich: Edition Stemmler.
- KRAUSS, Rosalind E. *El inconsciente óptico* (1997). Madrid: Tecnos.
- KRAUSS, Rosalind E. *Cindy Sherman: 1975-1993* (1993). Nueva York: Rizzoli.
- LIPOVETSKY, Gilles/CHARLES, Sebastien (2004). *Los tiempos hipermodernos*. Barcelona: Anagrama, col. Argumentos.
- MARTÍN PRADA, Juan (2001). *La apropiación postmoderna*. Madrid: Fundamentos.
- OWENS, Craig (1980). "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism", en *Revista October*, nº12 (pp. 67-86).
- PEACH ROBINSON, Henry (1869). "Propósito pictorial en fotografía", en FONTCUBERTA, Joan (ed.) (2003). *Estética fotográfica. Una*

- selección de textos* (pp. 53-63). Barcelona: Ed. Gustavo Gili, col. FotoGGrafía.
- PICAZO, Gloria/ RIBALTA, Jorge (ed.) (2003). *Indiferencia y singularidad*. Barcelona: Gustavo Gili, colección FotoGGrafía.
- SCHWARTZ, H. (1998). *La cultura de la copia. Parecidos sorprendentes, facsímiles insólitos*. Madrid: Cátedra.
- V.V.A.A. (2007). *Jeff Wall*. Nueva York: Museum of Modern Art of New York/San Francisco Museum of Modern Art.
- V.V.A.A. (1994). *Los géneros de la pintura. Una visión actual*. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno.
- WELLS, Liz (ed.) (2003). *The Photography Reader*. New York: Routledge.

L'INTERTEXTE ENTRE LE RÉEL ET L'IMAGINAIRE DANS LE CINÉMA DE WIM WENDERS

THE INTERTEXT BETWEEN THE REAL AND THE IMAGINARY IN THE WIM WENDERS' MOVIES

Gustavo Coura Guimarães Castro

Université Paris III – Sorbonne Nouvelle

Résumé:

Cet article interroge la façon dont le cinéma représente à l'écran la frontière qui existe entre le monde imaginaire des personnages et celui qu'on appelle «monde réel». Afin de vérifier la figuration à l'écran de cette relation parfois contradictoire, voir complémentaire, on fera une brève étude du film *L'Etat des Choses* (1982), de Wim Wenders. Le cinéaste est né en Allemagne, en 1945. Initialement, Wenders a étudié médecine et philosophie pendant deux ans, mais, en 1967, il a changé d'avis afin de poursuivre ses études dans l'audiovisuel. A partir de là, le réalisateur s'est fait connaître comme un des représentants les plus célèbres du «nouveau cinéma allemand». En 1978, il a été invité par Francis Ford Coppola pour participer au tournage du film *Hammett*. Ainsi, son cinéma a été toujours marqué par cette intersection culturelle entre l'Amérique et l'Europe. Notre objectif, dans cet article, est celui de mettre en évidence les croisements du cinéma avec l'art, la relation des sujets avec l'espace, ainsi que les influences d'un sur l'autre dans les représentations cinématographiques. Notre référentiel théorique sera fondé, surtout, sur les notions de «fiction» et de «documentaire» chez François Niney. Nous espérons, à partir de cette réflexion, pouvoir comprendre plus en profondeur la façon

dont Wenders travaille dans son film la métaphorisation de la lumière dans les mises en scènes, en proposant, en quelque sorte, un dialogue entre les concepts de «clarté» et d'«ombre», en ayant comme arrière-plan l'idée de fiction.

Abstract:

This article shows the way that the cinema represents on the screen the boundaries between the imaginary world of the characters and the one that we used to call "real world". In order to verify the representation on the screen of this contradictory relationship, sometimes complementary, we will do a brief study of the movie *The State of Things* (1982), of Wim Wenders. Our intention is to put in evidence the crossings of the cinema with the art, the people and the space, and their mutual influences as well. Our theoretical references will be mainly based on François Niney's notion of "fiction" and "documentary". We hope, from this reflection, to be able to understand more deeply the way that Wenders works in this movie the metaphors of light on the character's "mise en scène", proposing, somehow, a dialogue between the concepts of "clarity" and "shadow", having as background the idea of fiction.

Mots-clés:

Fiction ; Personnages ; Réalité ; Représentation ; Wim Wenders ; *L'État des Choses*

Key words:

Fiction; Characters; Reality; Representation; Wim Wenders; *The State of Things*

Resumen:

Este artículo investiga la manera que el cine representa en la grand pantalla la frontera que existe entre el mundo imaginario de los personajes y este que nosotros llamamos "el mundo real". Afin de verificar la figuración de esta relación a veces contradictoria, a veces complementaria, nosotros haremos un breve estudio de la película *El Estado de las Cosas* (1982), de Wim Wenders. El cineasta nació en Alemania en 1945. Inicialmente, Wenders estudió medicina y filosofía durante dos años, pero en 1967 cambió de opinión para continuar sus estudios en audiovisual. A partir de ahí, el director se hizo conocido como uno de los representantes más famosos del "Nuevo Cine Alemán". En 1978, fue invitado por Francis Ford Coppola para participar en el rodaje de

Hammett. De esta manera, su cine siempre ha estado marcado por esta intersección cultural entre América y Europa. Nuestro objetivo, en este estudio, es de poner en evidencia las intersecciones del cine con el arte, los sujetos y el espacio, así que las influencias del uno sobre el otro en las representaciones cinematográficas. Nuestro marco teórico se basa sobre todo en los conceptos de "ficción" y "documental" de François Niney. Esperamos que, a partir de esta reflexión, podamos comprender más profundamente cómo Wenders trabaja, en su película, la metáfora de la luz en la "mise en scène" de los personajes, proponiendo, en cierto sentido, un diálogo entre los conceptos de "claridad" y de "sombra", tomando como telón de fondo la idea de ficción.

Palabras clave:

Ficción; Personajes; Realidad; Representación; Wim Wenders; El estado de las cosas

1. *L'État des Choses* (1982) et la métaphorisation du monde

L'État des Choses (1982), de Wim Wenders, est un film chargé d'une forte signification métaphorique. La trame consiste en la tentative d'une équipe de tournage de faire le *remake* du film « The survivors ». Cependant, l'histoire se concentre sur la quête de ressources financières pour la réalisation de l'œuvre. Si on essaie de comprendre le message transmis par le titre, il est déjà possible de remarquer le caractère critique et métalinguistique de l'intrigue. *L'État des Choses* met en évidence justement la dépendance artistique du financement du gouvernement ou des sociétés privées pour la réalisation des produits audiovisuels. Ce message, montré au public depuis le début de l'intrigue, donne au spectateur l'impression que les personnages restent toujours dans un constant processus de composition de leur

personnalité, au fur et à mesure que les événements se déroulent. Selon ce que souligne le personnage du producteur américain à la fin de l'intrigue, l'existence d'un film dépend strictement de la construction des « murs », afin d'édifier la narration. Dans le cas de *L'État des Choses*, cette métaphore est représentée par la quête de financement de la part de l'équipe de tournage pour finaliser le *remake* de « The survivors ». Autrement dit, c'est la tentative des producteurs « d'édifier » l'œuvre. De cette façon, la société représentée par le producteur joue le rôle d'un personnage qui est le détenteur du pouvoir, tandis que les techniciens représentent la classe artistique soumise aux lois du capitalisme. Ainsi, le public est invité à participer à l'essai de réaliser le tournage au milieu des obstacles montrés tout au long du récit. Ce parcours de la part du spectateur se développe avec une question en tête : Est-ce que l'équipe survivra aux défis inhérents à la réalisation de l'œuvre ? En outre, il y a une deuxième réflexion : dans quelle mesure s'agit-il vraiment d'une métaphore et non de l'adaptation par le cinéma de la façon dont les choses du monde réel sont conditionnées à la volonté de l'État capitaliste ? Ces interrogations sont métaphorisées dans le film dans différentes situations. Comme exemple, on peut citer la scène où une femme est assise sur une falaise. A ce moment-là, elle expose la relation parfois contradictoire, voir complémentaire, entre les mots « clarté » et « ombre ».

« Dans la nature il n'y a que de la clarté et de l'ombre. La seule manière de peindre ça, c'est de mettre la clarté contre l'ombre. Sinon, il n'y a rien. Tout est clarté et ombre, obscurité et lumière. L'écume des vagues c'est la lumière, et les brisants ce sont les ombres. C'est ce qui donne une forme » (extrait du film *l'Etat des Choses* 1'14").

En appliquant cette réflexion au film, on peut dire que l'ombre est représentée par l'illusion de réalité qu'un film fictionnel prétend montrer au spectateur, tandis que la clarté peut signifier le moment où les coulisses de la mise en scène sont montrées au public. De cette manière, ce qu'on observe dans le processus de montage du film est

« le défi de laisser aux images, aux protagonistes, aux voix, une part d'indétermination rendant aux situations et actions une certaine liberté, et

permettant au spectateur d'en imaginer les autres dimensions possibles. Grâce à quoi l'univers fictionnel – renonçant à sa complétude feinte pour devenir 'lacunaire, dispersif, erratique' (Deleuze) – retrouverait la vie... ou du moins, un régime de croyance à la hauteur de la vie actuelle » (Niney, 2011 :54).

Cette idée métaphorique reste présente aussi dans la mosaïque linguistique dont la narration est composée. Tout au long du film, le spectateur peut observer la présence de trois langues différentes : l'anglais, le français et le portugais. C'est-à-dire que, comme la communication est un processus efficace dans la mesure où les parlants se comprennent mutuellement, la production d'un film réussit dès qu'il y a un travail d'équipe vraiment cohérent et synchrone. Donc, de même que le manque de compréhension d'un idiome peut compromettre l'établissement du contact entre les parlants, le manque d'un des outils nécessaires à la réalisation d'un film peut impliquer l'incomplétude de son travail de production. Dans le contexte de *l'État des Choses*, ce qui manque est justement l'argent pour financer le restant du tournage. En raison de cette quête de ressources pour la réalisation de l'œuvre, le film est considéré une sorte de protestation de la part du réalisateur par rapport aux difficultés qu'il a eues lors de la réalisation de son travail précédent : *Hammett*. Le tournage de cette œuvre avait été entravé par des problèmes financiers, fait qui a forcé le cinéaste à étendre le temps de réalisation du film, qui a pris quatre ans pour être finalisé. A partir de là, dans le cas de *l'État des Choses*, le contexte réel des coulisses du tournage se mélange avec la mise en scène des personnages en représentant leurs rôles dans « *The survivors* ». Ce qui met les événements du monde réel en relation avec ceux représentés dans le film de Wenders est ce qu'Odin appelle « l'effet fiction ». Selon le théoricien, « la production de l'effet fiction présuppose que le film soit structurable par le spectateur sous la forme d'un monde mais aussi sous la forme d'un récit ; il faut, pour me faire « vibrer », un récit qui stimule mon désir » (Odin, 2000 :26). De cette manière, le spectateur est plongé dans une intrigue où il s'interroge à plusieurs reprises pour savoir quels sont les faits qui appartiennent à « *The Survivors* » et quels sont ceux qui appartiennent au film « *L'État des Choses* »

lui-même. Au fur et à mesure que le récit se déroule, le public est invité, d'une façon intuitive, à isoler les éléments symboliques capables de lui expliciter cette distinction entre les deux représentations cinématographiques projetées à l'écran au même temps, comme on le démontrera par la suite.

2. Souvenirs du Réalisme Italien

Au-delà du côté métaphorique du film, une autre question remarquable concerne la proximité de cette œuvre de Wenders avec les prémisses du Réalisme Italien. Comme on le remarque tout au long de l'intrigue, les prises de vue sont, en grande partie, faites en décor naturel. Ce fait dénonce la tentative des cinéastes de naturaliser la représentation cinématographique, en quittant le studio, ainsi que de masquer la mise en scène par l'utilisation des lieux réels. Une autre caractéristique de ce mouvement est celle d'essayer de transformer l'équipement de tournage en personnage. Dans quelques moments du film, il est possible de remarquer des mouvements de caméra qui reproduisent l'action d'un être vivant, dont le regard est matérialisé par l'objectif. A l'époque, il s'agissait d'une innovation substantielle en ce qui concerne l'utilisation des équipements portables d'enregistrement du mouvement. Dans le cas de *l'État des Choses*, le réalisateur va encore plus loin, en mettant en scène deux cinéastes assez célèbres pour jouer le rôle d'acteurs : Samuel Fuller et Roger Corman. Ainsi, le spectateur est plongé dans un jeu où il s'interroge sur le fait de savoir jusqu'à quel point l'identité du réalisateur-acteur et du réalisateur lui-même partagent un seul corps. Grâce aux caractéristiques comme celles qui ont été mentionnées plus haut, Wim Wenders est considéré comme un des principaux représentants du Nouveau Cinéma Allemand. Ce courant a été fortement influencé par le Réalisme Italien et puis par la Nouvelle Vague Française. Le fameux « cinéma d'auteur », dont Wenders est un des principaux porte-voix, a atteint une résonance mondiale. Dans ce contexte, *l'État des Choses* est, au moins, un morceau de l'expérience pratique du réalisateur allemand adaptée à l'écran. Dans ce sens, l'œuvre est transformée dans un miroir où une partie

de la vie professionnelle du cinéaste est reflétée à l'écran d'une façon à révéler au public les coulisses de la production cinématographique. Ce que l'on voit c'est que le capitalisme et l'art n'ont jamais été assez proches. La figure du réalisateur Friedrich Munro fonctionne comme un investigateur dont le principal outil pour montrer l'obscurité du monde du *business* au spectateur est la caméra, comme on le voit clairement dans la séquence finale.



Fig. 1. Séquence finale de *l'État des Choses* (1982)

3. La question de la couleur

Si la question métaphorique présente dans le film dénote une relation assez étroite des personnages avec le monde réel, le tournage noir et blanc exerce un rôle complètement contraire à cette impression de réalité. L'économie chromatique de *l'État des Choses* renvoie le spectateur justement à une atmosphère onirique et fictionnelle qui s'oppose clairement à la vision humaine. De cette manière, il est possible de concevoir que le réalisateur essaie de reproduire l'imaginaire des acteurs de façon à montrer au spectateur cette intentionnalité. Cependant, il y a deux mondes imaginaires qui cohabitent l'espace filmique : celui du film « The survivors » et l'autre qui est la tentative de faire le *remake* de cette œuvre. Donc, la tonalité sépia chez « The survivors » fonctionne comme l'élément distinctif de ces deux mondes fictionnels. Dans ce jeu de couleurs réside une des contradictions les plus éloquentes du film, étant donné que, en même temps que la représentation métalinguistique de *l'État des Choses* reflète des caractéristiques biographiques chez Wim Wenders, le tournage noir et blanc exprime clairement qu'il s'agit d'une réalité inaccessible. L'adaptation faite par Niney

(2009) de l'expression « la momie du changement » créée par Bazin nous aide à mieux comprendre ce processus réflexif entre les événements de la vie réel du réalisateur et ceux qui constituent l'intrigue de *l'État des Choses*.

Le film est certes une re-présentation, au sens symbolique du mot (il transpose et compose la réalité dans son cadre et selon ses valeurs optiques, comme un tableau), mais il est aussi une reproduction analogique de l'objet, c'est bien l'objet lui-même ou plutôt son empreinte lumineuse qui se tient là et évolue à l'écran, dans son étrange présence-absence. Comme la bandelette de la momie, le film est un modelage, une empreinte fidèle de la réalité qui s'y expose. C'est cette ambivalence de la prise de vue, à la fois image et empreinte, représentation et reproduction, présence et absence, que le cinéma tire sa duplicité et son pouvoir de suggestion, tenant à la fois du rêve et de la réalité (Niney, 2009 :32).

L'objet auquel on fait référence est, donc, la biographie du réalisateur. Pendant certains moments dans le film, il y a des passages qui nous rappellent la vie réelle de Wenders, au même temps qu'une nouvelle diégèse est construite inspirée par les événements de sa vie personnelle. Ainsi, les éléments constitutifs de l'intrigue se mélangent avec ceux de la carrière du cinéaste. C'est dans ce sens qu'on peut apercevoir cette sorte d'aller-retour vers le monde réel et l'imaginaire dans *L'État des Choses*. La question de la couleur peut être vue, dans ce cas, comme un moyen de communiquer au public que l'intrigue n'est rien de plus qu'une lecture personnelle d'une situation spécifique. Malgré la présence de quelques carrefours entre l'intrigue et l'histoire personnelle du cinéaste, le film ne fait que montrer une des nombreuses manières d'adapter la réalité à l'écran.

4. Wim Wenders et les *Road Movies*

Depuis les années 70 l'œuvre de Wenders s'est fait connaître par sa proximité avec le genre *Road Movies*. Il s'agit de la représentation des espaces de circulation collective où d'anciennes frontières linguistiques se trouvent dépassées. Malgré le fait que le film *l'État des Choses* ne soit pas inclus dans ce mouvement-là, il y a des connexions parfaitement faisables avec l'œuvre en question, comme le souligne Wannmacher :

Ce que Wenders quête dans son œuvre est de parcourir la route avec la liberté et l'audace avec lesquelles il essaie de découvrir le métier cinématographique, en dépassant les frontières culturelles, en pensant les langages les plus divers. Le cinéma contemporain le plus avancé n'est plus un langage – et spectacle – mais il est devenu un style (Wannmacher, 2008 :1 – traduction de l'auteur).¹

Comme on l'a déjà remarqué plus haut, la révélation du processus de fabrication du film est une question déterminante tout au long de l'intrigue. Grâce à cet axe conducteur présent dans *l'État des Choses*, on découvre avec le réalisateur lui-même, ainsi qu'avec les personnages créés par lui, les nuances d'un métier en constant renouvellement. Il s'agit d'une métamorphose constante qui touche non seulement le côté esthétique en ce qui concerne le langage, mais aussi la technique du cinéma. Néanmoins, lorsqu'on arrive à la fin, il n'y a pas de réponse statique à la question de savoir quelles sont les possibilités stylistiques qui intègrent ce domaine. Il s'agit d'un champ complètement ouvert aux nombreux dialogues transdisciplinaires, qui finissent par constituer toute l'hybridité de l'art cinématographique. Ce message peut être perçu dans la séquence finale, où il n'y a pas de responsable pour prendre la paternité du crime qui surprend le public. C'est-à-dire que les possibilités sont infinies, ainsi que les combinaisons que le cinéma peut établir avec les champs artistiques les plus diversifiés.

5. L'influence biographique

Afin de comprendre en profondeur certaines représentations faites dans *l'État des choses*, il faut chercher dans les données biographiques du réalisateur quelques connexions entre le film et sa vie réelle. D'abord, il est intéressant de souligner que Wenders est né justement en 1945 en Allemagne. De cette manière, on peut remarquer que sa formation culturelle a été toujours conditionnée à la censure qui a sévi à l'Allemagne de l'ouest

¹ O que Wenders busca em sua obra é percorrer a estrada com a liberdade e a ousadia que pretende descobrir o fazer cinematográfico, rompendo fronteiras culturais, pensando linguagens diversas. O cinema contemporâneo mais avançado deixou de ser linguagem – e espetáculo – para tornar-se estilo (Wannmacher, 2008:1).

pendant la période de l'après-guerre. Ainsi, c'était au milieu de ce contexte que le cinéaste a entretenu son admiration pour la culture américaine et, spécialement pour Hollywood. Un fait capable de renforcer cette approche entre Wenders et les États Unis est l'invitation faite par Francis Ford Coppola, en 1977, afin que le cinéaste allemand puisse le rejoindre dans ses prochaines productions cinématographiques. A partir de ce fait, Wenders s'est plongé de plus en plus dans l'univers culturel américain.

Cependant, les influences européennes sont également remarquables dans son travail. Comme on l'a déjà souligné antérieurement, dans la scène où une femme est assise sur une falaise, il est possible de remarquer la relation très étroite entre cet extrait du film et la peinture romantique allemande du XIX^{ème} siècle, dont Caspar David Friedrich est un des représentants les plus célèbres. Son tableau « Le voyageur au-dessus de la mer des nuages » (1817/1818) dialogue d'une façon assez proche avec la scène de *l'État des Choses* où le personnage d'une femme contemple le paysage.



Fig 2. Relation entre le tableau « Le voyageur au-dessus de la mer des nuages » (1817/1818), de Caspar David Friedrich, et un extrait du film *l'État des Choses* (1982)

Une des interprétations possibles pour ces images c'est la représentation de la fragilité de la figure humaine devant les forces de la nature. C'est-à-dire que les personnages occupent une place extérieure au monde. Dans ce sens, un mélange de sentiments contradictoires –comme la prétentieuse « domination » de cette réalité de la part de l'homme et, en même temps, la

« solitude » face à la grandeur de l'univers– cohabitent l'inconscient de ces individus.

Le décor symbolise aussi la fin du monde et la rencontre des êtres humains avec le paradis. Par ailleurs, cet espace imaginaire n'est pas occupé. De cette façon, le personnage représente le contact de l'homme avec l'inconnu. Cette image figure l'annonciation d'une nouvelle expérience de vie de la part de l'homme, avec des nouveaux apprentissages. La figure de l'enfant dans l'extrait du film peut être vue, dans ce cas, comme une métaphore de ce nouvel « être » en formation. Ainsi, le lien entre le paysage et le nom « The survivors » devient encore plus clair. Il symbolise la quête pour la survivance dans un monde infesté par des obstacles qui mettent en jeu, sans arrêt, la résistance humaine devant le pouvoir de la nature.

6. Réflexions Finales

Le débat concernant la frontière entre le réel et la fiction dans le cinéma est loin d'avoir une fin. Comme le souligne Aumont, les images migrent constamment et, à chaque re-présentation, des nouvelles significations sont créées de manière spirale et infinie. Les concepts qu'on utilise pour réfléchir et classifier ces transformations suivent la même logique. Donc, même si l'on n'applique pas les termes « réel » et « fiction » dans nos analyses, leurs référentiels sémiotiques sont toujours présents, même que d'une manière déguisée, dans nos productions textuelles. C'est dans ce sens qu'on considère que Niney évoque par plusieurs reprises cette discussion afin d'éclairer certains aspects des représentations cinématographiques.

L'exercice qu'on a essayé de mettre en pratique dans cette brève réflexion était justement celui de confronter les terminologies parfois fluides qui apportent les questionnements concernant le monde des personnages et celui qu'on appelle « le monde réel » dans les œuvres cinématographiques. Ainsi, lorsqu'on parle de « personnage », « imaginaire », « fiction » et « représentation », on a toujours comme arrière-plan les rassemblements et les contradictions que ces termes entretiennent les uns avec les autres. C'est

dans cette perspective qu'on a essayé d'isoler certains éléments du film *L'État des Choses*, de Wim Wenders, comme les racines du Réalisme Italien chez le réalisateur, la manière dont la couleur est travaillée dans ce film spécifiquement, ainsi que les influences des événements de la vie réel de Wenders dans son travail en tant que réalisateur. A partir de ce croisement de points de vue, on a essayé de construire une réflexion autour de la façon dont le jeu entre la « fiction » et le « réel » est mené tout au long de l'intrigue par Wenders dans *L'État des Choses*. On a observé, donc, que ces deux termes apparemment opposés varient leur signification en fonction du contexte dans lequel ils sont appliqués. Ce que *L'État des Choses* fait c'est justement présenter au spectateur cette gamme de possibilités de figuration de ces deux univers –le réel et le fictionnel– au sein des chemins les plus sinueux que l'art cinématographique nous permet de suivre. C'est à nous de choisir la perspective selon laquelle nous voulons voir le monde et de défendre notre point de vue fondé par les migrations sémantiques les plus variées que ces terminologies nous offrent. Cela est une des spécificités les plus passionnantes que seulement l'art, ou peut-être le cinéma dans son essence, est capable de nous fournir.

Références Bibliographiques

AUMONT, Jaques, (2007). *Moderne ? Comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts*. Paris : Cahiers du Cinéma.

NINEY, François, (2002). *L'épreuve du réel à l'écran : essai sur le principe de réalité documentaire*. Bruxelles : Éditions De Boeck Université.

NINEY, François, (2009). *Le documentaire et ses faux-semblants*. Paris : Klincksieck.

ODIN, Roger, (2000). *De la fiction*. Bruxelles: Éditions De Boeck Université.

WANNMACHER, Eduardo, (2008). *Os caminhos de Wim Wenders*. Porto Alegre – Brasil: Diversidade Cinematográfica. n° 20.

<http://www.caspardavidfriedrich.org/The-Wanderer-above-the-Mists-1817-18.html> [Consulté le 03/11/2011].

LA *MEDEA* DE LARS VON TRIER

LARS VON TRIER'S *MEDEA*

Iratxe Fresneda Delgado

Universidad del País Vasco UPV-EHU

Resumen:

El presente artículo analiza el modo en el que Lars von Trier recrea para el cine el estereotipo de Medea. Mediante el análisis fílmico de la película y apoyándose en los estudios culturales, el texto se interroga acerca de la importancia y el poder potencial del cine a la hora recuperar el antiguo mito y demostrar su vigencia. El análisis amplía horizontes para la comprensión de los mecanismos que articulan el entramado de significados de la película, donde Von Trier aporta una nueva visión del arquetipo de Medea uniéndola, a la tradición pictórica del Romanticismo. Una influencia que habita en las posteriores obras del director danés, donde el paisaje, la naturaleza, se erige en elemento catalizador de las pulsiones humanas, en su cómplice y testigo.

Palabras clave:

Medea; análisis fílmico; cine; estudios de género; mitos

Key words:

Medea; film analysis; cine; gender studies; myths

Abstract:

This paper explores the way that Lars von Trier's film recreates the stereotype of Medea. Using film analysis and based on cultural studies the article asks about the importance and potential power of cinema to recover the ancient myth and show their effects. The analysis expands horizons for the understanding of the mechanisms that link the network of meanings of the film, where the author offers a new vision of Medea's archetype attaching it to the pictorial tradition tied to the Romanticism. An influence that can be seen in the later works of Lars von Trier, where the landscape, the nature, stands as a catalyst of human drives, as his accomplice and witness.

1. Introducción

Los estereotipos de mujer, lo que en origen fueron los arquetipos, los modelos establecidos de cualidades y conductas femeninas, son parte ineludible de las culturas occidentales, parte de su historia, parte de la historia de sus narraciones. Mitos y arquetipos, historias y leyendas que forman parte del imaginario simbólico de la humanidad. Tal y como afirma Iñigo Marzabal:

Hay un punto de partida incontrovertible: no existe civilización alguna conocida que no posea sus propias narraciones. Toda colectividad, antigua o moderna, llamada subdesarrollada o avanzada, ha sido capaz de dotarse de mitos en los que reconocerse. De las pocas constantes que se han mantenido a lo largo de la existencia humana, la actividad de relatar historias y de participar vicariamente de lo relatado es una de ellas. Ya sea como mero pasatiempo o como objeto eminentemente pecuniario, ya sea como modo de subvertir o legitimar instituciones, definir comportamientos o sancionar valores socialmente aceptables, ya sea como respuesta a los sempiternos enigmas de la existencia individual (quien soy, de dónde vengo, a dónde voy), la Historia de la humanidad está atravesada por las historias que se ha contado a sí misma. (Marzabal, 2004: 19-20)

La división en dos géneros, femenino y masculino, de la condición humana, la evolución de lo que supone esta clasificación y la transformación de su historia a través de los diferentes modos de narración ha influido de un modo determinante en el desarrollo del comportamiento de los individuos y en el funcionamiento de nuestras sociedades. Las artes y los medios de comunicación han servido y sirven de soporte para la metamorfosis y consolidación de los modelos establecidos de mujeres y hombres y, desde hace ya más de un siglo, el cine es un elemento fundamental para la transmisión y gestación de estereotipos. En las imágenes en movimiento anida una redundancia que nos devuelve los ecos del pasado. Un pasado que se hace presente y que toma forma de imagen en movimiento. Durante el siglo XX, las películas se convirtieron, como antaño pudo ser la pintura, en uno de esos lugares comunes donde posamos la mirada a la hora de buscar referentes estéticos y sociales. El cine se alimenta de modelos a imitar y

rechazar, estereotipos que el llamado séptimo arte no se cansa de recrear y repetir. *Medea* es uno de esos estereotipos que el cine revisita y reinventa constantemente. Dreyer, Pasolini, Ripstein o en el caso que nos ocupa Lars von Trier también lo hicieron.

2. Orígenes. un guión de Carl Theodor Dreyer

La *Medea* de Lars von Trier es un telefilme. Tomando distancia con este formato que surgió en EEUU a principios de la década de los sesenta para incrementar las audiencias televisivas y que prioriza objetivos comerciales, *Medea* no es un telefilme al uso. Su esencia entronca con las estrategias narrativas y formales de Carl Theodor Dreyer, en las que también se observan características propias de la imaginería posmoderna.

El análisis de la *Medea* de von Trier que realizamos a continuación amplía horizontes para la comprensión de los mecanismos que articulan el entramado de significados de la película. Aquí el autor aporta una nueva visión del arquetipo de *Medea* uniéndola a la tradición pictórica ligada al romanticismo de las posteriores obras de Lars von Trier, donde el paisaje, la naturaleza, se erige en elemento catalizador de las pulsiones humanas, en su cómplice y testigo. Los vínculos simbólicos que unen en *Medea* al personaje y a los paisajes en los que está retratada, evocan las palabras de Rafael Argullol en torno a la idea que subyace al espíritu del Romanticismo y que guarda relación con la pintura de distintos autores vinculados a ese “movimiento”, entre ellos Caspar David Friedrich, fuente de inspiración en muchas de las obras Von Trier:

Junto a la Naturaleza saturniana y liberadora se halla una Naturaleza jupiteriana y exterminadora que destruye cualquier tipo de proyecto de totalidad. De ahí que sea completamente errónea una interpretación “bucólica” del paisajismo romántico, pues en éste se halla siempre presente una doble faz, consoladora y desposeedora. Por eso, como veremos, en la pintura del Romanticismo son indisolubles el “deseo de retorno” al Espíritu de la Naturaleza y la conciencia de la fatal aniquilación que este deseo comporta” (Argullol, 1991: 19)

Medea personifica a esa naturaleza, de doble faz, que lucha contra el carácter civilizador que representa Creonte. Una naturaleza imposible de controlar, jupiteriana y exterminadora. Esa idea de control se extiende hacia un ser llamado mujer, representante de esa naturaleza a la que el hombre (la sociedad patriarcal) necesita mantener bajo control, a la que de algún modo teme, por su confesa incapacidad de comprender su virtud engendradora. Dar la vida a otro ser humano parece un asunto vinculado a la magia, lo que el cristianismo acabará condenando como hechicería (asunto posterior a Medea).

Al mismo tiempo, la sexualidad femenina, oculta, se dibuja como peligrosa, misteriosa para el varón (y bien sabido es que lo desconocido tiende a generar inquietudes en el ser humano). Así que Medea, antes aún de que la Santa Inquisición haga su aparición en la historia de la humanidad, sienta un precedente a través de la literatura, una anticipación a lo que llegará, a lo que les deparará a las mujeres que se desvíen del camino establecido por sus sociedades, como a las brujas o a las curanderas. La condena será social, las leyes de los hombres han de ejercer su poder de coerción sobre los seres “incontrolables”, insumisos.

El primer acercamiento que Lars von Trier realiza en torno a la plasmación de la imagen de la mujer para el medio audiovisual es a través de la Medea de Eurípides¹. Partiendo de un guión de Carl Theodor Dreyer (coescrito junto a Preben Thomsen) y jamás llevado a la gran pantalla, Von Trier realiza para la televisión danesa en 1988 una película de 75 minutos de duración en la que adapta libremente la tragedia eurípidea.

Medea es una cinta en la que la acción principal es el asesinato de dos niños a manos de su propia madre. Estudiando la filmografía dreyeriana, observamos que su interés por el infanticidio aparece ya en su primera película: *El presidente* (1919). La cinta, muda, está basada en una novela de Karl Emil Franzos. Fiel al modelo de melodrama de la Nordisk², “El

¹ Si bien es cierto que en sus primeros pasos en el cine realizó una postmoderna adaptación de *Historia de O* de Pauline Réage, que llamó *Menthe la bienaventurada* (1979).

² Dreyer fue contratado por la compañía danesa *Nordisk films Kompagni* en 1913. Durante los años que precedieron a la I Guerra Mundial los estudios producían películas de forma

presidente” parte de un guión realizado por el equipo de los estudios y narra los avatares de una saga familiar en la que se incluye el proceso en contra de una joven acusada de infanticidio. En el filme, los temas de la culpa, la mujer atormentada o la intolerancia social (la intolerancia religiosa es uno de los temas que atraviesa su obra) aparecen como antecedentes de lo que iremos viendo a lo largo de su filmografía.

Podemos afirmar, sin temor a equivocarnos, que Dreyer plasma en muchos de sus filmes la presión que ejerce sobre la mujer el (su) entorno social y familiar. Tomando como ejemplo uno de sus mejores filmes, *La pasión de Juana de Arco* (1928), vemos cómo dibuja a una mujer cuyo destino está marcado por la angustia, el sufrimiento y la muerte debido a su carácter de heroína. Y es aquí donde se entrelazan a la perfección las estrategias temáticas y las formales dreyerianas: los primeros planos nos llevan de la mano hasta el entramado emocional de las protagonistas que a su vez soporta el peso del contexto social en el que vive.

Este estereotipo de heroína (a veces trágica), como la de *Dies Irae*, rompe con su formulación en *Gertrud*. Aquí la protagonista representa la intolerancia, una intransigencia dirigida hacia aquellos que no le proporcionan lo que ella espera y desea: el *amor omnia* (el amor lo es todo). El epitafio de su tumba llevará inscrita esa frase que define su trayectoria como personaje. Esa devoción hacia el amor total en *Gertrud*, que la lleva de la exclusividad, hacia la intolerancia, también siluetea un camino semejante en esa Medea que no tolera la incapacidad de Jasón de amarla como ella lo ama a él, de amar a sus hijos del modo en el que ella lo hace. Medea es pues la evolución lógica del interés de Dreyer por los estereotipos de mujeres que han de enfrentarse a la intolerancia y a la opresión social. Dreyer, como Eurípides, también se sentirá atraído por el género femenino como bien argumenta Joana Zaragoza en *La mujer como objeto pasivo* al analizar la figura de la mujer en la Grecia clásica:

masiva para distribuir las después por todo el mundo. Fundada por Ole Olsen en 1906, comenzaron realizando cintas cortas para después readaptarse a los cambios del mercado cinematográfico y producir largometrajes. Considerada la antecesora de la división del trabajo en departamentos, antes incluso que el famoso sistema de estudios hollywoodiense, Nordisk fue el lugar de formación y despegue de Carl Theodor Dreyer como realizador.

Las mujeres de sus obras son, a menudo, víctimas de la violencia y la crueldad masculinas, seres que reaccionan de un modo que no corresponde a su género: gritan, maldicen y protestan aunque, eso sí, lo hacen impelidas por las pasiones y por las fuerzas elementales de la vida. Los personajes masculinos de Eurípides no tienen la grandiosidad de algunos de sus personajes femeninos, como Alceste, Medea o Hécuba, lo que no impide, sin embargo, que cada una de ellas posea aquellas características mal llamadas «femeninas» que, debido a su constante reiteración en las obras escritas por varones, se han convertido ya en estereotipos y en cualidades inherentes al género femenino; a saber, el engaño y la hipocresía (Zaragoza Gras, 2006: 21).

Cuarenta años después de su primera película, Dreyer regresará al tema del infanticidio³ al escribir *Medea* en 1960. Entre sus intenciones se incluía la de rodar en Grecia, en color y teniendo como protagonista a María Callas. No pudo ser. Lars von Trier recogió el testigo de su admirado Dreyer y se embarcó en su particular periplo para explorar el camino de las figuras de mujer oprimidas por su entorno, dígase social, familiar.

3. Lars von Trier y *Medea*

Dreyer está y estará siempre presente, implícita o explícitamente, en el cine de Lars von Trier. Su admiración por el autor de Ordet se manifiesta en los homenajes tanto públicos como cinematográficos que le rinde. De hecho, Von Trier inicia con *Medea* (*Medea*, *Rompiendo las olas*, *Los idiotas*, *Dancer in the dark* y *Dogville*) su inmersión en torno a personajes femeninos atrapados por su condición, por su pertenencia a un género determinado. Las sociedades en las que estas viven funcionarán como entes coercitivos en los que la intolerancia religiosa o de cualquier otra índole las marginará

³ Lejos de realizar aquí un acercamiento psicoanalítico de la personalidad de Dreyer cabe reseñar que en su capítulo personal destaca un “vínculo” traumático con sus progenitores. Hijo de un terrateniente danés y su sirvienta Josephine Nilsson, Dreyer fue dado en adopción a una familia danesa que le proporcionó su apellido. Su madre falleció dos años después tras ingerir veneno para provocarse un aborto. El abandono de sus progenitores y los acontecimientos que rodearon la muerte de su madre perseguirán al realizador danés. Según la biografía de Maurice Drouzy, *C. Th Dreyer, né Nilsson* (Les éditions du Cerf. París 1982), criticada por su excesivo carácter psicobiográfico, Dreyer focalizó toda su obra entorno al martirio de las mujeres en la tierra de los hombres.

llevándolas hasta situaciones extremas. Ellas buscarán la respuesta a la incompreensión que les rodea, su redención, de diferentes modos: sometimiento, sumisión, venganza. El viaje en círculo se iniciará en Medea, a través de su radical re-acción, para continuar explorando perfiles de mujeres rendidas al sacrificio en pos de la redención en La trilogía de los corazones de oro. El círculo se cerrara con Dogville, la nueva Medea que arremete contra aquellos que la han traicionado también mediante la venganza, sin visos de compasión.

Con *Medea* von Trier muestra sus habilidades a la hora de trasladar la historia al ámbito escandinavo y dotar al personaje de un carácter universal y podría decirse que hasta intemporal (a pesar del aire medieval que parece respirarse en el castillo, en las indumentarias de los personajes...).

Tal y como acertadamente afirma Natalia Ruiz Martínez en *Medea. La esencia del drama*, Von Trier, en esta película, y siguiendo el camino marcado por Dreyer, realiza una lectura minimalista de la historia para adaptarla al formato de la televisión: “La tragedia pasa a reducirse a lo más elemental, los conflictos más íntimos que, así planteados, ganan en modernidad. Se convierte en un asunto de mujeres, Jasón no pasa de ser un pelele” (Ruiz, 2001: 34).

El formato televisivo es lo que en esencia remodelará y reconducirá el cine de Lars von Trier, algo que como la mayoría de los cineastas de su generación difícilmente puede obviar, pero en su caso, la influencia será notoria. No sólo porque Von Trier trabajará en numerosas ocasiones para la televisión sino porque los formatos y modelos narrativos acabarán contaminando positivamente el resto de sus proyectos. González Requena avanzaba ya de un modo lucido y en un plano más general los pormenores de esta relación entre televisión y cine contemporáneo en su estudio *El discurso televisivo: espectáculo de la postmodernidad* (González Requena, 1988). Requena afirmaba que la televisión ha jugado un papel transformador si hablamos de la simplificación de la narración en el cine de nuestros días, eclipsando a la narratividad.

El cine postmoderno sobrevuela la obra de Lars Von Trier, su *Medea*. En ella encontramos los rastros que de lo que viene llamándose cine posmoderno, un concepto en el que entre otros rasgos distintivos hallamos la importancia de la hibridación de los géneros llamados clásicos, y las prácticas de la anteriormente citada intertextualidad.

4. Huellas de la postmodernidad: intertextualidad e hibridación

Más allá de que la historia esté tratada desde una óptica minimalista, apoyada en lo esencial, Von Trier tratará de mostrarnos otra visión, otro modo de plasmar la historia del personaje de Eurípides tanto en el plano figurativo como en el narrativo. Anunciando esta intención es, precisamente, como dará inicio a la película, a través de los títulos de crédito. El título del filme muestra, en blanco y negro, a dos niños que cuelgan ahorcados de las ramas de un árbol que emerge de la letra D de MEDEA. Bajo ella, la firma del autor: Lars von Trier. Unos títulos de crédito con dos significaciones particulares. Por un lado, Von Trier se sitúa dentro de su relato, lo hace de algún modo suyo incluyendo su firma en los títulos de crédito. “Esta es mi historia” nos dice. Por otro lado, mediante la escenificación del ahorcamiento en los títulos el realizador danés anuncia ya lo que va a acontecer, el desenlace de un relato que ya es conocido para el espectador. Lars von Trier nos dice que esta es su *Medea* y que el modo en el que nos va a contar su historia es lo que nos queda por descubrir, es lo que la diferencia del resto de las narraciones. Sabemos que todo parte de una misma trama pero nos interesa descubrir las variantes, las nuevas formas en las que vaya a ser contada.

Von Trier, como autor posmoderno que es, no se ve obligado en esta obra a crear, inventar, sino a recrear la obra de otros. En este caso su película bebe de la historia legada por Eurípides, del guión de Dreyer, del teatro, del cine, de la pintura... Esa mirada enlaza con el concepto de nostalgia que baraja Frederic Jamesón. El autor afirma que es a través del pastiche, una especie de imitación neutral de la obra primigenia y “carente de los motivos de fondo de la parodia, desligada del impulso satírico, desprovista de hilaridad”

(Jameson 1991: 429) sin crítica ni burla tal y como sucede en la parodia. En el pastiche un autor sabe que nada de lo que vaya a crear, decir, será nuevo, es el universo auto-referencial posmoderno. Y es aquí donde se mueve Von Trier.

En la tragedia griega destacan los planteamientos de pasiones y conflictos extremos que en numerosas ocasiones finalizan con la muerte del personaje principal. No sucede así con *Medea*, que extermina a sus enemigos, acaba con la vida de sus hijos y sin embargo sobrevive y escapa al castigo de las leyes de los hombres. El héroe, Jasón deja de ser tal, para convertirse en una marioneta del destino:

Un mandado al servicio de Creonte, un muñeco en manos de la joven y muy apetecible princesa, un simple que subestima el odio de una mujer. Jasón no ve más allá de sus deseos primarios, el poder y el sexo; no sabe de otra fuerza que la de su brazo y la espada, la fuerza que le sirve para medrar (Ruiz, 2001: 34).

Desde el principio del “texto audiovisual” comprobamos que dentro de sus intenciones cabe la de distanciarse de las propuestas anteriores (Pasolini en su *Medea* y Dreyer en su guión) en cuanto a la mostración del infanticidio. Pasolini oculta el infanticidio, no lo hace físico en escena. Tampoco Dreyer lo muestra en su guión original.

Las referencias a la pintura también se harán notar a través de los dos personajes femeninos de Glauce y Medea. Glauce es la feminidad dominada, la bella muerta pintada por un prerrafaelita Waterhouse y Medea una figura salvaje, inasequible, incontrolable. Así plasmaba el romántico Friedrich a la naturaleza en varias de sus composiciones pictóricas (*Monje mirando al mar*) seres humanos frente a la inmensidad de naturaleza. Por el mar llegarán los amantes hasta la alcoba preparada para ellos sobre el agua. Glauce se tumba en un lecho vegetal y la cámara nos da un plano picado de la princesa. Es la doncella postrada que alude a la “Beau mort”, el anuncio de su destino trágico, una imagen de pasividad virtuosa que más tarde Glauce pondrá en duda al exigir contraprestaciones a su entrega. La imagen de Glauce tumbada en el lecho vegetal se acerca “pictóricamente” hasta la de la

Ofelia de John William Waterhouse, mostrándonos de nuevo la cercanía que mantiene Von Trier hacia ciertas composiciones pictóricas. Ambas tendidas en la hierba, sus ojos entreabiertos. Jóvenes bellas, inmortalizando el momento de esplendor de la juventud antes de marchitarse. Von Trier regresara a esta imagen arquetípica en su última película, “Melancholia”, donde de nuevo recurrirá a la pintura, a la Ofelia de John Everett Millais para hacer alusión al mismo concepto.

La literatura de Shakespeare es otra de las referencias de la obra de Lars von Trier. La unión entre Glauce y Jasón nos sitúa tras las huellas de Hamlet. En ambas historias el amor funciona como el vehículo que llevará a la muerte a las dos protagonistas. Como le sucede a Ofelia en la obra de William Shakespeare, la Glauce de Von Trier se arriesga al comprometerse con Jasón. La imagen en el lecho anticipa la muerte de la joven doncella que, además, emula la fascinación de algunos artistas por el tema de “la muerte de una mujer bella” (Dijkstra, 1994: 50).

5. Medea símbolo de la naturaleza incontrolable

El agua, elemento primigenio, lugar oscuro, donde se emprende el viaje hacia otras tierras, otros lugares e historias. El mar es también la unión de dos mundos, el de los vivos y los muertos. Es donde von Trier desea presentar a una Medea ligada a las fuerzas de la naturaleza, a la vida y a la muerte, a lo femenino, como representante de aquello que el hombre no puede controlar. Tal y como define Mircea Eliade el acto de sumergirse (así conoceremos a la Medea de Von Trier):

La inmersión en el agua simboliza la regresión a lo preformal, la regeneración total, el nuevo nacimiento, pues una inmersión equivale a una disolución de las formas, a una reintegración en el modo indiferenciado de la preexistencia; y la salida de las aguas repite el gesto cosmogónico de la manifestación formal, el contacto con el agua implica siempre la regeneración; por una parte, porque la disolución va seguida de un nuevo nacimiento", por otra parte porque la inmersión fertiliza y aumenta el potencial de vida y de creación. El agua confiere un "nuevo nacimiento" por

un ritual iniciático, cura por un ritual mágico, asegura el renacimiento *post mortem* por rituales funerarios. Incorporado en sí todas las virtualidades, el agua se convierte en símbolo de vida (el agua viva", rica en gérmenes, fecunda la tierra, los animales, la mujer) (Eliade, 1972: 178).

Y Von Trier convierte las palabras de Mircea Eliade en imágenes. El cuerpo inmóvil de Kirsten Olsen⁴ que encarna a Medea tumbada sobre la arena, encuadrada en una imagen fija, con los ojos cerrados, parece reanudar la respiración para entrar en una espiral de movimiento de cámara que nos llevará hasta la narración de lo sucedido y a lo que está por acontecer en la película. Medea parece ceder ante la muerte. Tendida en la arena, sus manos tratan de agarrarse a la tierra y a las olas del mar que comienzan a sumergirla poco a poco hasta hacerlo por completo. Pero súbitamente emerge del agua. A lo lejos vemos una embarcación acercándose hasta la orilla. Egeo entra en escena. Lars von Trier lo ha introducido en "su" *Medea* como su ayudante, en alguien que confía en las habilidades y la sabiduría de Medea que busca en ella la respuesta a su falta de fecundidad, además de interesarse por su relación con Jasón y ofrecerle refugio. El abre y cierra la película junto a Medea, es su cómplice, su protector dentro del relato.

Los títulos de crédito llegan acompañados de una banda sonora musical extradiegética que enfatiza lo que estos anuncian: la tragedia, el infanticidio. Una banda sonora del compositor Joachim Holbek que sin estridencias, discreta, emula los sonidos de la naturaleza, se integra en ella como los protagonistas de este relato. Son sonidos que provienen de instrumentos de cuerda evocando al agua, al viento.

La palabra escrita sustituye a la voz *over* del narrador y nos cuenta cómo, gracias a Medea, Jasón consigue el vellocino de oro además del amor de ésta para después traicionarla a ella y a los dos hijos que han tenido en común, lejos de la tierra de la ella, en Corinto. Esta será la única vez que intervenga la figura del narrador.

Medea es una bruja y se mueve en la marisma como pez en el agua. Tras recibir el aviso de su sirviente de que Creonte está en camino para

⁴ La actriz ya había trabajado para la película de Von Trier *Images of a relief* (1982).

transmitirle su decisión de desterrarla se adentra en la en las aguas pantanosas. Medea camina en la niebla con el sonido de los pájaros como compañeros de viaje, sonido primigenio, que funciona como una especie de eco de la salvaje naturaleza a la que representa. Es el lugar reservado a los muertos en las culturas nórdicas. La marisma, ese espacio en el que es fácil quedar atrapado en el fango.

Creonte aparece entre la niebla, sentado y a hombros de sus siervos. Desde su posición de superioridad expulsa verbalmente a Medea de su reino. Ella continúa recogiendo semillas sin decir nada. Creonte la sigue a pie y la busca entre la niebla que la oculta, convertido este elemento de la naturaleza en un ayudante de la protagonista. En la cara del rey observamos que teme a Medea y lo confiesa: “tú eres una bruja, conoces las artes del demonio, puedes hacer daño”. “¿A quién? pregunta Medea”; “A mí hija, a Jasón, a mí mismo”. Durante la conversación Creonte busca con su mirada a Medea, pero de ella solo nos llega su voz. Le pide quedarse en su hogar, Creonte se lo niega mientras se hunde en el fango. Una vez más la naturaleza recuerda al hombre su flaqueza. El monarca pisa territorio pantanoso, naturaleza, el espacio que pertenece a la hechicera, al orden natural que la civilización no puede controlar. Esto es a lo que teme Creonte. “No hay mayor pena que el amor” le dice Medea. Creonte interpelando a la cámara, saliéndose de la ficción, le ordena partir amenazándola. Entonces la imagen de Medea de espaldas a la cámara, y frente a Jasón se gira y le pide sólo un día más. Este se lo concede, incurriendo en el error trágico que presagiará el desgraciado desenlace.

Una nueva secuencia nos muestra a Medea creando una pócima con las semillas recogidas en la marisma. Los planos detalle muestran cómo ayudada por un mortero tritura lo recolectado y una sirvienta le dice que aproveche el día que le ha sido concedido para bien. “Para bien” dice ella mientras vierte una pócima que extrae de sus ropas sin mostrar ningún indicio alguno de lo que va a perpetrar mediante esa voz que va a permanecer inalterable durante toda la cinta. Parece dominar sus instintos. La oscuridad del habitáculo evoca lo misterioso del acontecimiento el poder de esta mujer, que al igual que la

naturaleza decide sobre la vida y la muerte mediante la elaboración de sus pócimas que sirven para envenenar y asesinar o dotar de fertilidad a Egeo.

Medea aparece de nuevo en la marisma. Parece levitar en las aguas pantanosas. El agua parece hacerse cómplice del crimen que va a cometer, reflejando su imagen para después borrarla enfatizando así su carácter misterioso.

Así como la iluminación de la cinta va in crescendo a medida que avanza la película, va también dividiendo la historia en dos partes. La primera oscura, donde los hombres traman, la segunda llena de luz donde Medea sitúa su venganza por encima de las leyes de los hombres. Los objetos en manos de Medea hacen también alusión a la separación de los dos mundos. Telares y coronas, castillos y marismas.

Jasón va al encuentro de Medea para decirle que debe irse por su seguridad. Coge su mano a través del telar. De nuevo, la distancia entre ambos, siendo esta vez el telar, es lo que los divide. Medea le recrimina haber abandonado a sus hijos y Jasón le increpa cogiéndole con fuerza su mano, separados ambos cuerpos por el telar diciéndole que “No sólo las mujeres piensan en sus hijos. Si los hombres pudieran tener hijos sin las mujeres”. Como explicábamos, de un modo simbólico y como un objeto asociado a lo que Medea representa, el telar separa a la pareja rota. Aquello que ellos mismos han creado, han tejido, su pareja, su familia es lo que también les acabará distanciando.

Medea suelta la mano de Jasón y la secuencia enlaza con la partida de Medea a orillas del mar. Es aquí donde Egeo vuelve a aparecer en la historia, alejándose así de la narración de Eurípides. Su conversación con Medea vuelve a dejar en evidencia la debilidad del personaje de Jasón. Un personaje al que todos ven ambicioso, sediento de poder, incapaz de renunciar al trono que le ofrece Creonte por su familia.

Medea ofrece su ayuda a Egeo para curar su infertilidad a cambio de refugio en su reino. Ella tiene el poder de dar y concebir vida, no es un personaje débil como Jasón. Este accede diciéndole que partirán con marea alta. Los niños juegan mientras Medea, en primer plano, sonrío al verlos felices. El

pequeño cae y se lastima una rodilla, y su madre calma sus sollozos con cariño; los ama pero debe asesinarlos. Un plano del cielo enlaza la secuencia anterior con el momento en el que da los toques finales a su plan de envenenar a Glauce mediante la corona emponzoñada. Los planos detalle (de sus manos embadurnando la corona) dan paso a los del castillo donde Glauce, ignorante de su devenir, se divierte con su séquito. Espada en mano, junto a uno de los ventanucos del castillo, Jasón parece estar esperando ante el peligro que le acecha. Medea actúa, toma las riendas de lo que le está sucediendo, Glauce se deja llevar y Jasón aguarda su destino. Y precisamente fuera, frente al mar, esta Medea junto a sus hijos creando una composición pictórica cercana al romanticismo, emulando el cuadro de Caspar David Friedrich "Monje mirando al mar". Ella y sus hijos ante la inmensidad del mar, ante el destino que no puede controlar. Al igual que la fuerza de la naturaleza, la fuerza de sus sentimientos prevalece ante la racionalidad, poderosa e implacable.

Jasón les observa desde la distancia y parece no estar convencido de la decisión que ha tomado. Pronto va a su encuentro, un último encuentro, un intento de reconciliación. Medea trata de convencerle acerca de que ha cambiado su forma de ver las cosas. "Recuerdas Jasón" le dice la protagonista. "Haces siempre la misma pregunta" responde Jasón. "¿Recuerdas Jasón?" repite Medea que, mediante un croma en el que su imagen se ubica en un paisaje azulado, parece evocar el pasado vivido juntos. Medea se le acerca y comienza a besar su cuello y él responde y ambos amantes parecen suspendidos, mientras él besa su cuerpo. Parece que Jasón ha sucumbido a las artes, al hechizo de Medea. Pero el efecto de los recuerdos de una antigua pasión cesa y Jasón deja de nuevo sobre la tierra a su esposa, para después golpearla y llamarle puta. En ese momento la corona rueda real y simbólicamente por el suelo y Medea le pide que se haga cargo de sus hijos, mirando de nuevo su imagen reflejada en el agua y diciéndole que le conoce. La corona, similar a la que aparece en la Juana de Arco de Dreyer, es rústica y se asemeja a una corona de espinas más que a la de un novia. Es la corona del condenado.

Arrodillada y fingiendo ser sumisa, en posición de víctima, le entrega la corona que le perteneció y que llevó en sus esponsales. Ahora, esa corona que le unió a Jasón separara para siempre a éste de Glauce. Jasón acompañado de sus hijos, a petición de Medea, le entrega a Glauce la corona. Anticipándose a lo que va a suceder, uno de los caballos es herido por una de las afiladas y envenenadas puntas. El caballo se revuelve y volvemos a ver a Medea caminar en medio de la nada, en un desierto de arena. Parece costarle caminar, en ese viaje sin retorno en el que se ha embarcado.

6. Glauce, la mujer sometida, la civilización

En el castillo, en este espacio símbolo del poder civilizador, el de los hombres, es en el que de un modo digamos oficial, se da fin al amor entre Medea y Jasón. Aquí será donde la unión entre Jasón y Glauce, la hija de Creonte, será de algún modo aprobada. Precisamente Glauce será ubicada en este contexto civilizador en contra del des-orden que representa Medea. Glauce es la que simboliza a la mujer que sigue las normas establecidas, la que se desposara. La princesa aparece en primer plano, desnuda, sonriendo y rodeada de sirvientas que la acicalan. En nada tiene que ver la desnudez del personaje, la sencillez con la que ésta es presentada, si la comparamos con la de Pasolini, enjoyada y suntuosa, caprichosa y algo neurótica. La Glauce de Von Trier exhibe su frescura adolescente, su cuerpo joven.

El rey camina en penumbra por un castillo en el que ningún elemento ornamental parece reforzar las palabras del monarca que hablan del poder y las riquezas conseguidas por su reino. Creonte anuncia con el beneplácito de su corte, con sus aplausos, el enlace entre Jasón y Glauce. Y es en este punto de la historia, oportunamente, donde Von Trier marcara visualmente el conflicto entre las dos cosmovisiones. Las dos partes del relato, la naturaleza y a la civilización, son representadas mediante el montaje que alterna a las dos caras de la misma historia. Porque mientras los hombres acuerdan, hacen pactos, Medea cuida de sus hijos, y una voz (el coro) le anuncia lo que va a suceder, como si de su instinto animal, maternal se tratara.

En la civilización se acuerdan matrimonios, se crean alianzas para el próximo gobierno de Corinto, se perpetúa el poder en las manos de una estirpe. En los ámbitos destinados a las mujeres, el poder se limita a las labores propias de su género, que no son otras que las que tienen que ver con la procreación y la atención de sus vástagos.

Las imágenes de los dos futuros esposos se intercalan con las de Medea y sus hijos anunciando así mediante el montaje alternado el conflicto existente entre ambas historias, la de Jasón y la de Medea. La vida transcurre igual para ambas partes, pero una barrera, marcada incluso por el propio montaje del director, separa ambos mundos.

El mar, las aguas, principio y fin, son el testigo escogido para la unión que parece va a consumarse. Un espacio sin conquistar, perteneciente al orden natural y que funcionará como preaviso de lo que va a acontecer: nada irá más allá en su relación de lo que aquí acontezca, principio y fin.

No hay paredes que separen a los amantes, las alcobas son habitáculos creados con telas que improvisan y delimitan espacios, crean sombras, ocultando y mostrando, siguiendo el juego de los amantes, los instantes anteriores a la consumación del matrimonio. El juego es parte de la corte prenupcial. Así ha de comportarse la mujer, civilizadamente, presentándose misteriosa, deseable, buscando el deseo masculino. Y es aquí donde podríamos hacer una doble lectura acerca del uso del poder, de su deseada sexualidad, la de Glauce, que además dejará en evidencia la debilidad de Jasón, esa que le convierte en perro fiel del poder, de Creonte, de la misma Glauce. Precisamente un perro será su alter ego, algo así como su sombra a lo largo del relato, retratando doblemente la fidelidad a su amo y evidenciando así su debilidad. El no es el héroe del relato. Glauce en cambio no se entregará fácilmente. Desea algo a cambio y le exige “palabras” al que se convertirá en su esposo. “Glauce” es la respuesta de Jasón. No es suficiente para Glauce. Él la llama ninfa y subraya así el hecho de que se trata de una doncella en edad de crecer, una niña. Una ninfa a la que él dice que va a “tratarla como a la mujer que amo. Mi reina”. Entonces Glauce pregunta por Medea y Jasón le pide que la olvide. Ella le expresa su falta de temor hacia su

antigua mujer. Entre risas y la complicidad de sus sirvientas, Glauce no consuma su relación. La pospone hasta el día siguiente. Medea se introducirá así a través de las palabras de la joven en la intimidad de la pareja: su presencia, su mención, es una constante a lo largo de la cinta, atemoriza y crea tensión.

Simultáneamente, mediante el montaje alternado Medea también trata de descansar junto a sus hijos. Pero se incorpora y comenta para sí “ojalá estuviera muerta, la muerte me daría paz”. “Mi vida está tan vacía como este lecho”. Se pregunta acerca de la vida que han de llevar las mujeres y dice: “¿Qué derecho tenemos las mujeres? ellos tienen amigos se divierten...” “¿Te gustaría ser un hombre?” le pregunta su sirvienta “Sí” responde ella. Y es entonces cuando comienza a declarar sus deseos de venganza con su imagen insertada en un croma en el que la imagen de su hijo se hace cada vez mayor. Ellos son más grandes que Medea en una especie de alarde de manierismo visual alejado de la armonía y el equilibrio compositivo. El desequilibrio es lo que crece en la mente de Medea, ese que von Trier plasma metafóricamente a través de sus imágenes, ampliando a sus hijos. Sus hijos, a pesar de ser fruto del amor se le harán pesados, la imagen de ella con la carga acuestas señala la evidencia.

Otra superposición de imágenes nos hablará precisamente de la distancia que la separa de Jasón. En el plano que observamos a continuación comprobamos que ambos se han alejado hasta tal punto que pertenecen a espacios visuales diferentes. Medea observa a Jasón que ha sido retratado en una anterior toma y que ya no comparte el mismo espacio físico aunque convivan sus siluetas en el mismo encuadre. Ella sentada observa cómo Jasón ya no está a su lado. Ninguna de las dos mujeres se quedará junto a él. Las separaciones creadas visualmente a lo largo de la cinta por von Trier son un adelanto a lo que acabara sucediendo: Glauce nunca le pertenecerá, ha muerto. Medea huirá tras cometer su venganza. Jasón acabará solo. Ese parece ser el castigo que el destino le deparará por los actos cometidos.

7. Jasón perdido entre dos mundos. Entre la naturaleza y civilización, entre Glauce y Medea

Mostrándonos a Medea en el hogar frente al fuego, subrayando así su estado de ánimo, su condición de mujer que usa las fuerzas de la naturaleza, sabia, hechicera, anuncia su plan, su intención de acabar con la vida de sus hijos para causar mayor daño a su padre y privarle de su futuro. Como escribe acertadamente Natalia Ruiz en su artículo “Medea la esencia del drama”:

Pero no es bastante quitarle la esposa, dejarle sin ciudad que gobernar... Medea parece invocar a Némesis, diosa de la memoria y la venganza. No es sólo cuestión de dejarle sin aquello que más ama, es expulsarle del tiempo, negarle el futuro. Aniquilará su estirpe, matar a sus hijos, negar la continuidad de sus sangre, borrar su memoria del futuro. No le quiere castigar, quiere borrar su rastro. Si no ha sabido amarla tanto como ella le ha amado, sufrirá con creces por lo que la ha humillado (Ruiz 2001: 35).

La tragedia inicia aquí el camino a su desenlace. El caballo galopa por los corredores del castillo, envenenado, mientras Glauce se prueba la corona, deleitándose en el placer que supone su victoria sobre Medea. Cierra sus ojos mientras roza sus labios en las aristas del presente. El caballo galopa hacia el mar en una huida hacia delante, hacia su muerte inminente. El caballo agoniza y Glauce, desde el castillo, parece percibir a través de los sonidos de los pájaros el mal que le acecha. Se hiere un dedo y el sonido de los pájaros vuelven a ser la encarnación del mal augurio. Medea carga el peso de sus vástagos, sola, en arenas movedizas que le imposibilitan caminar fácilmente.

Simbólicamente (de nuevo mediante un croma) Von Trier introduce a Medea dentro del castillo, mientras arrastra a su prole y su carga. Ella es parte de la civilización que la condena a llevar la pesada carga de sus hijos, la pesada carga de su condición de mujer. Parece acercarse al dolor que padece Creonte, el dolor de ver a su hija muerta. Ella continúa hacia delante, sintiendo el peso que supone encaminarse hacia el asesinato de sus hijos. El infierno en la tierra. Un árbol solitario será el cadalso para el ahorcamiento de los niños.

La película acaba con un final abierto, lejos de los cierres convencionales pero cercanos a la espectacularidad. Mediante una cámara aérea, emulando la mirada divina, Von Trier añade dramatismo al suceso y al clímax de la historia. Jasón queda reducido a una miniatura que lucha ante la inmensidad de los acontecimientos que no puede frenar. Desde lo alto, la cámara, como si de los dioses se tratase, es testigo de la insignificancia del ser humano, del mismo Jasón. La secuencia del ahorcamiento está próxima y cercana. El pequeño de los hijos de Medea se aleja colina abajo jugando y el mayor va en su busca ayudando así a su madre en el ahorcamiento. Las imágenes son duras. Ella le mira a los ojos mientras se ahoga. Parece haber sido rodado en tiempo real, sin elipsis, para enfatizar así lo doloroso del acto. Ni Pasolini ni Dreyer planificaron el infanticidio de este modo. El primero lo convertirá en un rito y el danés en una “muerte dulcificada”.

La secuencia recoge simultáneamente, mediante un montaje alternado, a un Jasón que prevé el desenlace y va en busca de sus vástagos al galope, con sus perros, sus alter ego, tras de sí. Jasón en su huida hacia adelante será incapaz de frenar aquello que está escrito en su porvenir. La cámara aérea nos lleva hacia el destino de aquellos que habitan en el relato de Medea. Subraya la grandiosidad del momento desempeñando una imprescindible función narrativa de este tipo de filmación. Al mismo tiempo, el escoger este modo de rodar le da movimiento al filme, nos hace avanzar en la historia hacia el final, nos arrastra hacia el interior de la historia del relato.

Medea yace en cuclillas y su hijo mayor se le acerca pidiéndole ayuda para colgarse. El propio niño anuda su horca como si entendiera la necesidad del acto. Medea parece querer evitarlo. Jasón llega para ver muertos a sus hijos.

El montaje alternado, incidiendo otra vez en el conflicto que existe entre en ambos personajes nos muestra a Egeo que está ya en el barco junto a Medea. Ambos, en silencio, y la mirada gacha muestran así lo trágico del momento. Deben esperar a la marea alta para poder navegar. Medea aguarda y dirige su mirada fuera de campo, hacia él, para encontrarse con un nuevo plano en el que Jasón observa a sus hijos colgados del árbol. Solo vemos las piernas de los niños colgando. Ya solo son eso, dos cuerpos inertes, sin rostro. Jasón

desesperado galopa, la cámara aérea le persigue, mientras las imágenes de la marea subiendo se entrecruzan en su camino. Los perros ladran y vemos los cuerpos de los niños ahorcados. Jasón enloquece perdido en el bosque. El espectador aún no sabe si la marea subirá y Medea podrá huir indemne. Las imágenes de ambas historias se entrecruzan en el montaje, creando así una tensión que nos llevará hasta el final del texto. Los perros yacen exhaustos en un encuadre en el que se saca a Jasón fuera de plano. Los perros dirigen la mirada fuera del encuadre. Sabemos que él está ahí, rondando fuera de sí. La marea ha subido y, tras izar las velas, Medea se quita el gorro que lleva y destapa su cabellera roja al viento. Su rostro muestra un dolor profundo. La música extradiegética, compuesta con instrumentos de cuerda emulando al agua, al viento, entra en escena de nuevo enfatizando el final de la historia, fundiéndose con los sonidos de la naturaleza. La naturaleza inunda el texto.

Siguiendo con el montaje alternado, Jasón parece haber perdido la cabeza. Cae agotado con su espada desenvainada. Desde arriba, mediante un plano en picado, vemos a Jasón desesperado, hasta que desaparece y la imagen de la hierba muestra el vacío que siente el personaje que ha sido despojado de sus hijos. Una imagen superpuesta de la marea, que ha subido, sumerge simbólicamente el cuerpo de Jasón.

El título de la película se añade a la superposición, Medea ha salido “triumfante”. Es el fin del montaje alternado, el fin del conflicto, el fin de la historia. Medea huye, no en un carro alado, sino a través del mar y junto a Egeo. El mar, la naturaleza, ha conquistado a la civilización, se han vengado de ella.

Referencias Bibliográficas

- ECO, Umberto, (1968). *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*. Barcelona: Lumen.
- ARGULLOL, Rafael, (1991). *La atracción del abismo*. Barcelona: Destino.
- ARGULLOL, Rafael, (1999). *El héroe y el único, El espíritu trágico del romanticismo*. Madrid: Taurus.
- BOU, Nuria, (2006). *Diosas y tumbas. Mitos femeninos en el cine de Hollywood*. Barcelona: Icaria.

ELIADE, Mircea (1964/1982). *Tratado de historia de las religiones*. México: D.F, Era.

EURIPIDES. (2000). *Medea*. Barcelona: Océano.

GONZÁLEZ REQUENA, (1988) Jesús. *El discurso televisivo: espectáculo de la postmodernidad*. Madrid: Cátedra.

JAMESON, Frederic, 1991. *El Posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.

MARZABAL, Iñigo, (2004). *Deliberaciones poéticas. Cine y ética narrativa*. Bilbao: UPV-EHU.

Informe

MOLAS FONT, María Dolors (Investigadora principal), GUERRA LÓPEZ, Sonia, HUNTINGFORD ANTIGAS, Elisabet, ZARAGOZA GRAS, Joana *La violencia de género en la antigüedad*. Madrid, Instituto de la Mujer, Ministerio de Asuntos Sociales, 2006.

Revista monográfica

LETRAS DE CINE N° 5, *Lars Von Trier* (2001). Valladolid: Asociación letras de cine.

A INFINDÁVEL PROCURA DE UM TRAÇO IDENTITÁRIO: EXISTIRÁ UMA ESTÉTICA FEMININA?

THE NEVER-ENDING SEARCH FOR AN IDENTITY MARK: IS THERE A FEMININE AESTHETIC?

Ana Catarina Pereira

Universidade da Beira Interior

Resumo:

No âmbito das teorias feministas do cinema, e dos estudos fílmicos em geral, algumas questões têm sido levantadas ao longo das últimas décadas, nomeadamente no que diz respeito à exigência de uma maior representatividade feminina no mundo da realização e produção cinematográficas. Sendo o olhar do espectador, como Laura Mulvey sugeriu, pressupostamente masculino, treinado por realizadores com fantasias e tendências voyeuristas homogéneas, a questão seguinte seria inevitável: poderá este mesmo olhar assumir características distintas, quando mediado por uma mulher? Poderá a arte, ao contrário dos anjos, ter sexo? Existirá, neste sentido, uma “estética feminina”, como Silvia Bovenschen, em artigo homónimo, publicado em Setembro de 1976, procura antecipar? Procurá-la não implicará um aprofundar de estereótipos associados à feminilidade e à masculinidade, todos eles redutores, segundo o ponto de vista de Michel Foucault e Judith Butler, bem como a atribuição de um certo carácter de exotismo, pela falta de representatividade nos circuitos artísticos? Enunciando e debatendo os principais argumentos dos autores mencionados, propomo-nos, no presente artigo, responder às questões colocadas.

Palavras-chave:

voyeurismo; espectadora; ausência; receptividade; identificação.

Key words:

voyeurism; female spectator; absence; receptivity; identification.

Abstract:

In the context of feminist theories of cinema, and film studies in general, some questions have been raised in the past few decades, concerning the need for a greater representation of women in the world of film making and production. Accepting the idea of a viewer gaze, as Laura Mulvey suggested, supposedly male, trained by directors with fantasies and uniformed voyeuristic tendencies, the next question is inevitable: might this gaze have different characteristics when mediated by a woman? Can the art, unlike the angels, have sex? Is there, in this sense, a “feminine aesthetic”, as Silvia Bovenschen, on an article with the same name, published in September 1976, looks forward to anticipate? To look for it does not imply a deepening of stereotypes associated with femininity and masculinity, all reducers, according to the point of view of Michel Foucault and Judith Butler, as well as the assignment of a certain exoticism’ character, motivated by the lack of representation in the art circuit? Outlining and discussing the main arguments of the authors above mentioned, we propose, in this paper, to answer these questions.

Resumen

“Las mujeres son diferentes, y una manifestación natural de esta diferencia (*nota bene!*) es precisamente el hecho de que son incapaces de producir arte” (Bovenschen, 1976: 115).

Haciéndose eco del paralelismo ya realizado por Simone de Beauvoir en el ensayo *El segundo sexo*, Silvia Bovenschen vuelve, en un artículo publicado en 1976 que nos proponemos discutir aquí, a la asociación asumida entre una perspectiva descriptiva masculina y la verdad absoluta. En su opinión, el dominio de la producción artística por el género masculino habrá originado una inaccesibilidad y una extrañeza relativas a la otra mitad de la población, que se denuncia por el carácter de exotismo que muchos críticos votaron a los pocos, y de cierta forma lejos entre si mismos, objetos culturales producidos por las mujeres, a lo largo de la historia. Otra consecuencia natural de este fracaso, descrito por el uso del término *déficit*, importado del lenguaje economicista, todavía sería, a nuestro juicio, una segregación de la dicha producción en una sola clase: una escritura femenina, una mirada femenina, un rasgo femenino. Con la restricción, la incertidumbre se multiplica: la escritura femenina es la que centra su atención en mujeres fuertes y decididas, la que demuestra una sensibilidad y capacidad de observación característica de un género, o la que construye una narrativa entrecruzada, por la sociológicamente establecida

capacidad de realizar múltiples tareas asociadas al mismo sexo?

En este sentido, hay que recordar que las propias teorías feministas han enfrentado críticas con relación a un intento forzado de universalización de lo que constituye “ser mujer”, fuertemente cuestionada por autores como bell hooks (1999), para quien la experiencia se traducía en una visión reductiva: ser blanca, heterosexual y de clase media. Junto con este concepto, Judith Butler argumenta aún en contra de la categoría “género” (aunque promovida por el feminismo como una forma de desafiar y rechazar la definición de la naturaleza de la mujer por su biología), por la considerar igualmente normalizadora, restringida a una oposición binaria entre femenino y masculino y complementada con un supuesto heterosexual: “La idea de que podría haber una ‘verdad’ del sexo, como Foucault irónicamente la determina, se crea precisamente por prácticas normativas que generan identidades coherentes a través de una matriz de reglas de género igualmente coherentes. La heterosexualización del deseo exige y establece la producción de oposiciones discretas y asimétricas entre ‘femenino’ y ‘masculino’, entendidos estos conceptos como atributos que describen ‘hombre’ y ‘mujer’” (Butler, 1999: 23).

Evidenciando una fuerte influencia de Foucault, Butler sostiene que el acto mismo de la definición de una identidad de género excluye o devalúa ciertos cuerpos, prácticas y

discursos, ocultando al mismo tiempo el carácter construido (y discutible) de la misma identidad. Aplicando las conceptualizaciones

formuladas, buscaremos, en este artículo, contestar a la pregunta: ¿tiene sentido buscar una estética femenina?

Palabras clave: voyeurismo; espectadora; ausencia; receptividad; identificación

1. Introdução

Para Silvia Bovenschen, a ausência de mulheres nos diversos circuitos artísticos é evidenciada por um pragmatismo matemático dificilmente contornável. Nesse sentido, relembra o escasso número de mulheres que, no século XX, fazem parte da história da literatura, do cinema, da dramaturgia, da pintura ou da composição musical, por comparação com os seus colegas do sexo masculino. A título de exemplo, recorde-se ainda a lista recentemente divulgada pela revista *Sight and Sound*, dos 250 filmes mais importantes da História do Cinema, da qual apenas fazem parte sete filmes de mulheres cineastas¹. No entanto, para além desta falta de representatividade, a autora considera que outro tipo de consequências advém desta invisibilidade. Nesse sentido, afirma: “A ausência de mulheres dos aposentos santificados nos quais lhes foi proibida a entrada é agora apresentada como uma prova da sua extraordinária falta de capacidade.” (Bovenschen, 1976: 116)².

A uma primeira fase de luta contra o surgimento de uma produção artística feminina, a sociologia encarregar-se-ia, no entender de Bovenschen, de suceder uma fase de explanação das dificuldades e obstáculos que as mulheres necessitam transpor para atingir um escasso número de

¹ Da lista mencionada fazem parte os seguintes filmes, realizados por mulheres: *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (Chantal Akerman: 1975), *Beau Travail* (Claire Denis: 1999), *Meshes of the Afternoon* (Maya Deren/Alexander Hammid: 1943), *Daisies* (Vera Chytilova: 1966), *Cleo from 5 to 7* (Agnès Varda: 1962), *Wanda* (Barbara Loden: 1970), *The Piano* (Jane Campion: 1993). A lista pode ser consultada, na íntegra, em: <http://explore.bfi.org.uk/sightandsoundpolls/2012>

² Tradução da autora. Versão original: “Women’s absence from the hallowed chambers to which they were denied entry is now presented as evidence of their extraordinary lack of ability.”

representantes em termos de produção artística. Suspeitando fortemente da mudança operada, que considera perigosa e de retorno ao obscurecimento das diferenças entre ambos os sexos (como se não existissem mulheres e homens mas antes uma sociedade composta única e exclusivamente por seres humanos), Bovenschen qualifica esta assimilação como absurda. Ignorar as diferenças de experiências realizadas pelos dois sexos implica, na opinião da autora, o prosseguimento da estratégia daqueles que criaram e mantiveram a sociedade patriarcal e que, em simultâneo, procuraram abortar os esforços da descoberta feminina de capacidades e necessidades próprias. Ao pensamento pós-moderno que se tenta incutir desde meados do século passado até à contemporaneidade, segundo o qual “As mulheres podem fazer exactamente o mesmo que os homens”, a autora contrapõe a questão: “Nós queremos realmente fazer as mesmas coisas que os homens?”³ (Bovenschen, 1976: 117).

Tentando contrariar estereótipos e imagens pré-concebidas, Silvia Bovenschen considera que as eternas dualidades “receptividade versus produtividade” e “sensibilidade versus racionalidade”, associadas às diferenciações entre os sexos, não podem ser destruídas por mera justaposição. Para a autora, a imagem da mulher ligada à receptividade e à sensibilidade é tão utópica quanto a sua distanciação de comportamentos agressivos ou competitivos. Numa sociedade patriarcal, e compelidas pela necessidade de sobrevivência na mesma, Bovenschen defende que as mulheres terão que continuar a fazer uso deste último tipo de comportamento, resultando a obra produzida do vasto conjunto de vivências experienciadas: “A produção artística feminina ocorre através de um processo complicado que envolve conquista e reclamação, apropriação e formulação, bem como esquecimento e subversão.” (Bovenschen, 1976: 134)⁴.

³ Tradução da autora. Versão original: “ ‘We women can do just as much as men’ (...). The question is, do we want to do just as much as men, or the same thing as men?”

⁴ Tradução da autora. Versão original: “Feminine artistic production takes place by means of a complicated process involving conquering and reclaiming, appropriating and formulating, as well as forgetting and subverting”.

Por último, e tentando responder à questão com que intitula o seu artigo, a autora relembra que, se por um lado a arte tem sido sobretudo produzida por homens, também foram estes que estabeleceram os padrões de avaliação da mesma. No caso específico do cinema, o exercício de contabilização de mulheres críticas seria ingrato e infrutífero. Na sua opinião, é importante reconhecer o terrível efeito causado pela deformação cultural e histórica na supramencionada subjectividade feminina, pelo que se questiona: “Poderão as mulheres ‘ser apenas mulheres’, reduzidas ao elemento Ser?” (Bovenschen, 1976: 119)⁵ A sua resposta é tendencialmente negativa, tendo em conta que os meios de expressão artística não foram originalmente criados por mulheres, nem sequer escolhidos por estas, o que dificulta a elaboração e desenvolvimento de uma estética feminina.

2. Cinema feminino versus cinema masculino

Na sequência da publicação destes primeiros artigos/manifestos pela defesa de uma maior produção artística feminina, Teresa de Lauretis viria afirmar, em *Aesthetic and feminist theory: rethinking women’s cinema* (1985), que os anos 70 corresponderam à enfatização de uma dicotomia entre as preocupações do movimento feminista e a descodificação dos dispositivos cinematográficos utilizados: por um lado, foi lançado um apelo à imediata realização de propostas de activismo político, consciencialização, auto-expressão e transmissão de “imagens positivas” de mulheres; por outro, considera Lauretis, insistiu-se num trabalho rigoroso e formal no universo cinemático, tendo em vista a desconstrução e análise dos códigos ideológicos embebidos na representação.

A este respeito, também Silvia Bovenschen sustenta, no artigo citado, que a verdadeira luta na qual as mulheres artistas foram capturadas foi a da oposição entre as exigências feministas de uma produção temática e as exigências formais de um objecto cultural e/ou mediático. No caso específico da sétima arte, Laura Mulvey declara ter havido um período marcado pelo

⁵ Tradução da autora. Versão original: “Can women just ‘be women’, reduced to some elemental Being?”.

esforço de alterar o conteúdo da representação –“mistura de consciencialização e propaganda” (Mulvey, 1989: 121)⁶– no qual se incentiva a captação de imagens de mulheres reais, que descrevam as suas experiências de vida. Gillian Armstrong, Elaine May e Chantal Akerman serão algumas das realizadoras mais associadas a esta militância, compreendendo as necessidades de realismo e denúncia de uma desigualdade de direitos e oportunidades.

A esta fase inicial ter-se-á seguido um momento no qual a preocupação com a linguagem da representação se tornou predominante. A fascinação com o processo cinemático terá então levado realizadores e críticos “a utilizarem e a interessarem-se pelos princípios estéticos e pelos termos referenciais fornecidos pela tradição vanguardista” (Mulvey, 1989: 122)⁷. Neste último período, atenta Mulvey, o interesse comum do cinema vanguardista e do feminismo pela política da imagem (ou pela dimensão política da expressão estética) conduziu a uma proliferação de debates teóricos sobre a linguagem e a criação de imagens que extravasaram o cinema e que se alargaram ao âmbito de disciplinas como a semiótica, a psicanálise e a teoria crítica. Argumentou-se então que, para contrariar a estética do realismo (irremediavelmente comprometida com a ideologia burguesa e com o cinema de Hollywood), os realizadores vanguardistas e feministas deveriam assumir uma posição contrária à do “ilusionismo” narrativo e a favor do formalismo. O pressuposto era o de que “colocando em primeiro plano o próprio processo, privilegiando o significante, iria necessariamente romper-se a união estética e forçar a atenção do espectador a centrar-se nos meios de produção de significado” (Mulvey, 1989: 122)⁸.

Analisando as considerações de Bovenschen e Mulvey, Teresa de Lauretis, no artigo acima citado, considera que ambas as autoras se prenderam ao

⁶ Tradução da autora. Versão original: “a period characterized by a mixture of consciousness-raising and propaganda.”

⁷ Tradução da autora. Versão original: “the use of and interest in the aesthetic principles and terms of reference provided by the avant-garde tradition.”

⁸ Tradução da autora. Versão original: “foregrounding the process itself, privileging the signifier, necessarily disrupts aesthetic unity and forces the spectator’s attention on the means of production of meaning.”

compromisso político do movimento e à necessidade de construção de outras representações da mulher. Na sua opinião, a forma como colocaram a questão da expressão (uma “estética feminina” e uma “nova linguagem do desejo”) foi de encontro a uma noção de arte tradicional, já proposta pela estética modernista. Bovenschen, por um lado, apenas terá exigido uma saída da produção artística feminina da esfera do lar e a conseqüente entrada em museus e galerias (a arte com um valor de troca, só existindo de acordo com padrões estéticos socialmente estabelecidos); enquanto Mulvey, por outro, ao apresentar a destruição da narrativa e do prazer visual como principal objectivo de um cinema de mulheres, elogia uma tradição, ainda que radical, já previamente estabelecida: a histórica visão esquerdista e vanguardista de Eisenstein, Vertov e Godard.

Discordando com ambas as perspectivas (de Bovenschen e Mulvey), Teresa de Lauretis afirma que tentar distinguir as marcas de um cinema feminino (realizado por mulheres) e de um cinema masculino (realizado por homens) é uma questão essencialmente retórica: “Está realmente lá, no ecrã, no filme, inscrito na sua montagem lenta de longos planos, e na continuidade das imagens nos seus enquadramentos silenciosos; ou estará antes na nossa percepção, no nosso ponto de vista, como –precisamente– um limite subjectivo e uma fronteira discursiva (género), um horizonte de significado (feminismo), que é projectado nas imagens, no ecrã, à volta do texto?” (Lauretis, 1985: 162)⁹.

Na opinião de Lauretis, a questão deverá, de facto, iniciar-se no artista atrás da câmara –o olhar ou o texto como origem e determinante de significado– partindo, posterior e necessariamente, em direcção à esfera pública do cinema enquanto tecnologia social. Para a autora, o entendimento das implicações do cinema deverá ser potenciado em convergência com outros modos de representação cultural e nas suas possibilidades de produção e contra produção de visões sociais. Tal projecto implica, considera a própria,

⁹ Tradução da autora. Versão original: “Is it actually on screen, in the film, inscribed in its slow montage of long takes and in the stillness of the images in their silent frames; or its rather in our perception, our insight, as –precisely– a subjective limit and discursive boundary (gender), an horizon of meaning (feminism) which is projected into the images, onto the screen, around the text?”.

repensar o cinema de mulheres como gerador de uma crítica política e de uma visão social feminista. Segundo afirma, “o feminismo não inventou apenas novas estratégias ou criou novos textos, mas, mais importante, concebeu um novo sujeito social, as mulheres: como oradoras, escritoras, leitoras, espectadoras, consumidoras e produtoras de modelos culturais” (Lauretis, 1985: 163)¹⁰. É por esta razão que, para Teresa de Lauretis, o projecto de um cinema de mulheres deixa de ser o de destruir ou perturbar a visão centrada do homem, representando os seus “lugares cegos”, as suas lacunas ou as suas repressões. O esforço e o desafio contemporâneos traduzem-se, no seu entender, na efectivação de um olhar distinto: “construir outros objectos e sujeitos de visão e formular as condições de representação de outro objecto social” (Lauretis, 1985: 163)¹¹.

Para concretizar a sua formulação teórica, cita como exemplo o filme *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, de Chantal Akerman (1975), que considera dirigir-se ao espectador como feminino, não pela “beleza das imagens”, nem pela composição equilibrada dos enquadramentos, ausência de ângulos inversos ou edição perfeitamente calculada da sua câmara fixa, numa narrativa espacial contínua, lógica e obsessiva. Para Lauretis, esta é uma obra que denuncia uma mulher atrás da câmara pela forma como a personagem principal é filmada: “(...) são acções de uma mulher, gestos, o corpo e o olhar que definem o espaço da nossa visão, a temporalidade e os ritmos da percepção, o horizonte de significado disponível para o espectador.” (Lauretis, 1985: 159)¹². Deste modo, acrescenta a autora, a narrativa suspensa não é construída com base na expectativa de um acontecimento ou acções significativos (que acabam por acontecer, de forma inesperada, no final do filme), mas antes nos deslizes que interrompem a rotina de Jeanne: “os pequenos esquecimentos, as

¹⁰ Tradução da autora. Versão original: “Feminism has not only invented new strategies or created new texts, but more importantly it has conceived a new social subject, women: as speakers, writers, readers, spectators, users and makers of cultural forms”.

¹¹ Tradução da autora. Versão original: “The effort and challenge now are how to effect another vision: to construct other objects and subjects of vision, and to formulate the conditions of representability of another social subject”.

¹² Tradução da autora. Versão original: “(...) it is a woman’s actions, gestures, body and look that define the space of our vision, the temporality and rhythms of perception, the horizon of meaning available to the spectator.”

hesitações que ocorrem em tempo real nos gestos mais insignificantes como o de cortar batatas, lavar os pratos ou fazer café – e depois não o beber. O que o filme constrói –formal e artisticamente– é um retrato de uma experiência feminina, da duração, percepção, acontecimentos, relações e silêncios, que se sentem como imediata e inquestionavelmente verdadeiros.” (Lauretis, 1985: 159)¹³.

A este respeito, a própria realizadora faria uma análise semelhante, ao assumir *Jeanne Dielman (...)* como um filme feminista. Em 1977, em entrevista à revista *Camera Obscura*, Chantal Akerman afirmava que a sua originalidade residia no facto de, pela primeira vez, ter mostrado em cinema os gestos diários de uma mulher: “Eles são os mais baixos numa hierarquia de imagens fílmicas... Mas mais do que o conteúdo, é uma questão de estilo. Quando escolhes mostrar os gestos de uma mulher de uma forma tão precisa é porque os amas. De alguma forma, reconheces esses gestos que sempre foram recusados e ignorados” (Akerman, 1977: 118)¹⁴. Não poupando críticas às suas colegas de profissão, a cineasta defende ainda que são raros os casos em que uma mulher tem confiança suficiente para avançar através dos seus sentimentos, optando por uma simplicidade óbvia em termos de conteúdo e narrativa: “Elas esquecem-se de procurar maneiras formais de expressar o que são e o que querem, os seus próprios ritmos, as suas próprias formas de olhar para as coisas. Muitas mulheres têm um desprezo inconsciente pelos seus sentimentos. Mas eu acho que não tenho isso. Eu tenho confiança suficiente em mim mesma. Essa é a outra razão pela qual eu o considero um filme feminista – não apenas por aquilo que ele diz, mas por *aquilo* que ele mostra, e *como* o mostra.” (Akerman, 1977: 119)¹⁵.

¹³ Tradução da autora. Versão original: “the small forgettings, the hesitations between real-time gestures as common and ‘insignificant’ as peeling potatoes, washing dishes or making coffee – and then not drinking it. What the film constructs – formally and artfully, to be sure – is a picture of female experience, of duration, perception, events, relationships and silences, which feels immediately and unquestionably true.”

¹⁴ Tradução da autora. Versão original : “They are the lowest in the hierarchy of film images... But more than the content, it’s because of the style. If you choose to show a woman’s gestures so precisely, it’s because you love them. In some way you recognize those gestures that have always been denied and ignored.”

¹⁵ Tradução da autora. Versão original: “They forget to look for formal ways to express what they are and what they want, their own rhythms, their own way of looking at things. A lot of

Outro caso paradigmático, mais recente e múltiplas vezes citado como exemplo de uma realizadora que corresponde ao perfil procurado pelas teóricas feministas do cinema, é o de Jane Campion. Lisa French, investigadora australiana da RMIT University, analisa, na sua tese de doutoramento (French, 2007), a forma como a experiência feminina e o desejo são retratados nos seus filmes. Para introduzir o tema, a especialista lança algumas questões centrais, nomeadamente:

- As personagens, as imagens e a própria câmara revelam uma identificação feminista e/ou feminina da realizadora?
- Jane Campion reflectirá o seu próprio género nas representações que constrói?
- Poderá este género ser observado nos seus filmes através de elementos como a estética, a linguagem, ou uma visão particular do que é ser mulher?

Na opinião de French, os filmes de Jane Campion expressam uma visão indubitavelmente feminista, por se centrarem em temas como a desigualdade entre homens e mulheres, a dificuldade em crescer como mulher numa sociedade desigual, o desejo e a sexualidade feminina. As protagonistas assumem invariavelmente personalidades fortes, lutando contra uma sociedade que as asfixia. Para além disso, segundo a investigadora, a equipa artística com que Jane Campion habitualmente trabalha é maioritariamente constituída por mulheres o que, dada a reduzida percentagem de profissionais do sexo feminino no sector, é um factor a sublinhar.

Segundo dados estatísticos que Lisa French apresenta, ficou também provado que as espectadoras-mulheres se identificaram com os dois filmes mais conhecidos de Jane Campion: *Piano* (1993) e *Holy Smoke* (1999). Para Jane Campion, este reconhecimento está sobretudo relacionado com o facto de ter tentado redefinir o desejo feminino no cinema: “Como mulher, tens uma visão única e diferente. É bom que estas vozes sejam escutadas em todo

women have unconscious contempt for their feelings. But I don't think I do. I have enough confidence in myself. So that's the other reason why I think it's a feminist film – not just what it says but *what* is shown and *how* it's shown.”

o mundo.” (French, 2007: 3)¹⁶ Apesar de considerar a definição “feminista” como limitada para caracterizar o seu trabalho, a realizadora assume centrar-se em personagens fortes que enfurecem o patriarcado e conclui: “Eu penso que sei coisas sobre as mulheres que os homens não conseguem exprimir” (French, 2007: 125)¹⁷.

3. A arte (e o cinema) feminista como arma política

Depois das décadas de 60 e 70 terem marcado a entrada das mulheres no universo artístico, os anos 80 correspondem a um período de teorização e reflexão sobre o mesmo fenómeno. As vozes e expressões destas mulheres, que frequentemente manifestavam um profundo descontentamento pela invisibilidade a que eram votadas, começam então a ser encaradas como instrumento político de consciencialização e transmissão de valores. Neste sentido, a revista *Screen* publica, em 1980, um artigo no qual é definida uma estratégia política para a realização de mudanças sociais através da arte. A multifacetada artista norte-americana Judith Barry e a investigadora Sandy Flitterman são co-autoras deste manifesto que começa por afirmar categoricamente: “Para que se possa desenvolver uma prática artística feminista que resulte na produção de uma mudança social, é necessário entender a representação como um tema político e proceder a uma análise da subordinação da mulher dentro das formas de representação patriarcais” (Barry et Flitterman, 1980: 35)¹⁸. Para as autoras, é portanto fundamental que se volte a discutir, de um ponto de vista feminista, as noções de arte e política, bem como as relações entre ambas, tendo em conta o facto de a própria feminilidade ser socialmente construída.

Como já referimos anteriormente, o início dos movimentos feministas enfatizaram a importância de dar voz às experiências pessoais das mulheres,

¹⁶ Tradução da autora. Versão original: “As a woman you have a unique and different vision. It’s good that these voices are heard in the world.”

¹⁷ Tradução da autora. Versão original: “I think I know things about women that men cannot express.”

¹⁸ Tradução da autora. Versão original: “In order to develop a feminist artistic practice that works towards productive social change, it is necessary to understand representation as a political issue and to have an analysis of women’s subordination within patriarchal forms of representation.”

de forma a documentar a discriminação e a opressão de que estas eram vítimas, transformando-se a arte num veículo de libertação. No entanto, movimentos posteriores com os quais Barry e Flitterman partilham pontos de ligação têm defendido que uma arte feminista deverá ser concretizada para além dos sentimentos, necessidades e desejos femininos, para que possa resultar numa verdadeira transformação das estruturas opressivas. Apesar de reconhecerem que formas de arte mais militantes e politicamente radicais concretizam o seu valor na produção de resultados imediatos (como a expressão de raiva ou dor face a casos de violência doméstica, ou outros, nos quais as mulheres são maioritariamente vítimas), as autoras consideram que estes são temporariamente limitados. No entender de ambas, só uma nova abordagem teórica, radical e feminista sobre a arte, que inclua questões ideológicas, culturais e de produção de significado, poderá expressar as causas (em vez dos efeitos) da opressão que vitimiza inúmeras mulheres. Reiterando que todos os actos (desde comer uma laranja a construir uma mesa, passando por ler um livro) são actos sociais, Barry e Flitterman sublinham que uma relativa selecção ou valorização é permanentemente levada a cabo pela cultura dominante de cada sociedade, dentro da multiplicidade possível de significados de cada acto. Nesta perspectiva, uma abordagem teórica que considere a variedade de fenómenos culturais terá que produzir os meios de verificação da efectividade da arte feminista, o que significa que, para Barry e Flitterman, discutir os efeitos políticos de um trabalho artístico implica a realização de um questionamento específico: “Acção, levada a cabo por quem, e com que propósito?” (Barry et Flitterman, 1980: 36)¹⁹.

Para melhor definirem o que entendem por arte feminista com efectividade política, as autoras recuperam a divisão anteriormente criada por Laura Mulvey, em entrevista à revista *Wedge* (nº 2, Primavera 1978). O primeiro tipo de arte que incluem dentro deste género pode ser visto como uma espécie de glorificação de um poder feminino essencial, com base na crença de que existe uma essência feminina a residir algures no corpo da mulher, e

¹⁹ Tradução da autora. Versão original: “Action, by whom, and for what purpose?”

que esta poderá ser encontrada em quadros ou esculturas que o valorizem. Sendo este tipo de arte frequentemente associado a um misticismo e a uma ideia de mitologia feminina - que as autoras consideram elevar a auto-estima da mulher, numa sociedade que produz o efeito contrário - apresenta como principal desvantagem a falta de sustentação teórica de representação, de imagens que não geram questionamento nem constroem qualquer problemática. Na opinião de ambas, as contradições do termo “feminilidade” não são aqui abordadas nem desafiadas, mas antes tidas como socialmente aceites e incontestáveis. Desta forma, em vez de constituírem trabalhos progressistas, como seria desejável, são antes retrógrados, citando como exemplos os trabalhos Gina Pane que, durante a década de 70, se tornou um ícone da *body art* e da escultora, fotógrafa e *video artist* Hannah Wilke.²⁰ A arte é aqui centrada na dor e no prazer erótico, não desafiando, no entender das autoras, a rigidez da categorização “ser mulher”. Ainda que a mensagem seja transmitida de um ponto de vista valorizador (a mulher como suporte de uma cultura), que poderia encarar-se como progressista, esta acaba por produzir um retrocesso, perpassando um conceito de feminilidade como a essência imutável da arte.

Um segundo tipo de arte encara a mulher como uma forma de resistência sub-cultural. Destacando o trabalho artesanal, frequentemente ignorado pelos sistemas de representação, Barry e Flitterman propõem uma reconstrução da “história escondida” relacionada com a produção e tradição femininas (Barry et Flitterman, 1980: 40). Abolindo a distinção entre elevadas ou baixas formas de produção cultural, este tipo de arte destaca as mulheres como as criativas que a cultura *mainstream* teima em não reconhecer, não sendo, no entanto, capaz de transformar as condições estruturais de produção artística, pela idêntica falta de estratégia teórica e de relação dialéctica com a cultura masculina dominante. As autoras consideram assim que este tipo de arte acaba por assimilar, ainda que sem querer, o estatuto de alternativa ou nicho de mercado.

²⁰ Mais informações sobre o trabalho de Hannah Wilke em:
<http://www.hannahwilke.com/>.

Um terceiro tipo de arte, na opinião de Barry e Flitterman, incorre também no erro do isolamento, encarando a ordem cultural dominante como uma construção monolítica, na qual a actividade cultural das mulheres é submersa. Esta posição é (irónica e habitualmente) assumida por dois grupos que as autoras denominam como “separatistas” e “não-feministas”. No primeiro, encontram-se os artistas que não se identificam com um certo elitismo e os rígidos cânones da sua classe profissional e que pretendem, por essa razão, estabelecer a sua própria sociedade, na qual as mulheres possam combater o patriarcado (as autoras citam exemplos de grupos de teatro e outros projectos culturais exclusivamente organizados por mulheres lésbicas). No segundo grupo, encontram-se as mulheres artistas para quem o feminismo não faz qualquer sentido. Considerando-se essencialmente seres humanos que, por mero acaso, terão nascido mulheres, defendem que, no mundo artístico, não faz sentido ponderar-se o género dos seus autores, pelo que recusam igualmente uma contextualização social dos seus trabalhos. Neste contexto, as autoras citam as declarações da pintora expressionista, Elaine Kooning, ao afirmar: “Nós somos artistas e, por acaso, somos também mulheres ou homens, entre outras coisas - altos, baixos, loiros, morenos, mesomorfos, ectomorfos, negros, espanhóis, alemães, irlandeses, de temperamento difícil, fáceis de levar – que não são minimamente relevantes para o nosso trabalho enquanto artistas” (Barry et Flitterman, 1980: 43)²¹.

Por último, Barry e Flitterman apresentam a prática artística que elegem como o melhor meio para colocar as mulheres num lugar de destaque dentro do sistema patriarcal. A arte é aqui encarada como uma prática textual que explora as contradições sociais existentes uma vez que, nestes trabalhos, a imagem da mulher não é aceite como um dado adquirido, sendo antes construída durante o próprio processo criativo. Desta forma, consideram as autoras, é clarificada a ideia de que os significados são socialmente construídos (como defendia Saussure), demonstrando-se ainda a

²¹ Tradução da autora. Versão original: “We’re artists who happen to be women or men among other things we happen to be – tall, short, blonde, dark, mesomorph, ectomorph, black, Spanhish, German, Irish, hot-tempered, easy-going – that are in no way relevant to our being artists.”

importância e a função do discurso na formação da realidade social. Na opinião de ambas, fica ainda esclarecida a diferença entre “mulheres que criam arte numa sociedade dominada por homens” e “arte feminista que trabalha contra o patriarcado” (Barry et Flitterman, 1980: 44)²². Para além disso, uma abordagem teórica implica um corte com as noções dominantes de arte enquanto forma de expressão pessoal, associando-a antes às esferas social e política, o que atribui ao artista uma nova responsabilidade pelas imagens geradas. Se o activismo numa arte feita por mulheres se esbate em efeitos limitados - por não analisar a representação da mulher na cultura ou a produção das mulheres como uma categoria social - uma arte feminina terá necessariamente que evoluir a partir de uma reflexão teórica nas representações. Neste sentido, as autoras consideram fundamental que se questione como é produzida a representação das mulheres, de que forma aquela é entendida, e em que condições sociais ocorre. O vídeo *Semiotics of the kitchen* (Martha Rosler: 1975)²³ é dado como exemplo da utilização frustrada e raivosa de um léxico relacionado com a cozinha, enquanto dispositivo de manutenção das estruturas de poder instituído e divisão dos papéis atribuídos a cada género. Nas palavras das autoras: “Apenas através de um entendimento crítico da ‘representação’ é que uma *re*-representação das ‘mulheres’ pode ocorrer” (Barry et Flitterman, 1980: 48)²⁴. Um dos efeitos deste quarto tipo de arte é, nas suas opiniões, a evolução do estatuto do espectador de consumidor passivo para produtor activo de significados, que Annette Kuhn e Teresa de Lauretis viriam corroborar.

4. Considerações finais

Noutro contexto, o papel político da arte produzida por mulheres seria também sublinhado por Claire Johnston, na abertura da 31^a edição do Festival de Cinema de Edimburgo (1979). Nesse ano, o conceituado festival

²² Tradução da autora. Versão original: “(...) the difference between women making art in a male-dominated society and feminist art working against patriarchy.”

²³ Video disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=3zSA9Rm2PZA>

²⁴ Tradução da autora. Versão original: “For it is only through a critical understanding of ‘representation’ that a *re*-presentation of ‘women’ can occur.”

de cinema apresentava, pela primeira vez, uma secção de filmes realizados por mulheres, o que ajudaria, no entender da autora, a compreender a forma como certas práticas culturais determinam a produção teórica. No discurso que mais tarde seria publicado na revista *Screen* (Johnston, 1982), sublinhava ainda que, no sentido inverso, a produção teórica também deveria alertar para o risco de encarar um texto fílmico como tendo uma efectividade específica, sem que se analise o contexto em que este foi visto. A autora propõe assim a criação de um pensamento e substrato teórico que analise a relação entre três factores distintos: texto, sujeito e conjuntura histórica. Não descartando a importância do trabalho de disciplinas como a semiótica e a psicanálise para o desenvolvimento das teorias feministas do cinema, e admitindo o seu papel fundamental em termos genealógicos, Claire Johnston sugere que se encare a produção fílmica como uma prática onde o reconhecimento e a identificação são fundamentais: “Eu defendo que qualquer projecto político como o feminismo, apesar de dever conter e preservar uma heterogeneidade de práticas sociais, deverá simultaneamente envolver uma forma de união imaginária para que se torne efectivo.” (Johnston, 1982: 29)²⁵.

Com os argumentos apresentados, a autora reitera a construção de uma certa unidade em torno das teorias feministas do cinema, com o objectivo de contrariar a subjectividade e a tendência de classificação da arte feminina como uma arte marginal, do outro, por oposição à patriarcal. Na sua opinião, “um dos projectos do movimento (feminista) é o de gerar conhecimento acerca da natureza e causas da opressão feminina, para que se possam delinear estratégias de transformação social” (Johnston, 1982: 28)²⁶, sendo, por essa razão, necessário reconhecer e identificar o poder e a função das estratégias políticas nas práticas fílmicas feministas. Neste sentido, afirma, a prática fílmica feminista deverá deixar de ser analisada em termos da

²⁵ Tradução da autora. Versão original: “I would argue that any political project such as feminism, while it must contain and preserve a heterogeneity of social practices, must at the same time, involve a form of imaginary unity for it to be at all effective.”

²⁶ Tradução da autora. Versão original: “... one of the projects of the movement is to construct knowledge of the nature and causes of women’s oppression in order to devise strategies for social transformation.”

efectividade de um sistema de representação, mas antes como uma produção realizada por sujeitos com práticas sociais específicas e há muito delineadas: “Por outras palavras, a prática fílmica feminista é determinada por conjunturas de práticas discursivas, económicas e políticas, que produzem sujeitos na história” (Johnston, 1982: 30)²⁷.

Alertando para a imprevisibilidade da análise e interpretação fílmicas, Johnston defende que uma análise conjuntural englobe aspectos como a representação ideológica e o contexto político, económico e social, pelo que também deverá passar a encarar-se o cinema como uma prática social: “A importância que a semiótica e a psicanálise atribuíram ao filme enquanto linguagem, como uma prática específica de significação, é crucial uma vez que encara o filme como um processo, um discurso que simultaneamente coloca no seu lugar um ‘eu’ e um ‘tu’. Mas, como eu argumentei, há também um elemento exterior ao discurso, que tem uma efectividade e que deve ser levado em consideração quando o objectivo é desenvolver uma estratégia produtiva para uma luta ideológica relativa às teorias e práticas feministas do cinema” (Johnston, 1982: 34)²⁸. Contestando a noção de leitor como uma construção teórica, Claire Johnston defende que os verdadeiros leitores são sujeitos históricos, em vez de sujeitos de um texto único.

Seria desta forma, proferindo um discurso linear e pragmático, que Claire Johnston inauguraria uma fase de crítica feminista às próprias teorias feministas do cinema. Na sua opinião, e na de muitas autoras que aprofundaram a temática subsequentemente, uma arte produzida por mulheres que se posicionam a si próprias como “o outro”, o “negativo” ou “essencialmente femininas” (desenvolvendo um feminismo unificador e excludente) poderá ser um contributo essencial para a continuidade da

²⁷ Tradução da autora. Versão original: “In other words, feminist film practice is determined by the conjuncture of discursive, economic and political practices which produce subjects in history.”

²⁸ Tradução da autora. Versão original: “The stress that semiotics and psychoanalysis has placed on film as a language, as a specific signifying practice, is crucial because it poses film as a process, a discourse which simultaneously puts into place an ‘I’ and a ‘you’. But as I have argued, there is also an outside of discourse which has an effectivity and which must be taken into consideration if a productive strategy for ideological struggle in relation to feminist film theory and practice is to be developed.”

predominância artística masculina. Justificando assim a escolha do título do seu artigo mais polémico –*O cinema realizado por mulheres como um “contra-cinema”* (Johnston, 1973)–, Claire Johnston manifesta uma posição pouco idealista acerca dos processos criativos. Na sua opinião, um filme, como qualquer obra de arte, é produto de um sistema gerido por relações económicas (formulação que estende a filmes comerciais, políticos e experimentais).

Rejeitando uma concepção de arte universal e potencialmente andrógina, a autora defende o seu carácter discursivo, inserido numa conjuntura particular. Neste sentido, o cinema terá sido perpetuado por uma ideologia masculina, sexista, burguesa e capitalista. Considerando que o cinema não é neutro e que o olhar da câmara não capta a realidade tal como ela é (mas antes aquilo que a ideologia dominante pretende), Claire Johnston defende que um cinema realizado por mulheres não comporta visões românticas e idealistas: “(...)a ‘verdade’ da nossa opressão não pode ser ‘captada’ em celulóide com a ‘inocência’ da câmara: tem de ser construída/manufacturada. Novos significados têm de ser criados rompendo com a fábrica da ideologia burguesa masculina dentro do texto fílmico” (Johnston, 1973: 29)²⁹. Para Claire Johnston, qualquer estratégia revolucionária deverá, deste modo, ultrapassar a análise artística, interrogando o cinema burguês e masculino até aí dominante. O risco de desenvolvimento de um cinema não interventivo foi consagrado, na sua opinião, por realizadoras como Agnès Varda, a quem não poupa críticas cerradas: “Não há dúvida que o trabalho de Varda é reaccionário: na sua rejeição da cultura e na colocação da mulher fora da história, os seus filmes marcam um passo retrógrado no cinema realizado por mulheres” (Johnston, 1973: 30)³⁰.

²⁹ Tradução da autora. Versão original: “... the ‘truth’ of our oppression cannot be ‘captured’ on celluloid with the ‘innocence’ of the camera: it has to be constructed/manufactured. New meanings have to be created by disrupting the fabric of the male bourgeois cinema within the text of the film.”

³⁰ Tradução da autora. Versão original: “There is no doubt that Varda’s work is reactionary: in her rejection of culture and her placement of woman outside history her films mark a retrograde step in women’s cinema.”

Discordando deste ponto de vista, consideramos que tentar descobrir uma estética feminina, um tema comum ou um olhar feminino no cinema, equivale a catalogar e a seccionar todo um vasto conjunto de obras de arte que têm sido produzidas, essencialmente, ao longo das últimas décadas. Fará sentido falar de filmes de mulheres, livros de mulheres, um traço de mulheres? Não existirão tantos filmes de mulheres quantos tipos de personalidades de mulheres, o mesmo se aplicando a todas as outras artes? Não estará Judith Butler correcta ao listar uma série de *gender trouble* como potenciais geradores de novos estereótipos e cânones excludentes de visões, experiências e sexualidades alternativas? Não corresponderá o feminino às eternas exigências e desigualdades que foram dirigidas a um segundo sexo, ao longo de toda a História da Humanidade?

Por outro lado, Iris Young considera que insistir na generalização forçada da conceptualização “ser mulher” tem como principal consequência o reforço dos privilégios “daqueles que mais beneficiam mantendo as mulheres divididas” (Young, 2004: 118, 119), para além de retirar consistência às políticas feministas. No seu entender, esta consciencialização é fundamental para que as próprias mulheres deixem de encarar os seus problemas e sofrimentos como naturais ou meramente pessoais, procedendo-se a uma conceptualização da opressão como um processo sistemático, estrutural e institucional. Neste sentido, e consciente dos obstáculos já enumerados, a autora propõe que, em vez de grupo ou colectivo, se utilize o conceito “serialidade”, desenvolvido por Sartre em *Crítica da razão dialéctica*, para referência futura a um conjunto potencialmente infinito de mulheres. Na sua opinião, o género encarado como uma série social - um tipo específico de colectividade que Sartre distingue dos grupos - tem como principais vantagens não exigir uma partilha de atributos, interesses, objectivos, contexto ou identidade: “Numa serialidade, a pessoa sente não apenas os outros, mas também a si própria como um Outro, isto é, como alguém anónimo: todos são o mesmo que o outro na medida em que cada um é Outro além de si próprio” (Young, 2004: 125).

Conjugando todas as reflexões teóricas mencionadas, diríamos que buscar uma estética feminina é um processo que ultrapassa a canonização de traços identitários comuns, excludentes, estereotipados e socialmente rígidos. Buscar esta mesma estética será antes reconhecer a possibilidade de uma troca de experiências (noção tão cara aos estudos sobre mulheres por englobar, em si, subjectividade, sexualidade, corpo, educação e política), e a partilha de uma estrutura prático-inerte, essa sim, comum a todas as mulheres (que poderão, ou não, definir-se como tal).

Referências bibliográficas

- AKERMAN, Chantal, (1977). Chantal Akerman on Jeanne Dielman. In : *Camera Obscura*, nº 2 (Fall). Duke University Press, pp. 114-121.
- BARRY, Judith et FLITTERMAN, Sandy. (1980). Textual strategies: the politics of art-making. In: *Screen*, nº 21 (2, Summer). Oxford Journals, pp 35-48.
- BEAUVOIR, Simone, (1976). *O Segundo Sexo – Factos e Mitos (1º e 2º volumes)*. Venda Nova: Bertrand Editora.
- BOVENSCHEN, Silvia, (1977), Is there a feminine aesthetic? In: *New German Critique*, nº 10 (Winter). Stanford University: Duke University Press, pp 111-137.
- BUTLER, Judith (1999). *Gender trouble – feminism and the subversion of identity*. New York and London: Routledge.
- FRENCH, Lisa, (2007). *Centring the female: the articulation of female experience in the films of Jane Campion*. Melbourne: RMIT University.
- HOOKS, bell, (1999). *Ain't I a woman: black women and feminism*. Cambridge: South End Press.
- JOHNSTON, Claire (1973). *Notes on Women's Cinema*. London: Society for Education in Film and Television.
- JOHNSTON, Claire, (1982). The subject of feminist film theory/practice. In: *Screen*, nº 21 (2, Summer). Oxford Journals, pp 27-34.
- LAURETIS, Teresa, (1985). Aesthetic and feminist theory: rethinking women's cinema. In: *New German Critique*, nº 34 (Winter). Stanford University: Duke University Press, pp 154-175.
- MULVEY, Laura, (1989). Film, feminism and the avant-garde. In: *Visual and other pleasures*. London: Palgrave MacMillan, pp 115-131.

-
YOUNG, Iris, (2004). O gênero como serialidade: pensar as mulheres como um colectivo social. In *Revista Ex Aequo* – Associação Portuguesa de Estudos das Mulheres, nº 8. Porto: Celta Editora.

NUEVOS LENGUAJES FÍLMICOS EN LA VIEJA EUROPA: EL CINE SOCIAL DE LOS HERMANOS DARDENNE

NEW CINEMATOGRAPHIC LANGUAGES IN OLD EUROPA: DARDENNE BROTHERS SOCIAL FILM

**Margarita Campillo Díaz, Juan Sáez Carreras y
Andrés Zaplana Marín**
Universidad de Murcia

Resumen:

Las películas de los hermanos Dardenne son documentos vivos, poblados de personajes marginales y excluidos, que ofrecen enormes posibilidades para reflexionar desde múltiples espacios educativos. Su obra presenta un reconocido estilo personal autoral, tanto en la forma como en las historias que aborda, susceptible de análisis y profundización. Adentrarse en ella y bucear su estilo narrativo es el objetivo de este estudio. Para materializarlo se esboza, al inicio, la tradición europea creadora de nuevas formas de expresión fílmica a lo largo del siglo XX -desde el naturalismo poético francés hasta llegar al movimiento nórdico "Dogma 95"- para explorar, más detenidamente, a continuación la producción de los directores belgas: siguiendo un planteamiento evolutivo que transita desde sus primeros trabajos que antecederán a "La promesa" (1996) hasta su último film, "El niño de la bicicleta" (2011), en este texto se analizan las obras de ficción de los hermanos y el estilo característico que predomina en ellas. Planos cortos, que transmiten su propia vida interior, y de larga duración para que se pueda seguir atentamente la acción, filmación continuada en el mismo orden programado en el guión, ausencia de música intrusiva, imágenes despojadas de toda clase de buenos sentimientos... el sello personal de los Dardenne abre cauces novedosos de expresión comunicativa tan poderosos como creativos.

Palabras clave:

Cine; historia del cine; análisis fílmico; narrativa audiovisual; exclusión social

Key words:

Cinema; cinema history; film analysis; audiovisual narration; social exclusion

Abstract:

The movies of the Dardenne brothers are living documents filled with marginalized characters that offer a great opportunity to think and reflect from different educational perspectives. Their work has a very personal composition; for being ahead of its time and for the depth of its analysis. With this essay, we try to explore and dive deep in their narrative style. For that, we first draft their influences taken from the European tradition with its new ways of filmic expressions, throughout the XX century: from the poetic French naturalism to the Nordic movement "Dogma 95", to explore in bigger detail, after that, the influence of the productions of Belgian directors: all of these following an evolutionary approach that goes from their first movies before "La promesse" (1996), to their last film, "The kid with a bike" (2011), in this text, we analyze their fictional tales and their characteristic style. Close ups that describe an inner life and long shots to attend to the events in detail. The filming is always done in the order planned in the screenplay, there is always a lack of intrusive music, images without any kind of good feelings...the style of the Dardenne brothers which is an open door to new communicative styles, all of them powerful and creative.

“El rodaje supone una organización minuciosa donde la libertad debe llegar de una cierta manera”.
Hnos. Dardenne

1. Contextualización, objetivos y metodología: contenido y lenguaje en la obra de los hermanos Dardenne

1.1. Tradición y lenguaje: algunos antecedentes de la obra fílmica de los Dardenne

A modo de introducción y ánimo contextualizador merece la pena apuntar, sin intenciones profundizadoras ya que no es el objeto de esta exploración, algunos de los principales movimientos fílmicos surgidos en nuestro viejo continente en los que los hermanos Dardenne se sentirían sin esfuerzo ubicados, como en algunos casos ellos mismos han tenido la oportunidad de aclarar. Este somero esbozo presenta para nosotros una doble virtualidad. Por un lado, nos permite confirmar una vez más que gran parte de los procesos de renovación del lenguaje cinematográfico han tenido su origen en Europa y, por otro, lo que más interesa a nuestros fines, intenta denotar como buena parte de esas vanguardias han influido decisivamente en muchos cineastas actuales, y muy especialmente en la importante obra de ficción de los hermanos Dardenne, en la cual, en uno de sus aspectos particulares, se centra el presente trabajo. Buena parte de los estudiosos del cine de los Dardenne, por no decir en su conjunto a falta de conocer todas las opiniones, sitúan la obra de los autores belgas en la tradición que ha combatido por la renovación del lenguaje en la realización de las películas, por la innovación de nuevos lenguajes con los que los creadores poder expresar sus ideas.

Efectivamente, aunque las industrias cinematográficas más poderosas del planeta no se encuentran en el continente europeo (el llamado *Hollywood* norteamericano y el también denominado, por comparación, *Bollywood* indio son desde hace años las más potentes), el cine, sin embargo, nació en Europa y aquí es donde se han producido los más importantes desarrollos estéticos del séptimo arte. Ya desde la época del cine silente, la factoría “hollywoodiense” ha sido consciente de ello y ha tratado de captar a los más

importantes directores europeos. Así, cineastas como Victor Sjöström, Friedrich W. Murnau, Fritz Lang, Ernst Lubitsch, Jean Renoir y Alfred Hitchcock, entre otros muchos autores ya consagrados en la historia del cine, dieron brillo y esplendor a las mejores décadas de la industria estadounidense, creando estilos y formas de relatar que supusieron una ruptura con los modos convencionales aceptados de contar historias a través de las imágenes. La lista es muy amplia y ateniéndonos a este declarado espíritu impresionista podemos insistir en el repaso formulado líneas más arriba.

Así, centrándonos en las más conocidas, entre las grandes corrientes europeas de la narración fílmica (las primeras vanguardias cinematográficas nacieron también en el viejo continente), destaca una evidente tendencia hacia el realismo. De esta forma, a comienzos de los años treinta del siglo XX, con el sonido como nuevo aditamento del lenguaje fílmico, surge el naturalismo poético francés, cuyos principales valedores fueron Jean Vigo, René Clair, Jean Renoir, Jacques Feyder y Marcel Carné. En la década siguiente, encontramos otro hito europeo en el desarrollo del lenguaje cinematográfico: el neorrealismo italiano, una especie de realismo que “consigue algo tan difícil como que la ficción organizada por el artista parezca documental, reportaje directo” (Gubern, 1989: 288), cuyo ejemplo paradigmático vendría representado por el filme *Roma, ciudad abierta* (*Roma, citta aperta*, 1945) de Roberto Rossellini. Dentro de este movimiento destacaron también Vittorio de Sica y Luchino Visconti. Los directores Michelangelo Antonioni y Federico Fellini, aparecieron ya en la fase postneorrealista y buscaron, luego, aunque de formas diferentes, nuevos cauces expresivos.

A finales de la década de los cincuenta y, sobre todo, durante los años sesenta, se produce la eclosión de los “nuevos cines”, donde, a diferencia de lo que se consideraba correcto hasta entonces, la cámara se hace presente, a veces casi como un personaje más. El autor el director de la película, será ahora quien unifique idea e imagen en la llamada “puesta en escena”, en el intento de configurar al cine como el arte por antonomasia del siglo XX. En

Francia, aparece la “*nouvelle vague*” con autores como François Truffaut, Jean-Luc Godard, Alain Resnais, Claude Chabrol y Eric Rohmer ; en Gran Bretaña surge el “*free cinema*” con los llamados “jóvenes airados”: Lindsay Anderson, Karel Reisz, Tony Richardson y Jack Clayton, entre otros; autores como Volker Schlöndorff, Werner Herzog, Wim Wenders o Rainer W. Fassbinder dieron lugar al llamado “nuevo cine alemán”; en Italia, el “*cinema nuovo*” fue, sobre todo en sus inicios un cine fuertemente comprometido política y socialmente, con cineastas de la talla de Bernardo Bertolucci, Pier Paolo Pasolini, Marco Ferreri y Ermanno Olmi; en España, las denominadas “Conversaciones de Salamanca” en 1955 fueron el punto de partida de una nueva generación de cineastas (el denominado “nuevo cine español”). De esta forma, Carlos Saura, José Luís Borau, Basilio Martín Patino, Víctor Erice y Vicente Aranda, entre otros, dieron un auge inesperado a un cine lastrado durante demasiado tiempo por la férrea censura impuesta por la dictadura franquista; por último, algo similar ocurrió en los países del Este, donde se empezó a denotar una cierta revolución estética contra la burocracia comunista. En este sentido, destacan los polacos Andrzej Wajda, Jerzy Kawalerowicz y Roman Polanski, los checos Milos Forman y Jiri Menzel, el yugoslavo Dusan Makavejev, los húngaros Miklos Jancsó e István Szabo y el ruso Andrei Tarkovski. La nómina de autores que durante estos años, consciente o inconscientemente, van a contribuir a la utilización de lenguajes que fecundarán los estilos de hacer cine, desde entonces ahora, no cesará de aumentar. El cine ya tiene conseguido con todo derecho la adjetivación de ser un arte que no solo divierte sino que también nos hace pensar (Badiou, 2004), como un instrumento filosófico, sobre los distintas realidades culturales y distintos problemas que los humanos, en sus diferentes relaciones, presentan. Y no solo en el cine europeo y norteamericano sino en otras geografías más alejadas como la latinoamericana, la asiática y africana. Muchas citas de directores y películas podrían ser citadas en estas páginas provenientes de estas culturas, pero seguiremos centrándonos en nuestra compleja y “tradicional” Europa, cargada de cultura y amante del cine de autor, como muestran los grandes festivales cinematográficos (Berlín, Venecia, Cannes, San Sebastián, Huelva, Sitges...).

Así, al celebrarse los cien años del nacimiento del arte fílmico, en nuestros noventa, surge, impulsado por el cineasta nórdico Lars von Trier, un controvertido movimiento, denominado “Dogma 95”, que recoge, en cierta manera, alguno de los postulados de los “nuevos cines” de los años sesenta, en forma de un decálogo, donde sobresalen especialmente dos de los “mandamientos” que más reivindican sus defensores : la filmación con la cámara al hombro y la prohibición del uso de cualquier tipo de música incidental, lo que nos remite claramente, salvando las distancias sintácticas y semánticas que las hay, al cine de los Dardenne. En el cine europeo de principios del siglo XXI (Imbert, 2010: 625), las diferencias entre cine documental y de ficción se han reducido al mínimo, hasta casi confundirse. Imbert señala cuatro razones principales para explicar este fenómeno que tanto tiene que ver con los lenguajes fílmicos:

- La crisis del relato clásico y de las formas institucionales de representación.
- Un retorno hacia “lo real”, hacia el reportaje directo (lo “hipervisible”).
- Una búsqueda de la inmediatez, forjada por los nuevos adalides de la “cyberrrealidad”: Facebook, Twitter, YouTube,...
- La utilización de un estilo eminentemente “observacional” (montaje discontinuo, cámara al hombro...).

En suma, cine “indi”, iraní, rumano, japonés y chino, alemán y austriaco, británico y USA, canadiense, francés e italiano, español y portugués..., con nombres y filmografías muy identificadas, en obras mayores y menores, de planteamientos más o menos transgresores en sus propuestas, en el campo de la comedia, el drama, el thriller, el cine político, o simplemente de aventuras, por solo citar algunos ejemplos de una amplia clasificación de géneros, diseccionando perfiles humanos, hechos, instituciones y hábitos tanto como cantando a la vida y a los hombres...el mundo en que se mueve el cine es ya un universal, un escenario de creación de lenguajes, de formas de expresión, que sigue fascinando a sus más, y menos, adictos seguidores. En este escenario de creación, de tradición y ruptura, cabe situar a los hermanos Dardenne cuando nos remitimos a su obra.

1.2. Objetivos y metodología

El objetivo, pues, de esta colaboración es el de poner de relieve la importancia de la obra fílmica de los Dardenne, en general y, en particular, el estilo narrativo que caracteriza sus películas, en dónde forma y fondo, contenido y lenguaje para expresarlo, se aúnan de modo impecable para dar lugar a una obra tan singular como comprometida “con la acción social”, tal y como ha mostrado Michéle Bissière (2013).

Para llevar a cabo esta meta se utilizan varias metodologías acorde con los diversos objetivos que se desean lograr. Por una parte, se utiliza una metodología evolutiva para llevar a cabo el análisis de las obras que de modo cronológico, desde “La promesa” a su último film, “El niño de la bicicleta”, han realizado los hermanos Dardenne. Esta metodología histórica es, por otra parte, conjugada con la analítica de escenas e imágenes creando las condiciones para la reflexión sobre ellas. Esto es, al tratarse de una exploración de carácter analítico-reflexivo, se estudian sus películas, tanto en sus aspectos formales como temáticos, con vistas a ahondar no solo en los capitales temas humanos y sociales propuestos en ellas, y que pueden ayudar a explicar el discurrir errático y disfuncional de las sociedades europeas contemporáneas, sino también en como los hermanos belgas han ido conformando su peculiar estilo cinematográfico. A tal efecto, se han descrito con detalle, a lo largo del texto, una serie de secuencias que los autores han considerado singularmente significativas. En este sentido se utiliza una metodología de contraste y comparación al describir en cada film, destacando la escena que hemos creído más pertinente, el ajuste temático y formal que los autores belgas dan a sus películas en un esfuerzo notable de realismo, naturalidad y sencillez expresiva, a nuestro juicio innovador que los conecta decididamente a la tradición creadora y transgresora apuntada en el apartado anterior. De ahí que nos parezca interesante destacar como, en cada una de sus realizaciones, los puntos fundamentales que caracterizan su modo de hacer cine se adecuan muy flexiblemente a las historias que desean narrar. Este modo de entender su cine ha dado lugar a críticas de diverso signo,

enfaticando por parte de los discordes con su obra, el hecho de que los Dardenne sostengan una “creencia estética problemática, tal y como la que confiere a un arte las propiedades de los temas, las materias que el autor incluye o tiene en cuenta” (Ranciére, 1999: 110). Esta característica fundamental que algunos estudiosos dicen atravesar sus films convertiría la pobreza- he aquí la fuerza de la semántica- en arte realista, del mismo modo que novelas como *Germinal* de Zola y *Madame Bovary* de Flaubert son adjetivadas con similar rótulo.

2. El cine de los Hermanos Dardenne: naturalismo, continuidad y realismo

Bélgica es un país que posee tres comunidades lingüísticas diferenciadas. Ello hace que su cine se realice, la mayoría de las veces, en forma de coproducción con uno o varios países vecinos, sobre todo con Francia, Alemania y Holanda. Valonia-Bruselas es la comunidad francófona que ha dado cineastas tan interesantes como el ya mencionado Jacques Feyder y, en los últimos años, André Delvaux, Chantal Akerman, Gerard Corbieu o los hermanos Jean-Pierre y Luc Dardenne.

Cuando los Dardenne deciden pasarse en 1987 al cine de ficción, ya han completado una extensa y variada carrera en el campo del cine documental. Su estilo en este terreno hunde sus raíces en el llamado “cine-ojo” del realizador soviético Dziga Vertov y en el “cinema verité” francés de los sesenta. Sus trabajos son testimonios sociales de una época donde, al mismo tiempo que se producían duros ajustes laborales por los llamados procesos de “reconversión industrial”, la Unión Europea, cuya principal sede administrativa es precisamente la capital belga, parecía empezar a consolidarse con la entrada de nuevos países miembros. Una de las localidades víctima de aquellos “ajustes” fue Seraing, una ciudad minera e industrial a las afueras de Lieja, donde los cineastas pasaron su infancia. El paisaje devastado de esta ciudad con sus fábricas, chimeneas y solares abandonados, es el telón de fondo utilizado por los hermanos en buena parte de sus largometrajes de ficción. El cambio en la manera de realizar películas

se ha producido, ya que los Dardenne “se decidieron entonces a realizar obras más personales, reflejando su visión de la sociedad y sus preocupaciones estéticas” (Bissière, 2013: 1); proceso en el que otros, como Madeleine Arnot, no verían sino una cierta continuidad al propiciar, por parte de nuestros autores “el paso de una puesta en escena de lo colectivo en crisis a la ficcionalización de las crisis individuales” (Bissière, 2013: 2).

2.1. Estilo directo, verosimilitud y realismo cotidiano

2.1.1 La promesa o el cine sin concesiones

En su libro, a modo de diario, Luc Dardenne (2006) reconoce que las dos primeras películas de ficción: *Falsch* (1987) y *Je pense à vous* (1992), realizadas junto a su hermano Jean-Pierre, fueron intentos fallidos en la búsqueda de un estilo propio, que empezaría a tomar carta de naturaleza con su siguiente obra, *La promesa* (*La promesse*, 1996), que obtuvo la Espiga de Oro en la Seminci de Valladolid. Filmado en Seraing, el filme supone un aldabonazo, desde el punto de vista del contenido, a la dormida conciencia europea de finales del siglo XX, incapaz al parecer de atajar las nuevas formas de esclavismo que surgen en sus mismas narices. Las personas inmigrantes llegadas a los países de Europa Occidental en las últimas décadas han sido generalmente objeto de un doble proceso de victimización. Primero, han sufrido terribles situaciones de miseria en sus países de origen, propiciadas, en muchos casos, por las naciones del “primer mundo” y luego, cuando después de grandes penalidades han conseguido llegar al país de acogida, han sido víctimas de redes mafiosas de diverso tipo, que les prometen conseguir los papeles necesarios para legalizar su situación a cambio de fuertes sumas de dinero, mientras les mantienen ocultos en viviendas abandonadas y en condiciones infrahumanas (García, 2007). Así actúa el pequeño grupo de explotadores de nuevo cuño compuesto por Roger (Olivier Gourmet) y su hijo adolescente, Igor (Jérémy Renier), en un país como Bélgica, de deleznable pasado colonial. El fortuito accidente mortal sufrido por Hamidou (Rasmané Ouedraogo), un inmigrante de Burkina Faso,

supondrá un distanciamiento cada vez mayor entre el joven y el “padre-ogro” (Lalanne, 1996).

Como los directores neorrealistas de los cuarenta, Jean-Pierre y Luc Dardenne pretenden mostrar, desde el punto de vista sintáctico, con la mayor verosimilitud posible, la realidad cotidiana, aquello que acontece frente a nosotros mismos, y que tantas veces dejamos conscientemente de mirar. Y lo hacen de la forma más natural posible, con un estilo formal directo, sin imposturas ni manipulaciones técnicas o estéticas. De ahí la filmación cámara en mano o la ausencia de música intrusiva. En sus imágenes late una contundente representación social de los más desfavorecidos, despojada de toda clase de buenos sentimientos o prejuicios morales. Se deja vía libre para que sea cada espectador el que interponga, si es posible, algún tipo de solución al dilema moral planteado.

Por eso no existe en *La promesa*, ni tampoco en sus trabajos posteriores, el clásico “*happy end*” del cine clásico estadounidense. La película concluye con un final abierto y desesperanzador, aún a pesar del intento de redención del chico protagonista: Igor confiesa a Assita (Assita Ouedraogo) la terrible verdad sobre su marido, pero no se atreve a hacerlo de frente, sino cuando la mujer está subiendo las escaleras de la estación ferroviaria donde iba a coger ese tren a ninguna parte. La cámara filma la espalda de la mujer, mientras Igor, que no ha llegado a subir ningún escalón, se atreve por fin a contar lo sucedido. Cuando termina de hablar, la cámara se mueve, sin corte, hacia él, en primer plano y con la cabeza agachada. Un nuevo movimiento nos lleva hacia la mujer, que sigue de espaldas con su bebé a cuestas, mientras se mantiene el silencio, sólo roto por los ruidos de trenes a lo lejos. La mujer se quita el gorro de la cabeza, se vuelve y pasa junto al muchacho. Entrecruzan sendas miradas y Assita sale del plano dejando a Igor aislado. La cámara nos muestra un plano general (el último del filme) de un pasillo de la estación por donde la mujer con su bebé ha emprendido el camino de vuelta. Entonces el chico sale corriendo tras ella, se pone a su lado y se pierden en la lejanía, mientras empiezan a aparecer los títulos de crédito. Quizá haya sido el reconocido crítico Ángel Fernández Santos, quien, en sus últimos años de

vida y profesión (murió en 2004) y desde las páginas del periódico “El País”, más certeramente consiguiera expresar el sentido último de este primer gran largometraje de los hermanos belgas. Así terminaba el desaparecido periodista su espléndido comentario, que a día de hoy resulta terriblemente premonitorio: “*un filme necesario para quienes quieran contribuir a despejar nubarrones de algo innombrable que se nos echa encima a los europeos libres mientras sestecemos*” (Fernández, 1997).

2.1.2. Rosetta o la niña coraje obsesionada por el empleo

Sus dos siguientes trabajos: *Rosetta* (*Rosetta*, 1999) y *El hijo* (*Le fils*, 2002) suponen, en el plano formal, un importante punto de inflexión. En ambas, la cámara se coloca tan cerca de los respectivos personajes protagonistas, (Rosetta y Olivier), que parece como si estuviese persiguiéndoles. La inquietud, el desánimo y la zozobra de estos dos seres en continuo estado de aislamiento se han transmitido a la máquina de filmar, como si ésta fuese en realidad una prolongación de los propios personajes. Lo importante aquí reside en el retrato del individuo, no como representante de una cierta clase social, sino como sujeto en sí mismo. Lo esencial es mostrar su conducta, pero despojada de cualquier artificio moralizante; es decir, sin justificarla ni rechazarla, pero captándola de forma directa y natural.

Rosetta supuso el primer gran éxito de los hermanos Dardenne, pues además de obtener en el Festival de Cannes dos grandes premios: la Palma de Oro y el de interpretación femenina para su protagonista, Emile Dequenne, propició tan amplio debate en todos los aspectos, que el gobierno belga promulgó a finales de ese mismo año (1999) un plan de empleo que se conoció como “*Plan Rosetta*”. La protagonista del filme está lejos de la visión, a menudo, demasiado “comprensiva” de los desempleados que pueblan las películas de directores del llamado “cine social” como el británico Ken Loach o el español Fernando León de Aranoa. Tampoco nos encontramos ante una heroína de la clase obrera como la protagonista de *Norma Rae* (1979) de Martin Ritt. Si buscamos un antecedente del personaje “*dardenniano*” quizá lo encontraríamos en *Mouchette* (*Mouchette*, 1967) de Robert Bresson.

Rosetta sería entonces una “Mouchette” actual, transplantada desde el insalubre entorno rural de su época al universo urbano y hostil de finales del siglo veinte. Como la muchacha “*bressoniana*”, Rosetta es una adolescente resentida, solitaria y desamparada. Su único objetivo es la conquista de un empleo que propicie su integración en el depredador sistema capitalista contemporáneo, todo ello sin importarle lo que quede en el camino. Su posible liberación parece iniciarse al final del trayecto cuando parece comprender que la independencia y el desarrollo personal sólo se consiguen fuera de las esferas de poder. Así la describe Ranciére (1999: 112), el filósofo francés: “Rosetta es una ‘Hija Coraje’, que testimonia la deshumanización a la que una sociedad obliga a los seres humanos. Y el movimiento perpetuo con el que la película nos pega contra su cuerpo exagera el gesto clásico del militante o del sociólogo, obligándonos a compartir la experiencia sensorial del habitante de este mundo tan cercano que quisiéramos no ver”.

En su diario, Luc Dardenne (2006:84) anota la declaración de intenciones que debía acompañar al guión ya terminado de la película, antes de comenzar su filmación: “Es una película de guerra. (..) Filmaremos el cuerpo de Rosetta al borde de la explosión, comprimido, tenso. (..) Nuestra cámara nunca la dejará en paz, intentando ver, incluso aunque sea invisible, la noche en que Rosetta se debate”.

A este respecto Guffanti (2013: 2) hace énfasis en lo que él llama “la cámara nerviosa”, la cámara que se mueve continuamente, “como uno de los componentes distintivos del estilo de los Dardenne”.

2.2. La preocupación por las infancias y la necesidad de vínculos

El interés por la infancia ha sido una cierta constante en nuestros intereses investigadores (Campillo, 2007, 2012; Sáez, 2007; Zaplana, 2007 y 2005), llegando en su momento a adentrarnos especialmente en la obra de los Dardenne (Sáez, 2012) con motivo de su última obra, *El niño de la bicicleta*. Esta colaboración propicia que profundicemos en una filmografía que desde sus inicios se la preocupado por ese ignoto que son los niños.

2.2.1. El hijo o la incertidumbre moral

Algunos inusitados episodios de violencia infantil sacudieron las conciencias europeas en aquellos años. Quizá ninguno tanto como el asesinato de un pequeño británico de dos años a manos de otros dos niños de diez. En *El hijo*, poco a poco, iremos sabiendo que Olivier, el maestro de carpintería de un centro de reinserción para jóvenes, tuvo un hijo pequeño que fue asesinado por otro niño de once años. A esa escuela llega entonces un adolescente, Francis (Morgan Marinne), a quien el protagonista cree reconocer como el asesino de su hijo. Aquí, la cámara se coloca de nuevo junto a este hombre desgarrado, persiguiéndole sin cesar para mostrar, en una suerte de “fisicidad” extrema, el alto grado de tensión íntima que le corroe, sobre todo a partir de que se convierte en tutor del joven. Así lo expresa Luc: “Filmar a Olivier de espaldas, filmar su espalda, su nuca, es sin duda la forma que hemos encontrado para dejar hablar y oír a ese alguien, ese movimiento imposible de interpretar, inconsciente hacia Francis” (Dardenne, 2006: 140).

El muchacho intenta buscar un vínculo afectivo con su maestro (quizá como sustituto del padre que probablemente nunca tuvo), mientras el hombre de mirada hundida y extraviada parece buscar explicaciones en el comportamiento del chico que cercenó su discurrir vital. Se establece entonces una honesta y extraña dialéctica entre estos dos seres heridos que, al no estar seguros el uno del otro, pasan buena parte del tiempo midiendo la distancia que los separa (extraordinaria la secuencia en que el muchacho prueba la habilidad de su maestro para determinar a ojo las longitudes entre objetos). La película, como apunta Quintana (2002), cobra la forma de una especie de duelo místico donde el dilema abre dos alternativas posibles: la venganza o el perdón. Es una cuestión humana ampliamente debatida, que también el cine ha hecho suya. Recordemos una película reciente, *La vida en tiempos de guerra* (*Life during wartime*, 2009) de Todd Solondz. En ella un personaje se pregunta: “Si es posible perdonar y olvidar, o es posible perdonar y no olvidar, ¿no es mejor olvidar aunque no perdones?”. Realmente, como parecen decirnos los hermanos Dardenne, Olivier no ha

encontrado opción alguna que le satisfaga plenamente, pero ha empezado a cerrar su herida moral, pues su decisión final ha tenido una dimensión ética, de acuerdo con las razones que esgrimen Schujman e Iglesias (2013) tiene un carácter personal, se adopta en un contexto de ambivalencia e incertidumbre, se asume la responsabilidad frente al otro sin esperar contrapartida alguna y, por último, tiene el carácter de una apuesta, es decir, se actúa en soledad sin poder adelantar las consecuencias posteriores.

El hijo fue la última película de los Dardenne que Fernández Santos pudo ver. Así terminaba el reconocido crítico su comentario sobre el filme: “más brotes de la encendida, volcánica verdad que se mueve en las tripas de este nuevo, y nuevamente lleno de radicalidad, filme de los creadores de “La promesa” y “Rosetta”, otras dos joyas fundacionales del nuevo y regenerador impulso realista del cine europeo” (Fernández, 2002). El largometraje obtuvo en Cannes un nuevo premio: el de mejor interpretación masculina para Olivier Gourmet, el actor “fetiché” de los hermanos Dardenne, pues ha aparecido hasta ahora en todas sus películas, a partir de *La promesa*.

2.2.2. El niño o las respuestas imposibles de un padre

Si, como los hermanos cineastas han manifestado en varias entrevistas, *El hijo* podría haberse titulado *El padre*, en referencia al personaje principal, el título de su siguiente largometraje: *El niño* (*L'enfant*, 2005), no sabemos muy bien a quien se refiere: al bebé de Bruno y Sonia, o al propio Bruno, infausto padre de la criatura. Cuenta Luc Dardenne que, una vez tomada la decisión de que fuese Jérémie Renier quien interpretase a Bruno, le llamaron para que decidiese cual iba a ser su apellido en el filme. El actor respondió enseguida: Michaux, es decir, el mismo apellido de Igor, su personaje adolescente en *La promesa*. Seguramente el intérprete, después de leer el guión, llegó a pensar que aquel personaje podría haberse convertido, con el paso de los años, en ese padre capaz de vender a su recién nacido por un fajo de billetes.

A nivel formal, este filme, también ganador de la Palma de Oro en el Festival de Cannes, presenta un formato más abierto en cuanto a la filmación de los

personajes, a los cuales se les concede más libertad, pues el encuadre fílmico de la cámara se amplía y sus movimientos son algo más reposados. A pesar de ello, podemos observar el característico estilo narrativo de los Dardenne en momentos como el de la secuencia de la persecución de Bruno y Steve, su joven compañero de correrías. Ahora la cámara se distancia más del protagonista, porque al personaje parece como su conciencia le hubiese abandonado (es capaz de “trapichear” con el bebé como si fuese una mercancía más), mientras que en *El hijo*, la cámara podría asimilarse al espíritu del niño asesinado que acompaña al atormentado padre en su peripecia vital a la búsqueda de respuestas imposibles. De esta manera, vemos que tanto la historia que se cuenta como la percepción de los cineastas sobre la misma, son los factores determinantes de la mayor o menor apertura del encuadre fílmico y de los movimientos de cámara.

Es quizá por ello que las películas de los hermanos Dardenne tienen un efecto casi naturalista, que hacen pensar en una cierta improvisación. Nada más lejos de la realidad, pues la repetición de tomas hasta que el plano transmite su propia vida interior es una de las señas de identidad del cine “dardenniano”, que son de los pocos directores actuales que filman en continuidad, es decir en el mismo orden que siguen las secuencias en el guión. Este método, mucho más costoso que los habituales, redundante, según han manifestado los propios cineastas, en un mejor trabajo del equipo de filmación y, especialmente, en la mayor identificación de los actores con sus personajes. La historia de *El niño* se gestó, según han manifestado sus autores, mientras filmaban su anterior trabajo, al ver pasar a una joven empujando un cochecito de bebé de manera muy violenta. Por eso, los guiones previos conocieron títulos como “La chica del cochecito” o “El niño del cochecito”, que aunque descartados finalmente, preludiaban la importancia que para la acción iba a tener este accesorio para transportar bebés. Como también lo iba a tener el teléfono móvil del protagonista. Todos los movimientos de Bruno, con o sin Sonia, con o sin bebé, empujando el cochecito de Jimmy, que tanto marcan el carácter del filme, serán el prelude de la larga secuencia en los minutos finales con el personaje empujando el *scooter* por un puente de Seraing, quizá el mismo que Igor con Assita

cruzaron para llegar a la estación de ferrocarril. El rodaje de esta secuencia fundamental en *El hijo* podemos verlo con detalle en el valioso documental *El "home cinema" de los hermanos Dardenne* (2006) de Jean-Pierre Limosin.

2.2.3. De Seraing a Lieja: cine, escenarios y homenajes

Este título hace referencia a que los cinco largometrajes de ficción desde *Je pense à vous* hasta *El hijo* fueron filmados en la propia Seraing. Sin embargo, sus dos trabajos siguientes fueron rodados en la ciudad de Lieja. El primero de ellos es un maravilloso cortometraje de poco más de dos minutos de duración que forma parte del filme colectivo *Chacun son cinéma* (2007), que tenía el expresivo subtítulo: “o esa sensación cuando las luces se apagan y empieza la película”, un encargo del director de Cannes a más de una treintena de directores del cine actual para conmemorar la sexagésima edición del festival. Esta pequeña obra maestra se titula *En la oscuridad* (*Dans l'obscurité*) y nos permitimos describirla a continuación:

Se oyen unos ruidos extraños, sordos, mientras un chico se arrastra sigilosamente por el suelo entre unas butacas rojas. El muchacho sigue moviéndose en el oscuro local. Se escuchan de fondo cencerros y el ladrido de un perro. El joven se detiene y retira cuidadosamente lo que parece ser un abrigo para acceder al bolso que hay en la butaca aledaña a otra ocupada por una mujer, de la que vemos su brazo. El chico abre silenciosamente la cremallera del bolso y entonces retira la mano, pues la mujer ha empezado a sollozar. Entonces la cámara enfoca en primer plano el rostro de la joven bañada en lágrimas. Se pasa una mano por la cara para intentar enjuagarlas y luego mueve las manos hacia su derecha donde tiene el bolso. De repente, coge la mano del chico con ternura y se la lleva a la cara, mientras suena la música melancólica y los ruidos de la banda sonora del filme que está viendo. Acerca las manos a sus labios y se hace la oscuridad.

El final es, a juicio de todos los seguidores del cine de los Dardenne, muy conocido: aparecen los títulos de crédito, en donde entre otras cosas se nos informa que el extracto sonoro corresponde al largometraje de Robert Bresson, *Al azar, Baltasar* (*Au hasard, Baltasar*, 1966) y que los protagonistas han sido Emilie Dequenne (la protagonista de *Rosetta*) y

Jérémie Segard (Steve en *El niño*). Se trata, a nuestro juicio, de un emocionante homenaje a las salas de cine y, más en concreto, al cineasta francés Robert Bresson, a través de una de sus obras más singulares, aunque el cortometraje posee el sello característico de los hermanos belgas.

2.2.4. El silencio de Lorna o la culpabilidad que humaniza

Luc Dardenne hablaba en su diario, a finales de 2002, cuando prácticamente acababan de estrenar *El hijo*, que su siguiente película podría estar basada en una historia en torno a una joven albanesa, que se casa con un yonqui belga para obtener la nacionalidad, estando por medio una mafia de inmigración ilegal. Ese proyecto se abandonó entonces y, aunque el diario publicado acaba a principios de 2005, es fácil deducir, al ver *El silencio de Lorna* (*Le silence de Lorna*, 2008), que fue retomado poco después. Los Dardenne vuelven a tratar el mismo tema que ya habían abordado en *La promesa*, pero ahora la protagonista es la joven albanesa, personaje bien distinto de Assita, la mujer inmigrante africana de aquella, que tenía un carácter más secundario. Por eso, el dilema lo afronta ahora Lorna, al saber que los mafiosos quieren deshacerse de su marido de conveniencia, el drogadicto Claudy, interpretado por Jérémie Renier. El final de la película es uno de los más contundentes y estimulantes del cine de los últimos años: Lorna sufre un embarazo psicológico, pues siente que realmente está esperando un hijo de Claudy, a pesar de que las pruebas médicas confirman lo contrario. Finalmente, logra escapar de una muerte segura a manos de la misma mafia para la que colaboró, al haberse convertido en un estorbo para sus planes, y alcanza una cabaña abandonada, donde empieza a comunicarse con su hijo imaginario. De alguna manera, la protagonista ha perdido su antigua identidad social y busca un vínculo afectivo (quizá el mismo que inició con Claudy, sin proponérselo siquiera) que la reconcilie consigo misma. Lorna no es, como Rosetta, una especie de “guerrera”, sino más bien una “estratega”, una mujer mesurada, observadora y enigmática, que cambia sustancialmente al adentrarse en el mundo vulnerable del adicto Claudy. Como otros protagonistas de los hermanos Dardenne, Lorna arrastra una culpabilidad

interior que, a lo largo del relato, paradójicamente se abre a la vida y a los otros. Como dice Marsella (2013), “no existe el yo sin el otro: ahí reside la estrategia antropológica que subyace en todos sus filmes y la ética de este dúo de cineastas”.

También a nivel formal, este filme recuerda mucho a *La promesa*, sobre todo en ciertos momentos donde se trasluce en ambos una cierta estética que parece heredada del cine policíaco estadounidense de los años setenta (Lumet, Friedkin, etc.). A este respecto Luc Dardenne aclara “que hay elementos del género en *Lorna* como la intriga, la ciudad, la lluvia... Mantiene una cierta estética. Pero ni *Lorna* es una mujer fatal ni su vida va más allá de lo cotidiano y banal. Nos preocupa el ambiente social de los personajes que tratan de sobrevivir como pueden” (Reynaert: 2008).

2.2.5. El niño de la bicicleta que busca vínculo

Al igual que Rossellini con *Alemania, año cero* (*Germania, anno zero*, 1948), Truffaut con *Los cuatrocientos golpes* (*Les 400 coups*, 1959) y *El pequeño salvaje* (*L'enfant sauvage*, 1970) y Maurice Pialat con *L'enfance nue* (1968), los hermanos Dardenne, más tarde o temprano, tenían que rodar una película de “infancia problemática”. Efectivamente, Cyril, el protagonista de *El niño de la bicicleta* (*Le gamin au vélo*, 2011), a pesar de ser un chico del siglo XXI, está emparentado con Edmund, Antoine, Victor y François, pero también, como ha indicado Sáez (2012) en su análisis de la obra “*dardenniana*”, con Billy en la película *Kes* (1969) de Ken Loach y con Paul en *Pure* (2002) de Gillies Mackinnon; y así mismo, podríamos añadir, visitando otros continentes fílmicos, con el chico indio de *Salaam Bombay* (1988) de Mira Nair y con la “niña de la calle” colombiana en *La vendedora de rosas* (1998) de Víctor Gaviria, pues, al fin y a la postre, el imaginario cinematográfico relacionado con las infancias difíciles nos ha proporcionado obras de bastante entidad.

Cyril es, como la mayoría de los personajes mencionados anteriormente, un muchacho a la búsqueda desesperada del vínculo paterno, el único que cree

poseer todavía al inicio de la trama. Nada ni nadie logra convencerle de que su padre ha decidido marcharse e interrumpir su relación con él.

Con la ayuda de Samantha, la peluquera que ha conocido huyendo de los educadores de su escuela de acogida, el chico logra encontrarle, pero ni siquiera cuando sea el propio padre quien le diga que no intente verle nunca más y que se quede con la mujer, podrá asumirlo. ¿Acaso un niño de doce años puede comprender que, en realidad, representa un serio obstáculo para la “nueva vida” de su padre? Por eso, trata de encontrar una figura paterna sustitutiva y cree haberla hallado en un joven traficante, para el cual perpetra un robo con violencia. Aunque después, y montado en su única “válvula de escape”, su bicicleta, emprende su último intento yendo a entregar al padre el dinero robado. El rechazo paterno es entonces total y el chico empieza a comprender la dura realidad. Será Samantha, probablemente el primer protagonista positivo de los Dardenne, quien finalmente restablezca un vínculo afectivo con Cyril.

3. Planos cortos y de larga duración: documentos vivos de personajes marginados

Este final abierto, pero “más feliz” que los de sus largometrajes anteriores, ha sido objeto de variados comentarios de todo tipo. Pero, no cabe duda de que se trata de una opción bien meditada por parte de los cineastas, de ahí que, no sólo han elegido por vez primera a una actriz consagrada para este personaje luminoso, sino que denotamos también la presencia de la música como recurso expresivo. Según los hermanos, el amor de la protagonista es el que hace que surja, como si fuese una “caricia latente”, el adagio del concierto número 5 para piano de Beethoven. En este su regreso a Seraing, también existen novedades en el aspecto formal. Aquí, la cámara se mueve, en general, mucho menos que en los filmes anteriores, pues no se trata aquí de acechar los movimientos del conturbado protagonista, como en el caso de Rosetta u Olivier, sino de observar su soledad, su energía vital y también su espera, su deseo de encontrar a alguien. Además, Cyril está casi siempre en primer plano con la cámara a su altura, de forma que muchos sonidos nos

llegan en *off*. O bien está solo en el plano o, si está acompañado, es porque los demás personajes se encuentran cerca de él. En tales casos, además, los adultos aparecen “cortados” en el encuadre. Una vez más, nos interesa reforzar esta idea sobre la gramática dardeanna adentrándonos en una de las escenas más significativas de la película.

Lo argumentado podemos observarlo nítidamente en una secuencia fundamental: la del restaurante donde el padre se reúne con su hijo, que acaba de llegar con Samantha. En ella, los hermanos Dardenne demuestran un especial virtuosismo en la filmación. Primero, con el chico hablando y siguiendo las evoluciones del padre. Luego, en la conversación entre éste y Samantha, uno de los pocos momentos de la película en que el niño no está presente. Es esta una escena donde los personajes se mueven dentro del plano para que, de manera natural, y sin necesidad de cortes como suele hacerse habitualmente, se produzca el plano y el contraplano. Así, al principio cuando ella pide al padre que se ocupe del chico, la mujer está a la izquierda, frente al objetivo y el padre, enfrente de ella, casi de espaldas al mismo. El personaje masculino se encuentra, en ese momento, psicológicamente atrapado por las preguntas que le hace la peluquera. Luego, los actores (Jérémie Renier, de nuevo incorporando a un padre que niega su vínculo biológico, y Cécile de France) se giran casi imperceptiblemente, de manera que ahora, cuando el padre confiesa a la peluquera que no puede hacerse cargo del chico y que estaría mejor con ella, Samantha sigue a la izquierda, pero ahora de espaldas a la cámara y el progenitor continúa a la derecha, pero casi de frente al objetivo.

Las películas de ficción de los hermanos Dardenne son documentos vivos, caracterizados por un realismo descarnado, poblados de personajes marginales y excluidos, con una cámara que los capta con un humanismo sutil y profundo, en consonancia con el punto de vista que adoptan los directores en cada caso para contarnos sus peripecias vitales, colocando siempre al espectador en una posición protagonista, más allá de la típica de mero observador. Su estilo característico viene dominado por los planos cortos y de larga duración para que podamos seguir atentamente la acción,

sintiéndonos testigos privilegiados de la misma. Este sello personal se siente también en la trama que nos cuentan, inserta siempre en una base documental que nos obliga a mirar hacia nosotros mismos. Su personaje protagonista (Igor, Rosetta, Olivier, Bruno, Lorna, Cyril) se encuentra siempre ante un conflicto interno, un dilema moral que, aunque nunca logra resolver, le obliga a dar un giro importante en su trayectoria vital.

En unas declaraciones de 2005, los Dardenne hablaban de que elegían a los desheredados como protagonistas de sus filmes porque no son visibles. Su retrato fílmico lo realizan desde el afecto y no desde la piedad, sabiendo que muchos de sus personajes son el espejo angustioso que han dejado los rescoldos de todas esas operaciones especulativas en que ellos, y a la postre todos nosotros, somos solamente un número o, peor aún, formamos parte del extraño porcentaje de “irremediables víctimas” de ese eufemismo llamado crisis. A estos seres socialmente relegados, “nadie los mira de una manera real, nadie ve sus sueños, su amor, y por eso nos gusta hablar de ellos” (Balbuena: 2005). Como refiere Erner (2006: 8), “mucho tiempo enmudecidas, las víctimas reclaman ahora un reconocimiento, tratamientos particulares e, incluso, reparaciones”. El universo cinematográfico de los hermanos Dardenne es una de las más preclaras muestras de este reconocimiento. Por todo ello, sus películas ofrecen enormes posibilidades para reflexionar, desde múltiples instancias educativas y sociales, sobre este mundo que nos ha tocado vivir: los mismos hermanos tenían una visión pedagógica de su obra. En una entrevista realizada por Marceau Verhaege (2004: 2, 5) a Jean- Pierre Dardenne sobre los talleres impulsados en Dérives por ellos, éste contesta:

“Pronto fuimos reconocidos como organismo de educación permanente pues nuestros films formaban parte de un trabajo más ambicioso en los comités obreros, en la casa de juventud, en las asociaciones de barrio... Desde nuestro taller comenzamos a apoyar a otros cineastas. Es una manera de ayudar a quienes quieren decir cosas que les apasionan y les interesan (...). Sin querer ser una escuela, Dérives puede ser también un banco de aprendizaje”.

4. A modo de sugerencias para la investigación

La obra de los Dardenne ofrece multitud de estímulos para la búsqueda y la investigación de toda una serie de temas, muchos de los cuales tan solo aquí han sido apuntados. Desde el punto de vista evolutivo, el historiador tiene la oportunidad de hallar anclajes profundizando en esa tradición en la que los Hermanos se encuentran cómodos, de tal modo que si en nuestro primer apartado, construido a fuerza de brochazos impresionistas, nos decantábamos por la sugerencia, a partir de la comparación con la obra de Bresson, Renoir, Rossellini, Loach o ,por ejemplificar con otro gran autor más, un determinado Truffaut , se encuentran toda una serie de posibilidades para comparar la obra de nuestros directores belgas con aquellos que más le influenciaron, en propias palabras. Los Dardenne son de esa clase de creadores que reflexionan constantemente sobre sus productos y buscan las huellas de quienes se encuentran cerca de sus postulados o, por el contrario, se distancian de ellos, lo que también es objeto de interés investigador.

En esta misma dirección de pensamiento se encuentra la preocupación humanista de los Dardenne por la ética. También este tema ha sido apuntado en nuestras páginas. Conocido es que los autores de “El hijo” o “El silencio de Lorna” evocaron directamente a Levinas para hacer referencia a la preocupación por el otro. “El hijo” ha dado lugar a varias lecturas, siendo la ética y la pedagógica las que nos llaman más la atención por el juego que las obras de Luc y Jean-Pierre ofrecen al investigador que quiera ahondarlas desde estos puntos de vista. Schujman e Iglesias (2013), sirviéndose de pensadores como Bauman y Levinas apuestan por conjugar ambas: “Nosotros optamos por las dos. Una centrada en la acción ética, entendida como acción no racional en un contexto de ambivalencia donde aparece la incertidumbre como condición del sujeto moral. La otra centrada en lo pedagógico, en el acto de educar, donde también el adulto se responsabiliza ante el niño”(2003: 1). En estos campos de conocimiento queda mucho por explorar si se relacionan con el cine. El trabajo de Sarah Cooper (2007: 66-87) parte de las propias declaraciones que los hermanos han hecho con frecuencia,

refiriéndose al filósofo Levinas, para relacionar la ética propuesta por el pensador y las continuas alusiones que en su diario, “Detrás de nuestras imágenes”, los realizadores reconocen. Luc Dardenne cita a Levinas (“La vida espiritual es esencialmente vida moral y su lugar de predilección es lo económico. Esta constante de Levinas es también la de nuestro cine”) para reforzar y dar sostén teórico a sus propuestas fílmicas, tanto en el contenido como en la forma de conducirlo. Este planteamiento le permite a Sarah Cooper interpretar la obra de los Dardenne desde prismas éticos al considerar que sus films significan “una reformulación de la ética como filosofía primera en la realización de los mismos” (2007: 85). Esta afirmación sintetiza la posición de Cooper y su complejo análisis. Ya que por una parte, para ella, no toda la obra de los Dardenne se puede interpretar en clave levinasiana -“en sus films el ángulo de filmar el cuerpo no encarna literalmente la orientación ética de Levinas” (Cooper, 2007: 74)- y ,por otra la ética y las metas globales de su cine se aúnan en un todo unitario, congruente y sólido.

“Los Dardenne impulsan un movimiento pionero en el cine, lejos de las discusiones, lejos de las discusiones teóricas sobre el pensamiento y el cuerpo, mediante la ubicación de la película más cerca de la concepción del alma humana, en términos de Levinas, que del cuerpo o la mente” (Cooper, 2007: 77).

En el diario, L. Dardenne manifiesta su sentido iconoclasta cuando hace referencia repetida a su “deseo de cambiar lo habitual, las imágenes cliché del cine”: ¿podríamos proyectar una imagen tan vulnerable e intensa que fuera como el rostro del otro más allá de su plástica?” (2005: 29). “Las imágenes de nuestros films, ¿pueden provocar una falla, un agujero en lo que es?”(2005: 108). Como afirma S. Cooper, los films de los Dardenne realizan un “reto de inspiración levinasiana para transformar el ser del cine” (2007: 66). Ya Fabien Marsella ponía el acento de su análisis en recordarnos que “ el arte de hacer “ de los Dardenne tiene que remitirse, para entender bien su trabajo, al “mérito de insistir sobre el rechazo de un uso erudito , virtuoso del cine”, que huye de una concepción rígida de método que “sea aplicado de modo

indiferente y uniformemente a cada film”, distanciándose de “toda técnica pesada y artificial” que condicione el resultado último del producto” (2008: 1). Los Dardenne no trabajan en clave de expertos sino que su plataforma de apoyo es partir de lo real, tal y como es percibido por ellos para ir construyendo el edificio fílmico. Una constante que, como repetidamente se ha formulado en nuestros apartados anteriores, seducen a los directores orientados por esa idea de hacer un cine diferente al consumista comercial.

La adjetivación que Flamant formulaba para definir a los Hermanos Dardenne, “un equipo de oro” (Marsella, 2008: 3) confirma las declaraciones de los directores belgas quienes insisten en que “el trabajo en equipo es la ausencia de posición de autor “ya que la creación a dos es consustancial a su cine” (Marsella, 2008). Los Dardenne, siempre prestos a cuestionarse, son partidarios de cuidar la etapa más importante de creación, el rodaje, porque durante él y la libertad que ellos conceden a sus actores, “debe suceder alguna cosa que no estaba prevista”. Un ejemplo evidente de la ética de este dúo de cineastas que promueven una obra tan singular en sus lenguajes como comprometida en sus contenidos y formas de narrar.

Referencias bibliográficas

- BADIOU, Alain (2004). “El cine como experimentación filosófica”. En YOEL, Gerardo (Coord.) *Pensar el cine: imagen, ética y filosofía*. B. Aires: Edit. Manantial.
- BALBUENA, Camino (2005). “Retazos de realidad. Crítica en torno a *El niño*”. En [www.http://contrapicado.net/old/critica.php?id=89](http://contrapicado.net/old/critica.php?id=89) Disponible en Marzo de 2013.
- BÉGAUDEAU, François (2005). “L’Enfant de Luc et Jean-Pierre Dardenne”. En *Cahiers du Cinéma*, nº 605, Octubre, pp. 24-26.
- BISSIÉRE, M Michèle (2013). “De la promise a l’ enfant : le cinéma éthique de les frères Dardenne“. En <http://www.languages.uncc.edu/.../michèle-bi>. Disponible en marzo de 2013.
- CARDULLO, Bert (2009). *Committed cinema: the films of Jean-Pierre and Luc Dardenne; essays and interviews*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- CHAUVIN, Jean-Sébastien (2002). “Métaphysique chimie“. En *Cahiers du Cinéma*, 572, Octubre, pp. 80-81.
- CAMPILLO, Margarita y ZAPLANA, Andrés (2007). “La pedagogía hecha cine o el cine hecho pedagogía“. En GARCIA, Alfonso Y

- ESCARBAJAL, Andrés (Coords.) *Infancia, cine y educación*. Murcia: Diego Marin Editores, pp.93-116.
- CAMPILLO, Margarita (2012). *La escuela como espacio de construcción ética y de investigación en valores: la educación para la paz a través del cine de guerra en la Enseñanza Secundaria*. Programa III del Convenio de cooperación en materia de Formación Inicial y Permanente del profesorado, entre la Universidad de Murcia y la Consejería de Educación, Formación y Empleo. Murcia: ICE.
- COOPER, Stephen (2007). "Morthal ethics: Reading Levinas with the Dardenne Brothers". En *Film-Philosophy*, v.11, n. 2, pp. 66-87. <http://www.film-philosophy.com/2007v11n2/cooper.pdf>. Disponible en Marzo de 2013.
- DARDENNE, Luc (2005). *Au dos de nos images, 1995-2005*. París: Edit. Seuil (versión castellana de 2006 con el título *Detrás de nuestras imágenes*. Madrid: Plot).
- ERNER, Guillaume (2006). *La société des victimes*. Paris: Editions La Decouverte.
- FERNÁNDEZ, Ángel (1997). "Pozo negro en Europa", *El País*, 11 de Febrero, en: http://elpais.com/1997/02/11/cultura/855615612_850215.html Disponible en Marzo de 2013.
- FERNANDEZ, Ángel (2002). "Un mundo de locura y verdad", *El País*, 6 de Diciembre, en http://elpais.com/diario/2002/12/06/1039129213_850215.html Disponible en Marzo de 2013.
- GARCÍA, Alfonso et al (2007). "La promesse: una invitación a reflexionar sobre la vida cotidiana de los inmigrantes". En GARCIA, Alfonso y ESCARBAJAL, Andrés (Coords.) *Infancia, cine y educación*. Murcia: Diego Marin Editor, pp.11-36.
- GUBERN, Roman (1989). *Historia del cine*. Barcelona: Lumen.
- GUFFANTI, Gastón (2013). "Realismo a la belga". En <http://www.arte criticas.com.ar/detalle.php?id=346&c=5&t=2>. Disponible en marzo de 2013.
- IMBERT, Gerard (2010). *Cine e imaginarios sociales*. Madrid: Cátedra.
- LALANNE, Jean-Marc (1996). "Histoire de l'ogre". En *Cahiers du cinéma*, 506, pp. 40-43.
- LE GENISSEL, Aurélien (2010). "Dostoievski en Lieja". En *Dirigido por* 399, Abril, pp. 40-41.
- LE GENISSEL, Aurélien (2011). "Los Dardenne se 'desmelenan'". En *Dirigido por*, Octubre, pp. 28-29.
- LOSILLA, Carlos (2000). "Rosetta. El cine que viene". En *Dirigido por*, 286, Enero, p. 10.
- MAI, Joseph (2010). *Jean-Pierre and Luc Dardenne*. Urbana: University Illinois Press.
- MAILOT, Madeleine (2005). *Il était une fois. Rosetta la crise dans l'œuvre de Luc et Jean-Pierre Dardenne en général, et dans Rosetta en particulier*. Liège: Ed. Du Cefal.

- MARSELLA, Fabien (2008). "Le silence de Lorna (2008) de Luc et Jean Pierre Dardenne". En http://www.cndp.fr/crdplyon/IMG/pdf/Le_Silence_de_Lorna_FM.pdf Disponible en Marzo de 2013.
- MARTINEZ MALAGELADA, Clara (2012). "El niño de la bicicleta. Coloquio con los hermanos Dardenne". En *Sala 1* <http://revistasala1.com/2012/10/30/encuentros-en-la-filmoteca/>
- RIAMBAU, E. (1997). "La promesa. Artificio y realidad". En *Dirigido por* 254, Febrero, p. 9.
- QUINTANA, Ángel (2002). "Duelo y redención". En *Dirigido por* 318, Diciembre, pp. 32-33.
- REYNAERT, Matthieu (2008). "Entrevista a los hermanos Dardenne sobre *El silencio de Lorna*". En <http://cineuropa.org/ff.aspx?t=ffocusinterview&l=es&tid=1587&did=85557>.
- RANCIÈRE, Jacques (1999). "Le bruit du peuple, l' image de l' art (A propos de Rosetta et de L' Humanité)". En *Cahiers du cinéma*, 540, Noviembre, pp. 110-112.
- SÁEZ, Juan (2012). Cyril o la búsqueda de vínculo. En GARCIA, José (coord.), *Pensar, mirar, exponerse*. Valencia: Nau Llibres, pp. 113-126.
- SAEZ, Juan, ZAPLANA, Andrés y CAMPILLO, Margarita (2007). "Korczak o la lucha por la infancia". En GARCIA, Alfonso y ESCARBAJAL, Andrés (coords.) *Infancia, cine y educación*. Murcia: Diego Marin Editores, pp. 93-116.
- SCHUJMAN, Gustavo, IGLESIAS, Patricia. "El hijo. Un debate sobre la dimensión ética". En http://www.buenosaires.gob.ar/areas/educacion/cepa/el_hijo.pdf. Disponible en Marzo de 2013.
- VERHAEGE, Marceau. "L' atelier des frères Dardenne, Dérives". En (http://www.cinergie.be/webzine/dossier_ateliers_derives_asbl) Disponible en marzo de 2013.
- ZAPLANA, Andrés (2005). *Entre pizarras y pantallas: profesores en el cine*. Badajoz: Diputación Provincial de Badajoz.

Videografía

- La promesa (La promesse, 1996)*. Colección Vértigo.
- Rosetta (1999)*. Manga Films.
- El hijo (Le fils, 2002)*. S.A.V. De APlaneta-Vértigo.
- El niño (L'enfant, 2005)*. Vértigo.
- El "home cinema" de los hermanos Dardenne (Jean-Pierre Limosin, 2006)*. Intermedio.
- "Dans l'obscurité" en *Chacun son cinema (2007)*. Pyramide distribution (Francia).
- El silencio de Lorna (Le silence de Lorna, 2008)*. A.V.H.
- El niño de la bicicleta (Le Gamin au vélo, 2011)*. Cameo. Wanda Visión.

**LA FOTOGRAFÍA COMO ESTANDARTE DE LA VERDAD Y EL
PROGRESO: ESTUDIO SOBRE LA ICONOGRAFÍA FOTOGRÁFICA
EN LA MEDALLÍSTICA (1880-1920)**

**TRUTH AND PROGRESS: THE ICONOGRAPHY OF PHOTOGRAPHY
IN MEDAL ART (1880-1920)**

Jorge L. Crespo Armáiz

SUAGM San Juan, Puerto Rico

Resumen:

Desde el momento de su creación a mediados del siglo XIX, la invención fotográfica representó un cambio profundo en la mentalidad de la sociedad decimonónica en lo relativo a su impacto en la reproducción y diseminación de las imágenes visuales. Durante las primeras décadas siguientes a su invención, los entusiastas de la fotografía propulsaron un discurso de superioridad mimética de la misma por sobre las artes visuales tradicionales, sobre la base de la supuesta objetividad absoluta de su registro óptico-químico. La fuerza de esta mentalidad discursiva del nuevo paradigma visual se reflejó en la literatura y demás expresiones culturales, incluyendo las propias artes plásticas. A través de un análisis iconográfico de un conjunto de medallas del período se pueden identificar los signos, códigos y discursos relativos a la fotografía como reflejo de las mentalidades positivistas imperantes de la época.

Abstract:

Since its invention in the first half of the nineteenth century, photography represented a profound change in the mentality of European society regarding its impact in the reproduction and dissemination of visual images. During its initial developmental stage, fanatics of the new medium gave impulse to a discourse of mimetic superiority of photography over traditional visual arts, based upon the alleged absolute objectivity of its optical-chemical registry. This discursive mentality reflected its influence in literature, as well as in other cultural expressions, including the visual arts. Through the implementation of an iconographic analysis of a sample of award and commemorative medals of this period, this article looks to identify those signs, codes and discourses related to photography as symbol of progress and absolute truth within the positivism paradigm.

Palabras clave:

Fotografía; medallística; iconografía; imágenes visuales; mentalidades

Keywords:

Photography; iconography; medallic art; visual images; mentalities

1. Impacto cultural de la invención fotográfica

Desde su presentación oficial en la Academia de las Ciencias en París en 1839, la invención del proceso fotográfico marcó un impacto sin precedentes en las convenciones y mentalidades de las sociedades europeas con respecto a la representación y reproducción de las imágenes visuales. Casi de inmediato emergió un fuerte debate entre los defensores de las bellas artes tradicionales –en particular la pintura– y los fanáticos de la alegada perfección y veracidad del proceso fotográfico. El foco esencial de este debate giraba alrededor del aspecto del *realismo*, de la capacidad de representación analógica del nuevo medio, de su poder de copiar con mayor o menor similitud aquello que pretende representar.

En el caso de los medios de representación visual derivados de las artes plásticas (como la pintura, la escultura o el grabado), el problema de los niveles de analogía o similitud y su impacto en la percepción de realismo es crítico, dado que las destrezas artísticas, el dominio de las técnicas y estilos (que varían de época en época), los conocimientos científicos y anatómicos, y muchos otros factores incidirán con muy diversos grados en la “verosimilitud” que el espectador habrá de adjudicar a la representación en cuestión. Por ello, al tratarse de las artes plásticas siempre se había permitido mayor flexibilidad y subjetividad en la valoración y aceptación de las imágenes como modelos de la realidad. Se daba por entendido que el artista, a más de sus destrezas técnicas, podía aplicar su creatividad e inspiración subjetiva a la obra producida. No obstante, la invención del *proceso fotográfico* a mediados del siglo XIX provocó la prevalencia de toda una nueva perspectiva sobre la verosimilitud visual. Los desarrollos de Joseph Nicéphore Niépce, Louis Daguerre, Henry Fox Talbot y otros pioneros abrieron un nuevo paradigma sobre lo visual. La nueva invención suponía la superación de la ambigüedad y el subjetivismo de las artes plásticas por la capacidad, no ya de elaborar representaciones similares o análogas, sino *réplicas*, copias exactas de la realidad. Al igual que ocurrió en otros órdenes sociales y económicos tras la revolución industrial, la fotografía aportaba la “rigurosidad científica” de un proceso químico/óptico que

garantizaba la documentación a perpetuidad de las imágenes de personas, paisajes y sucesos.

Según expresa Martine Joly (1994: 73), la fotografía se consideró como una imitación perfecta de la realidad. Esto, debido a la técnica misma, a su procedimiento mecánico, que permitía aparecer una imagen de manera “automática”, “objetiva”, casi “mágica”, contando tan solo con las leyes de la óptica y de la química, sin la intervención directa de la mano del artista, en su concepción tradicional. Es útil recordar en este punto, el origen etimológico de la palabra “*fotografía*”, esto es, “*escritura de la luz*”; enfatizando que la imagen no era otra cosa que el producto de un proceso foto-químico, que “garantizaba” que ésta era literalmente un fiel reflejo del referente original. Gabriel Bauret (1992: 48) expande la profundidad de esta concepción, al aseverar que “el procedimiento [fotográfico] aparecía más fiable [que la pintura] desde un punto de vista científico, respecto de un modo de representación manual, y por tanto como más seguro. Esta convicción explica el por qué la mayoría cree que lo que muestra la fotografía *no puede* someterse a discusión, que este tipo de documento *certifica la verdad* de los hechos. «Fue así» (notas y énfasis nuestro).

Comenzó de esta forma la primera gran etapa de la historia cultural de la fotografía, la cual podemos identificar como el denominado discurso de la “fotografía-espejo” o la exaltación del poder mimético del nuevo medio. Este paradigma, el cual postulaba la incuestionable perfección y veracidad de lo fotografiado –en cuanto reflejo objetivo del referente, sin intervención del ser humano– persistirá hasta bien entrado el siglo XX y tendrá repercusiones profundas en los efectos de las imágenes fotográficas sobre la creación, difusión e interpretación de contenidos hacia sus distintos públicos y consumidores a través del tiempo. La fotografía como *espejo* fue considerada masivamente como una imitación perfecta de la realidad –lo que Roland Barthes (1961) denominará un siglo más tarde como su “analogón”.

Aunque los rezagos de este discurso de superioridad mimética persisten hasta nuestros días, ya desde mediados del siglo XX la crítica semiótica contribuyó significativamente a deconstruir dicha mentalidad discursiva,

haciéndonos conscientes de los múltiples y variados niveles de connotación, códigos y mensajes culturales que pueden esconderse tras el alegado registro objetivo de la imagen fotográfica. Sabemos hoy con toda certeza que, más allá de su incuestionable valor como documento y registro de la realidad, la fotografía es sobre todo un artefacto y producto *cultural*. Más allá de lo denotado en su registro, el documento fotográfico encierra y comunica mensajes connotados derivados de los valores y bagaje cultural de su autor (el fotógrafo), de las intervenciones en los procesos de edición, reproducción y distribución, y finalmente, de la propia interpretación que nosotros le adscribimos como espectadores, producto de nuestros propios valores y visión de mundo.

No es nuestra intención en este trabajo profundizar o abundar en la evolución histórica de los discursos relativos a la fotografía como documento y artefacto cultural. Ello amerita mucho más espacio y atención que la que aquí le podemos dedicar. Nuestro interés particular es examinar la forma en que la mentalidad derivada del discurso mimético de la fotografía, así como su rol protagónico dentro del discurso de progreso y la modernidad, se reflejan de forma patente en otras manifestaciones artísticas y culturales, y muy en particular en el caso del diseño y emisión de medallas conmemorativas.

2. Las medallas de tema fotográfico

A medida que la invención y práctica del proceso fotográfico se fue difundiendo, la popularidad de la fotografía - primero como oficio y luego como afición - se extendió por toda Europa. Rápidamente surgieron sociedades y clubes de aficionados al nuevo medio en casi todas las principales ciudades europeas, pero principalmente en Francia e Inglaterra. Estas entidades desarrollaron competencias y exhibiciones anuales, comisionando y otorgando medallas especiales de premiación para reconocer los logros técnicos y artísticos de los participantes. Muchas de estas medallas son, por lo general, de hermoso diseño, destacándose los estilos victorianos de finales de siglo XIX, así como los estilos del “*art nouveau*” y el “*art deco*”

de inicios de siglo XX. Es imperativo aquí hacer un alto para describir y definir con precisión el objeto material de nuestra atención. A diferencia de la moneda de curso legal, la medalla es una pieza fundida o acuñada que no lleva indicación de valor, no forma parte de ninguna serie, ni es emitida por disposición gubernativa, salvo en casos muy especiales. Es de forma y materia variable y su propósito es esencialmente conmemorativo, recordatorio, artístico o como objeto de premiación (Burzio, 1958: 44).

En esencia, una medalla es una pieza escultórica, solo que en su caso se limita a un tamaño reducido y a un formato de relieve sobre una superficie plana de poco espesor, sea ésta por lo general redonda, cuadrada o de otra forma variable. Como pieza escultórica al fin, la medalla debe considerarse como un objeto artístico. De hecho, en su mayoría los principales escultores del pasado y del presente han trabajado la medalla como medio de expresión artística, ya sea por comisión o por iniciativa personal. Siendo un medio de expresión artística, las medallas, al igual que la pintura o la escultura, sirven para reflejar, no solo las convenciones y estilos artísticos, sino también la visión de mundo, los valores, las creencias y prejuicios, no solo del artista que la diseña y produce, sino también de aquellos que las comisionan. Como cualquier obra de arte, documento o artefacto cultural (similar a la fotografía), la medalla es un reflejo material de los estilos, valores y mentalidades de la época, así como del contexto socio-cultural en que son creadas.

Las medallas “fotográficas” o relativas a la fotografía (esto es, cuyo tema central es la fotografía como proceso, disciplina, oficio o afición), y principalmente aquellas emitidas durante el período de auge del nuevo medio, se caracterizan por la utilización de una serie de elementos icónicos particulares. En muchos casos estos elementos visuales van más allá de un mero accesorio decorativo, sino que constituyen imágenes simbólicas o signos de clara carga valorativa. Un examen de un número variado de medallas de tema fotográfico, producidas entre 1880 hasta mediados del primer tercio del siglo XX, presenta consistencia en la utilización de estos elementos los cuales, más allá de su significado primario o convencional,

constituyen elementos discursivos dirigidos a exaltar una serie de atributos de la fotografía bien acendrados en la mentalidad decimonónica. Entre estos recursos icónico-discursivos podemos destacar:

- la supremacía de la fotografía como réplica de la *realidad* y emisaria de la *verdad*
- la identificación de la fotografía con las bellas artes
- la fotografía como símbolo del avance científico, el progreso y la modernidad.

3. Iconografía de las medallas fotográficas

Al abordar el análisis de los elementos y posibles significados de las medallas, así como de cualquier otra clase de obra artística de carácter visual, resulta sumamente beneficiosa la aplicación de los conceptos de *iconografía* e *iconología*, desarrollados desde mediados del pasado siglo por el estudioso y crítico de arte, Erwin Panofsky (1980). Los conceptos *iconográfico* e *iconológico* tienen estrecha relación con los elementos de denotación y connotación ya expuestos, respectivamente. Los primeros vienen a constituir los procesos de análisis para estudiar y descomponer los segundos.

La *iconografía* nos propone el proceso de descomponer y describir los elementos visuales que integran la imagen; esto es lo denotado. En contraposición, el análisis *iconológico* es el que nos lleva a reconocer y, si posible, interpretar los significados, códigos o connotaciones simbólicas que derivan directamente de la imagen iconográfica, o que subyacen a esta. De los trabajos de Panofsky se establece la existencia de al menos tres (3) niveles de significado en toda imagen visual, sea esta una pintura, una escultura, una fotografía, o en nuestro caso, una medalla:

- *Descripción pre-iconográfica*: Consiste de una simple enumeración de los elementos visuales que componen la escena (objetos, personas, paisaje). Es todo aquello material que está allí, frente a nosotros y que, de forma aislada, podemos describir e identificar sin adscribirle necesariamente un valor simbólico alguno (una palmera, una mesa, una colina, un soldado). Podríamos decir que son los elementos literales, denotados.

- *Descripción iconográfica:* Sería un reconocimiento ya formal del significado “convencional”, típico o generalizado que la imagen nos brinda en la conjunción ya integrada de todos sus elementos. El conjunto de elementos nos puede presentar un evento familiar, un incidente político particular, una escena campestre, o la ejecución de un prisionero. Esta descripción iconográfica ya no es denotación pura, pues puede responder a diversas perspectivas e interpretaciones, ya personales del espectador, o incluso dirigidas por el productor o presentador de la imagen.
- *Descripción iconológica:* Este nivel centra su atención en el significado o significados intrínsecos de la imagen, aquellos códigos, símbolos, o discursos subyacentes a la misma. El evento familiar puede querer transmitir valores sobre la importancia de la familia (o lo contrario), la escena campestre puede connotar los valores de una vida rural ya desaparecida (o la conservación de los recursos naturales), la ejecución del prisionero puede plantear un apoyo discursivo sobre la lucha contra la pena de muerte (o bien todo lo contrario, refrendar el poder de castigo del estado en advertencia al delincuente).

Estos tres niveles de significado también se identifican, de forma más simple, como análisis *literal*, *histórico* y *cultural*, respectivamente, o como expresa el propio Panofsky (1980: 57), se trata del análisis de las “formas” visuales, los “temas” o tipos y, finalmente, los signos o “síntomas” culturales detrás de dichas formas y temas. Sin duda alguna el nivel de análisis iconológico o cultural es el más difícil, pues se trata de connotación pura, tanto la que pueda estar imbuida en la imagen como la que nosotros le adscribamos por efecto de nuestras propias cargas culturales y convenciones. Utilizando de referencia metodológica estos conceptos y niveles de análisis de las imágenes visuales, procedamos a considerar un conjunto de medallas conmemorativas relativas a la fotografía con el propósito de identificar, tanto su construcción iconográfica como los posibles mensajes codificados o elementos discursivos iconológicos contenidos en las mismas.

En primer término, desde sus inicios uno de los elementos visuales preiconográficos más comunes en este tipo de medallas –como es de esperarse– es la reproducción de la imagen de la cámara fotográfica. Derivada de la

evolución del antiguo concepto de la “cámara oscura”, la cámara fotográfica constituyó la invención cumbre que unía los procesos ópticos, mecánicos y químicos para hacer posible el registro de los referentes del mundo real. La imagen de la cámara fotográfica como artefacto e invención aparece resaltada en infinidad de medallas del período bajo estudio. En muchas ocasiones la cámara fotográfica aparece acompañada por figuras alegóricas o mitológicas (femeninas en su mayoría), figuras aladas (cupidos, ángeles), coronas y ramas de olivos o laureles, todos símbolos ampliamente reconocidos de apoteosis, homenaje o exaltación.



Arriba: NEWCASTLE PHOTOG. ASSOCIATION (1890), plata, 46mm; **Izquierda:** BOROUGH POLYTECHNIC PHOTOGRAPHIC SOCIETY (1913), cobre, 45mm; **Derecha:** ROTHERHAM PHOTOGRAPHIC SOCIETY (1914), cobre, 39mm. Colección del autor.



THE BRITANNIA WORKS COMPANY (1889), plata, 51mm. Figura alegórica femenina, sujetando una corona de laureles y la cámara fotográfica. Al pie un busto de Atenea, símbolo de la sabiduría. Colección del autor.



ROCHESTER NATURALISTS PHOTOGRAPHIC CLUB (1913), latón, 45mm.

Vaughton & Sons, Birmingham. Colección del autor

En el caso de esta medalla del ROCHESTER NATURALISTS PHOTOGRAPHIC CLUB, obsérvese la centralización de la cabeza sobre el disco solar, formando un halo de luz que aparenta surgir del rostro. Este efecto deifica la figura femenina, colocándola a un nivel superior del ser humano convencional. Existen dos posibles interpretaciones de esta simbología. En primer término, la figura femenina puede representar la propia luz solar, elemento esencial del proceso fotográfico (la “*escritura de la luz*”), sin la cual no sería posible el registro de la naturaleza y los objetos en el proceso químico-óptico. Por otro lado, podría representar la propia naturaleza, la cual, nuevamente, se reproducía a sí misma, por medio de la luz, a través del proceso fotográfico. Un examen más detenido revela que la mujer presenta una diadema con una diminuta estrella sobre su frente, elemento que refuerza su naturaleza divina o sobrenatural. Se trata de un cuadro claramente alegórico de exaltación del nuevo paradigma que postula la reproducción de la propia naturaleza a través del proceso fotográfico, sin intervención del artista o el ser humano.

La simbología relativa a la supremacía mimética y a la capacidad de la naturaleza para reproducirse a sí misma a través del proceso científico que representaba la invención fotográfica se repite en este tipo de medallas, como lo vemos con claridad en la construcción iconográfica de la siguiente pieza, otorgada como premio a un fotógrafo de nombre H. Wormleighton, en 1905.



C.C.C. - H.WORMLEIGHTON (1905), plata, 32 mm. J.J. Restall, Birmingham. Colección del autor

Una descripción pre-iconográfica del anverso de esta medalla nos presenta, a la izquierda, una figura femenina sentada, sosteniendo con su mano derecha una especie de prisma, con el cual proyecta unos rayos de luz sobre una placa sostenida por una figura infantil alada. En el fondo, a la derecha, una cámara fotográfica, apuntando hacia la izquierda. La lectura iconográfica convencional apunta hacia una escena claramente alegórica, una figura femenina seguramente mitológica o inmortal, dado a que está acompañada por un pequeño ángel o Cupido. El tercer nivel de análisis, el del signo cultural o iconológico, señala nuevamente hacia la exaltación de la reproducción de las imágenes a través de la *escritura de la luz*, o la fotografía (o utilizando el término acuñado por el propio Niepce, la “heliografía”, o escritura de la luz solar).

Como hemos señalado, uno de los elementos discursivos fundamentales de la primera etapa de existencia del proceso fotográfico fue la noción de su supremacía mimética, esto es, su capacidad absoluta, como proceso óptico-químico-mecánico autónomo, de reproducir con total fidelidad y perfección al referente externo. El denominado discurso de la “fotografía-espejo” es uno de los de mayor prevalencia a través del tiempo, el cual, como ya sabemos, llevó a consecuencias peligrosas al asumirse que la similitud o realismo analógico de lo fotografiado era garante de su veracidad. Este axioma, no necesariamente cierto, de que todo lo que la fotografía captura y refleja no puede ser otra cosa que lo real y verdadero, se presenta representado en un

signo icónico muy peculiar, frecuentemente presente en la iconografía de la medallística fotográfica: *el espejo de mano*.



IZQUIERDA: PORTSMOUTH CAMERA CLUB (1922), bronce laminado en plata, 45mm;
DERECHA: SOCIÉTÉ DES PRODUITS AS DE TRÉFLES (ca. 1930), bronce, 45mm.
Colección del autor.

Es claro que las dos medallas que se muestran sobre estas líneas tienen un origen común, por no decir que alguno de los artistas copió el concepto básico de su colega. La medalla en plata del PORTSMOUTH CAMERA CLUB (izquierda) es de origen inglés, mientras que la de la derecha (SOCIÉTÉ DES PRODUITS AS DE TRÉFLES) es francesa. Aunque esta última es mucho más elaborada y contiene otros elementos (como por ejemplo, el ángel de la derecha sosteniendo un letrero que exalta los nombres de Niépce, Daguerre y Talbot, precursores de la invención fotográfica), el elemento central en ambas consiste de una figura alegórica femenina al centro, manejando una cámara fotográfica (una apuntando al paisaje, la otra a una modelo sentada), ambas sosteniendo en alto un espejo de mano en su mano derecha. Desde tiempos antiguos el espejo de mano ha constituido un símbolo dual de vanidad, así como de reflejo de la realidad, esto es, de la *verdad*. En este caso el mensaje es obvio. La cámara captura y refleja lo real y verdadero. No está sujeta a interpretaciones subjetivas del artista o del ser humano. La luz aparece nuevamente como elemento de la naturaleza, en los rayos que se proyectan desde el templo al fondo de la escena (de hecho, en la medalla francesa, el friso del templo presenta la inscripción en latín “LUMINIS”, o luz, exaltando la propiedad casi divina del proceso fotográfico). El signo del

espejo aparece nuevamente en la siguiente medalla de la LEICESTERSHIRE PHOTOGRAPHIC SOCIETY, fechada en 1900.



LEICESTERSHIRE PHOTOGRAPHIC SOCIETY (1900), plata, 45mm. Colección del autor

Nuevamente una figura femenina alegórica, de pie, ocupa el centro de la composición, con un elaborado paisaje rural al fondo cuyo horizonte sirve de punto de corte para dividir la escena en dos mitades iguales. Al igual que en otras instancias (como en el caso examinado previamente de la medalla de Rochester Photographic Club), un efecto de halo resalta el rostro de la mujer, conformado por el disco solar y sus rayos de luz, en este caso de forma mucho más preponderante, dominando visualmente toda la parte superior de la composición. Este signo comunica nuevamente unos atributos metafísicos, significando a la figura femenina como un símbolo más allá de lo terrenal. De nuevo, una alegoría combinada de luz y naturaleza, elementos consubstanciales al proceso fotográfico. La mujer porta en su mano izquierda el espejo de mano, reflejo de la verdad, y en su mano derecha una rama de olivo. Una cámara fotográfica se coloca en segundo plano, a la derecha, rodeada por libros, pergaminos y otros utensilios fotográficos. A la izquierda se destaca una lámpara de aceite, símbolo convencional de conocimiento y sabiduría. En su conjunto la composición exalta la fotografía como fuente de verdad y reflejo del mundo, y su lugar entre las artes y ciencias del saber humano.

No pasaron muchos años desde su invención para que la fotografía fuese exaltada por sus defensores como un arte en sí mismo. Su capacidad mimética llevó a la fotografía a ganar incluso su entrada a las exhibiciones y las paredes de los museos en competencia abierta con la pintura –

competencia que ganó eventualmente amparada por su afinidad directa con las corrientes y mentalidades positivistas de la época. Siempre hubo críticos acérrimos al nuevo medio, entre los cuales el poeta Baudelaire (Dubois, 1994: 22) se destacará por sus ataques despiadados, no ya contra la nueva invención por sí misma, sino más bien contra la actitud de las masas ante la perfección ilusoria que ésta prometía:

“En materia de pintura y de estatuaria, el Credo actual de la gente del mundo, sobre todo en Francia (y no creo que nadie se atreva a afirmar lo contrario) es este: «Creo en la naturaleza y sólo en la naturaleza... Así la actividad que nos proporcionará un resultado idéntico a la naturaleza sería el arte absoluto». Un dios vengador ha satisfecho los deseos de esta multitud. Daguerre fue su Mesías. Y entonces ella se dice: «Puesto que la fotografía nos da todas las garantías deseables de exactitud (¡y se lo creen, los insensatos!), el arte es la fotografía». A partir de ese momento, la sociedad inmunda se precipitó, como un único Narciso, para contemplar su imagen trivial sobre el metal. Una locura, un fanatismo extraordinario se apoderó de todos esos nuevos adoradores del sol”.

Superando toda crítica, la supremacía de la fotografía como medio de representación analógica –aún por sobre la pintura– no solo prevaleció sino que se arraigó en la mentalidad decimonónica. Contemporáneo de Baudelaire, Hippolyte Taine sentenciará: “...la fotografía es el arte que, sobre una superficie plana, con líneas y tonos, imita con perfección y ninguna posibilidad de error la forma de objeto que debe reproducir” (Dubois, 1994: 23).

Esta exaltación de la fotografía como expresión artística, e incluso como un arte superior a la pintura, se refleja en la iconografía de muchas medallas fotográficas, como los ejemplos que mostramos a continuación. Obsérvese cómo se resalta el lugar de la cámara fotográfica entre el caballete, el lienzo, la paleta de colores y demás utensilios comúnmente relacionados al arte pictórico.



Arriba: CONCOURSE DE PHOTO-GAZETTE (Francia, 1892); **Centro:** ASTON PHOTOGRAPHIC SOCIETY (1904);

Abajo: WISHAW PHOTOGRAPHIC CLUB (1904). Colección del autor



CHISWICK CAMERA CLUB (1899), bronce 45mm. Colección del autor

La construcción iconográfica de la medalla anterior (WISHAW PHOTOGRAPHIC CLUB, 1904), se asemeja mucho a la de la medalla mostrada arriba del CHISWICK CAMERA CLUB, otorgada a W.E. Walker en 1899. La cámara colocada al centro de la composición, mirando en dirección de un sol naciente, y rodeada por implementos artísticos (la paleta de colores) y científicos (frasco de laboratorio, a la izquierda), transmite nuevamente el mensaje de supremacía de la fotografía entre las artes y las ciencias. No obstante, se añaden en esta medalla otros elementos iconográficos importantes. El más evidente, ocupando la totalidad del campo superior, es una figura femenina alada, portando una trompeta y una corona de laureles. La composición recuerda inevitablemente la Victoria alada o diosa Nike, frecuente en muchas antiguas monedas griegas, y la cual denotaba un mensaje de laudo y homenaje a los vencedores. En este caso es claro que el vencedor, por sobre otras expresiones artísticas y científicas, es el medio fotográfico. El templo al fondo complementa el entorno alegórico, mientras se añaden otros elementos simbólicos interesantes, como lo son el búho (símbolo de sabiduría) y el espejo (reflejo de la verdad, ya explicado). Justo en el exergo, ocupando el primer plano en la composición visual, aparece un reloj de arena alado, símbolo masónico del “*tempus fugit*” (el tiempo vuela), concepto sobre la brevedad de la vida y la temporalidad del ser humano, el cual data desde tiempos ancestrales.

Uno de los elementos más predominantes en la mentalidad de las sociedades europeas de fines del siglo XIX lo fue el discurso o paradigma del progreso. Según explica Álvarez Curbelo (2001), producto del positivismo y la ilustración dieciochesca, el ideario del progreso está atado al desarrollo científico y al paradigma mental del crecimiento y mejoramiento lineal hacia etapas cada vez más altas de civilización. La narrativa del progreso incremental y, en gran medida, inexorable, estuvo acendrada sobre las invenciones, el desarrollo tecnológico, el crecimiento poblacional y la expansión geográfica, sobre todo de los viejos y nuevos imperios (Álvarez Curbelo, 2001: 34-35).

Dentro de este contexto, la invención de la fotografía ocupó un lugar preponderante en su acepción de innovación tecnológica al servicio del progreso, así como de las necesidades del explorador, el etnógrafo, el antropólogo, el naturalista y demás representantes de las nuevas autoridades imperiales en su afán por conocer, inventariar y controlar los nuevos territorios. Como explican Schwartz y Ryan (2003: 2-3), el mundo, hecho más familiar y accesible a través de la fotografía, estaba cambiando rápidamente bajo la bandera del progreso. La industrialización, la expansión urbana y las innovaciones en la transportación y las comunicaciones, en conjunto con la aparición de la clase media y el nacimiento del concepto moderno de la nación-estado, alteraron profundamente las mentalidades intelectuales, sociales y políticas de las sociedades metropolitanas y de sus posesiones.

En una época en que el ferrocarril y el telégrafo hacían al mundo más accesible físicamente, la fotografía lo hizo accesible visual y conceptualmente. Por estas razones, la cámara fotográfica, sus nuevas tecnologías, el proceso fotográfico mismo, así como la exhibición de sus productos visuales, ocuparon un lugar de privilegio en las múltiples ferias y exposiciones universales que proliferaron desde mediados y finales de siglo XIX a través de las principales capitales europeas y occidentales. Dicha presencia se denota con preeminencia en el reverso de la medalla conmemorativa de la exposición universal de París de 1900, diseñada por el escultor Georges Lemaire.



EXPOSICION UNIVERSAL DE PARÍS (1900), Georges Lemaire, plata 53mm. Colección del autor

En ésta, la cámara fotográfica ocupa una posición céntrica, privilegiada, en un conjunto iconográfico que claramente busca resaltar las diversas innovaciones tecnológicas de fines de siglo, las cuales representan la esencia del progreso científico y la expansión geográfica de la época: a la izquierda, las líneas telegráficas; arriba, un dirigible representando los inicios de la transportación aérea; a la derecha, el barco de vapor, y en la parte inferior, elementos de la industrialización, las ciencias y la exploración. La fotografía se constituye en la única de las invenciones que puede servir de documentación y eslabón a todas las demás dimensiones del saber y el quehacer humano.

La última pieza en nuestra muestra resume este pensamiento y el rol de la invención fotográfica en el proceso civilizador y progresista. Se trata de otra medalla de premiación otorgada al fotógrafo inglés H. Wormleighton, esta vez por el Isle of Wight Photographic Society (ca. 1905). La descripción pre-iconográfica del anverso nos presenta una figura femenina de pie, al centro, cargando un caduceo con su mano izquierda, mientras con la derecha coloca una corona de laureles sobre una cámara fotográfica. En el fondo, a la izquierda, una choza de paja. A la derecha, un caballete, un yunque, una rueda hidráulica y una paleta de colores. Al identificar los significados convencionales primarios, vemos en el caduceo el símbolo del comercio (asociado al antiguo dios Mercurio), la choza puede representar primitivismo, y el conjunto de la derecha, las artes, ciencias y la industrialización. Claramente, la mirada, el gesto y todo el movimiento de la figura están enfocados en la cámara fotográfica, la cual es exaltada al ser coronada con laureles de triunfo. Aunque puede simplificarse la interpretación del conjunto, reduciéndolo a una mera alusión a la premiación en un concurso o exhibición fotográfica, no es forzada una interpretación cultural alusiva al progreso, a la evolución de la civilización –desde el atraso primitivo, hasta los avances económicos, científicos y artísticos– dentro de los cuales la fotografía ocupa un lugar reconocido en su rol de instrumento cuasi científico de documentación.



I. of W. PHOTOGRAPHIC SOCIETY (ca. 1905), plata 45mm. Colección del autor

4. Conclusión

El análisis iconográfico de este grupo representativo de medallas, creadas durante el apogeo de la invención fotográfica, es ilustrativo de la forma en que los elementos y signos visuales sirven para comunicar – muchas veces de manera velada y metafórica – las convenciones, discursos y esquemas valorativos que conforman la visión de mundo de un grupo social, en un momento histórico dado. Transcurridas unas pocas décadas desde su creación, hacia finales del siglo XIX, la fotografía ocupaba ya un sitio privilegiado en la mentalidad decimonónica, habiendo establecido todo un nuevo referente y estándar en lo relativo a los procesos de representación y reproducción de las imágenes visuales. No solo se trataba de un impresionante desarrollo tecnológico, aliado del progreso científico y económico, sino más aún, como señala Gisèle Freund (1976), constituyó un medio “democratizador” del conocimiento, y uno de los signos del avance de las nuevas clases burguesas, las cuales veían en la reproducción fotográfica de sus retratos familiares el equivalente de los retratos comisionados a los grandes pintores por las clases nobles y privilegiadas del pasado. Pero mucho más profundo que estos elementos progresistas, la fotografía estableció un nuevo paradigma mental sobre lo real y lo verosímil en la comunicación visual, un discurso que impuso a las imágenes fotográficas la carga ineludible

de la evidencia (Tagg, 1988), de la prueba y documentación – más que de lo meramente análogo, de lo verdadero.

Con el devenir del tiempo y los avances tecnológicos, el impacto de la fotografía permeó cada rincón de nuestra cotidianidad. La fotografía de prensa, las fotos estereoscópicas, las tarjetas postales, el álbum familiar, el advenimiento de las imágenes en movimiento (el cinematógrafo), la televisión, hasta las actuales imágenes digitales. No importa el nivel de sofisticación tecnológica al que hayamos llegado, o al que podamos llegar, es claro que todo el andamiaje de nuestra sociedad mediática contemporánea descansa en la propuesta inicial de la imagen fotográfica. Y aunque hayamos perdido en gran medida el sentido de fascinación que ella provocó en sus albores, como muy bien expresó Sontag (2006), “irredimiblemente persistimos aún en la caverna platónica, deleitados, por costumbre ancestral, con meras imágenes de la verdad”.

Referencias bibliográficas

- ALVAREZ CURBELO, Silvia (2001). *Un país del provenir: El afán de modernidad en Puerto Rico (siglo XIX)*. San Juan: Ediciones Callejón.
- JOLY, Martine (1994). *La imagen fija*. Buenos Aires: Editorial La Mirada.
- BARTHES, Roland (1961). “*Le message photographique*”. En: *Communications*, Núm. 1, París.
- BAUDELAIRE, Charles (1859). “*Le public moderne et la photographie*”, en *Salón de 1859*.
- BAURET, Gabriel (1992). *De la fotografía*. Buenos Aires: Editorial La Marca
- BURZIO, Humberto (1958). *Diccionario de la moneda hispanoamericana*. Tomo II. Santiago de Chile.
- DUBOIS, Philippe (1994). *El acto fotográfico: De la representación a la recepción*. Buenos Aires: Paidós Comunicación.
- FREUND, Gisèle (1976). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili,
- PANOFSKY, Erwin (1955, 1980). *El significado de las artes visuales*. Alianza Forma.
- SCHWARTZ, J.; Ryan, J. (eds.) (2003). *Picturing Place: Photography and the Geographical Imagination*. Londres: I.B. Taurus.
- SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. Editorial Alfaguara, Buenos Aires, 2006.

TAGG, John (1988). *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*. Londres: McMillian Education Ltd.

MONSTRUOS DE LA UNIVERSAL: LA ETAPA SILENTE Y LOS MITOS DEL SONORO

UNIVERSAL'S MONSTERS: THE SILENT ERA AND THE SOUND MYTHS

David Fuentefría-Rodríguez

Universidad de La Laguna

Resumen:

En coincidencia con el centenario en 2012 de los legendarios Estudios Universal, este trabajo propone un exhaustivo análisis crítico sobre la construcción de sus principales símbolos terroríficos, la mayoría inspirados en la literatura, que entre los años 1923 y 1941 conformaron la estructura mitogénica del denominado "monstruo clásico". Tanto en la etapa silente, como con la irrupción del sonoro, las películas de terror de la Universal marcaron un paso imprescindible en la evolución de este género canónico, y a ellas se debe buena parte del ingente desarrollo posterior del mismo.

Palabras clave:

Estudios Universal; terror; monstruos; cine mudo; cine sonoro; mito; novela.

Keywords:

Universal Studios; terror; monsters; silent movies; sonorous movies; myth; novel.

Abstract:

In coincidence with 2012 legendary Universal Studio's centenary, this paper proposes an exhaustive critical analysis on the construction of its principal terrifying symbols, the majority inspired by literature, which between 1923 and 1941 shaped the myth structure of the so-called "classic monster". In both stages, silent and sonorous movies, the terror of Universal Studios marked an indispensable step in the evolution of this canonical genre, and to them it is owed a good deal of its enormous later development.

1. Introducción

La imaginación especulativa y los temores atávicos son la antesala de las pesadillas. El sueño de la razón produce monstruos, y el miedo no deja de ser ese pequeño cuarto oscuro donde se revela según qué clase de negativos. El acervo descriptivo del horror, del vértigo de una emoción tan antigua como la Historia, se desbroza en palabras célebres o anónimas, pero atemporales siempre a lo largo y ancho de nuestra cultura, gracias, en buena medida, a la literatura ingente que precedió a la todavía joven, en comparativa, irrupción del séptimo arte.

El terror es género, como tal tiene códigos concretos, y, para nuestro alborozo, en sus inicios fue una extensión viva y visible de dicho corpus literario, responsable último de sus estructuras reconocibles. Unas estructuras cuyo espíritu ha cobrado encarnación gracias a los pioneros de la cámara, ávidos en aquellos años de experimentar con la nueva técnica, y de ir, al igual que muchos de los protagonistas de sus principales obras, un paso por delante respecto a sus menos arrojados contemporáneos. Tal vez nunca ha vuelto a paladearse un potencial tan rico, ni mayor voluntad de crecimiento, ni tan superlativa vis de ensayo como en la era silente del cine. Si a ello añadimos que las implicaciones ficcionales del relato terrorífico obligan a expandir el ingenio empleado, no ya en epatar, sorprender y angustiar al espectador, sino en mantener su expectación hasta el final, tenemos una combinación de bondades y fangos tan dispares como los propios temores personales o del inconsciente colectivo, capaz de hacer emerger (como ha sucedido efectivamente) formas y escenas de un bestiario inolvidable, cuya mayor virtud es la de actuar como un espejo deformante, calificando nuestras creencias y modos de vida a través de su reflejo monstruoso.

Por todo ello, los primeros años del cine de terror estuvieron marcados por ese afán de canalizar en direcciones concretas las emociones del público, amén de por un aperturismo sin límites a la hora de teatralizar, trucar y montar las escenas (dígase “soñar el sueño”, si se quiere), desde el inicio mismo del medio. Valga como muestra el catalogado como primer filme de

terror de la historia, *Le Manoir du Diable (La Mansión del Diablo, 1895)*, en el que George Méliès (conocido por apadrinar igualmente los otros dos géneros clave en la imaginación popular, la ciencia-ficción y el fantástico) ya realiza un bosquejo de las futuras figuras fantasmales, demoníacas e incluso vampíricas, que, a la postre, quedarían insertadas como representaciones míticas válidas de tales entidades abstractas.

Pero si de verdad existió un grato refugio, un erial para modelar el legado de buena parte de los escritores franceses y anglosajones con querencia por lo oscuro, y, en fin, una incubadora entusiasta, duradera y ortodoxa respecto a los malos sueños que alguna vez nos perturbaron, ésa es la que los Estudios Universal, que en 2012 cumplieron su primer siglo de existencia, nos brindaron en los años 20 y, sobre todo, en los primeros años de la década siguiente.

Especialmente profética, en este sentido, parece la frase escrita en esa década por Virginia Woolf, cuando afirmaba que “las obras maestras no nacen aisladas y solitarias; son el producto de muchos años de pensar en común” (Woolf, 2006: 121). Espoleados como lenitivo de entretenimiento ante las causas fatales del “Crack” de 1929, dichos años contribuyeron a encumbrar no sólo a las figuras por antonomasia del llamado hoy “monstruo clásico”, sino también a los principales actores que les dieron vida, y a los directores que asumieron la complicada tarea de quitarle el sueño a la platea con sus historias violentas, fantásticas, moralizantes, o todas a un tiempo en sabia combinación. Personas a las que vamos a identificar y descubrir, con todo rigor y respeto, gracias a la grandeza comprimida y heredada en cada fotograma de los que nos hicieron destinatarios. Una herencia envuelta en tinieblas, en suma, que marca el objetivo de este trabajo: analizar, desde una perspectiva analítica, nueve de las películas más emblemáticas de la época auspiciadas por estos estudios, a partir de una metodología integradora de lo crítico y lo histórico, y valorando, en cada caso, sus principales aportaciones. Para ello, el examen de los filmes escogidos se planteará cronológicamente, coadyuvando, a través del recorrido, a la demostración de una hipótesis

única, tendente a fijar la importancia de este ciclo concreto en la creación de mitos cinematográficos perdurables.

2. Las películas

2.1. Arde, París: El jorobado de Notre Dame (Wallace Worsley, 1923)

Cuando comienza *The Hunchback of Notre Dame* (*El Jorobado de Notre Dame*, 1923), París es ya un hormiguero de turbas. Nada a lo largo de toda su línea de ficción brilla tanto como sus escenas de multitudes, que si bien no escasean en el corpus cinematográfico del silente, en la película número 26 de Wallace Worsley cobran un parangón narrativo muy particular, acaso por la hondura social que caracteriza a la historia, y que en pantalla comulga a la perfección con la novela original de Víctor Hugo.

Revisar hoy el clásico es revisar esa querencia por la cinética colectiva, sus traumáticas rutinas y sus movimientos caóticos. Incluso sorprende, en buena medida, que los kilos de maquillaje y prótesis que luce Lon Chaney (histrión pionero de Hollywood), en su rol de Quasimodo, queden diluidos en la multitud, relegados a mera presencia formal en favor de la historia de amor y celos entre la zíngara Esmeralda (Patsy Ruth Miller), el capitán Phoebus (Norman Kerry) y Johan (Brandon Hurst), hermano del archidiácono. Pero, a la postre, basta una mirada profana para comprender que son las consecuencias comunales de este triángulo, amén de las ricas descripciones del submundo a las órdenes de Clopin (sobre todo ese Callejón de los Milagros), las que delatan los afectos reales de una adaptación, que, pese a la juventud del nuevo arte, para entonces ya era nada menos que la séptima.

El segundo valor trascendente de *El jorobado de Notre Dame* es que, al igual que su fuente literaria, se trata de una obra moral cuyos conceptos extiende minuciosamente el director a todo el argumento, pero también (para nuestra dicha) a la planificación técnica. No es baladí que las escenas que implican siquiera tangencialmente a la catedral revistan toda esa paz que Worsley desaloja inteligentemente de las muchedumbres. No lo es, tampoco, que incluso en la secuencia del asedio final, cuando las hordas tratan de ganar el

templo frente a sus majestuosas puertas, éstas aparezcan imperturbables en el encuadre, elevándose sobre una masa que hormiguea reducida, en comparación, al nivel subterráneo del que procede.

La misma rectitud espacial respecto a los muros de Notre Dame, su cualidad de línea de separación entre el amor y el odio, entre justos e impíos, parece declamar Worsley en los cenitales extremos que nos permiten asistir, cerca del final, al descenso de Quasimodo por el umbral de ambos mundos.

Lamentablemente, a pesar de estas mieles, parecen ser más los argumentos que separan la épica de la obra de la de algunos de sus contemporáneos, como Walsh o Vidor, que los que los unen. Menos capaz que todos ellos, es achacable a la versión de Worsley, entre otras carestías, una limitación expresiva paliada mediante rótulos, cuyo exceso llega a coartar, no ya el ritmo de la narración, sino su propia cadencia respecto a la imagen, con momentos en que, sobre todo en los primeros compases, la presencia de intertítulos parece, efectivamente, predominar *contra naturam*.

Aparte de su ingente actividad como director, a la que también se unió una faceta de actor casi por completo sepultada en las brumas del olvido, pocos datos han llegado hasta nosotros sobre la biografía de Worsley, no así sobre aquellos que contribuyeron, con sus composiciones, a dotar de sonido a la pieza. En este sentido, y aunque Sam Perry y Heinz Roemheld encabezaron sendas reediciones de la música de esta producción en 1929 y 1931, respectivamente, es el prolífico músico vienés Hugo Riesenfeld quien acredita su presencia en el estreno neoyorquino de la película, el 2 de septiembre de 1923. Riesenfeld, que a posteriori trabajaría en los arreglos de las partituras de Wagner para una de las cimas langianas universales, la inmensa *Die Nibelungen (Los Nibelungos, 1924)*, y que unos años más tarde escribiría también música original para otro maestro expresionista, F.W. Murnau (concretamente en *Tabú, 1931*), se había educado en el Conservatorio y la Universidad de su ciudad natal, aunque no fue hasta después de su desembarco en Estados Unidos, en 1907, cuando su talento y el nuevo arte entroncaron fructuosamente.

2.2. Desaparece el telón: El Fantasma de la Ópera (Rupert Julian, 1925)

Conscientes quizá de las catárticas sinergias que brindaban el cinematógrafo y su principal complemento instrumental, los estudios se embarcaron dos años después en otra de sus grandes adaptaciones de un texto clásico, conexo además al mundo de la música culta. Aunque *Phantom of the Opera* (*El Fantasma de la Ópera*, 1925) es, como *El jorobado*, un título de virtudes limitadas, la posteridad ha querido que su rematado aliento gótico –en parentela con el original de Gaston Leroux, pero también con Allan Poe– perviva en la curiosidad de los exégetas. Su director, el neozelandés Rupert Julian, fue uno de tantos realizadores superados por la irrupción del sonoro, aunque ello no quita para que, en el ínterin, y no al margen de dificultades, pudiera legarnos a tiempo la primera adaptación de una novela en la que – esta vez sí– el papel de Lon Chaney resulta determinante.

Con una narrativa constreñida prácticamente al plano general y el plano medio, llama la atención que las imágenes iniciales, en el Teatro de la Ópera de París, se despachen en manos de Julian con cierto soplo documental. El director parece desplegar un sutil abanico de escalas, en función de si aborda el romance de sus principales personajes o las tribulaciones de gestores y policías (a quienes mira con cierta distancia); las escenas entre bambalinas y las relativas al submundo oculto bajo el coliseo (donde logra mayores atmósferas), o la diabólica presencia del Fantasma, en la que vuelca sus mejores bazas, herederas, en todo caso, de la escuela expresionista. Con la lección bien aprendida, aunque menos entusiasta que sus coetáneos alemanes, los múltiples juegos de sombras que preludian primero, y rodean después, las acciones del loco Erik, despuntan sobre un conjunto correcto y lacónico al que, salvo alguna sorpresa aislada, se le achacan (verazmente, a mi juicio) deslucidas redundancias y rodeos argumentales.

Pero insisto: vale la pena atender a la onírica presentación del villano, durante muchos minutos incorpóreo a nuestros ojos salvo por la visión de una sombra reflejada en la pared. “For the present, my identity must remain

a secret”, explica Erik, de quien, contrariamente a su naturaleza en la obra literaria, sólo conoceremos aquí su faceta más cruel y las psicopatías que abducen su romanticismo.

La polémica sobre estas poluciones no obsta para que la interpretación de Chaney, el horror de sus dos fealdades –física y mental– que nutren conscientemente al personaje a partes iguales, y sobre todo sus ansias de dominación sobre la protagonista, Christine Daaé (Mary Philbin), mantengan el pulso de un filme adscrito, por lo demás, a las convenciones. Salvo determinados destellos relacionados con el uso de los rótulos, como el momento en que el vizconde Raoul (Norman Kerry, repitiendo papel de galán) escucha una conversación entre el Fantasma y su amada, o el ataque de Erik contra la audiencia, con Julian superponiéndolos al pánico de la acción por primera y última vez, el filme transcurre por cauces francamente desapasionados.

Con todo, no sería justo aducir que la lacia retórica de Julian se desvincula del todo de la sensibilidad amorosa que cubre el original. Sí que hay algún espacio para la belleza; cabe destacar el contraste entre el pacífico cuadro de los amantes, encontrados a hurtadillas en las azoteas del teatro, y el barroquismo narcisista del Fantasma, vigilándolos desde arriba asido a la enorme estatua de un ángel, por no hablar del delicado gesto con la mano que Christine brinda al monstruo, al tocarlo por primera vez, segundos antes de la famosa escena de su desenmascaramiento. Una escena, dicho sea de paso, en la que la música juega un papel fundamental, toda vez que Erik toca para su enamorada una melodía que califica “de amor triunfante”, aunque no exenta de “ocultos y siniestros sonidos de advertencia”.

No queda claro el motivo de la testimonial acción redentora por la que al final Erik, hasta entonces determinista en sus planes, termina, a instancias de la joven, salvando a su prometido y al agente Ledoux (Arthur Edmund Carewe). Más con la fugacidad que el epílogo otorga a tan súbito rapto: perseguido por una chusma enloquecida y presta a acabar con sus designios, Chaney nos reserva una coda magnífica, en la que, sabiéndose atrapado y a las puertas de la muerte, todavía tiene arrestos para simular un gesto de

dominación colectiva, intentando hacer ver que tiene un arma para entregarse, acto seguido, al linchamiento, habiéndose burlado de todos por última vez. Aún hoy, no deja de sorprender la crudeza de estos últimos planos.

Los preestrenos de la cinta tuvieron lugar, en Los Ángeles, el 7 y el 26 de Enero de 1925, según lo previsto. La música corrió a cargo de Joseph Carl Breil, y aunque no se conservan datos sobre qué piezas se tocaron durante la puesta de largo, sí se recuerda que fue una orquesta de cámara la encargada de interpretar las partituras de este compositor, tan apegado precisamente al frente operístico como a la música de cine desde sus inicios. Sus trabajos en películas francesas, y sobre todo en dos incontestables de Griffith, *Intolerance (Intolerancia, 1916)*, y sobre todo *Birth of a Nation (El nacimiento de una Nación, 1915)*, para la que compuso su celebrado *Love Theme*, dan fe de su puntual relevancia.

2.3. Secretos y mentiras: *El legado tenebroso (Paul Leni, 1927)*

Una historia de interiores, con aires de comedia de enredo y marcada por la ligereza argumental, termina transformándose en una joya del expresionismo y en la obra medular del terror clásico de los Estudios. De pocos habría podido contarse la historia como ha de contarse de Paul Leni, un domador nato del espacio fílmico con destrezas creativas suficientes como para internarse, con un guión así de partida, y sin sucumbir al riesgo, por la procelosa senda del experimento subjetivo. No en vano, Leni era un hombre versado en escenografía teatral, cuyos inicios en el séptimo arte debía por tanto a una profusa labor primera como director artístico. Unas habilidades que, llegado el momento de colocarse tras la cámara, invocan un proceder original y sorprendente, desde el inicio mismo de la película, con esa cámara subjetiva que se arrastra, sigilosa y zigzagueante, por el oscuro pasillo de la mansión del difunto Cyrus West, o antes incluso, gracias al modo en que se ilustra su supuesta locura, haciendo de paso justicia al título del libreto

original, con las perturbadoras imágenes del gato gigante y las botellas torturando la mente del potentado.

Pero *The cat and the canary* (*El legado tenebroso*, 1927) es más que eso. Es un estudio sobre las localizaciones que, sin aplicar otra perspectiva que la de la percepción analítica que guía este estudio, resulta sobresaliente en su uso y disposición: a pesar de que la mansión en la que se congregan los herederos de West para leer su testamento es grande, y está llena de recovecos, aristas y pasadizos, la planificación de Leni logra que siempre sepamos (a no ser que el *screenplay* exija un truco de desaparición) dónde están los personajes. Bien entrada la noche, es cierto, la presencia de algunos de ellos, como Harry Blythe (Arthur Edmund Carewe) o Charles Wilder (Forrest Stanley), queda eclipsada por los avatares de los protagonistas, sobre todo de la pareja en ciernes compuesta por la heredera Annabelle West (Laura La Plante) y Paul Jones (Creighton Hale), quien curiosamente entra en la historia como alivio cómico y sale de ella convertido en héroe.

Tan teatral en algunos instantes como su pieza homónima, escrita por John Willard en 1922, la trama juega a dos bandas de un modo chocante, a caballo entre lo sobrenatural (se presume la presencia en el castillo del fantasma de Cyrus) y el muy humano suspense convocado por la figura del asesino que, según se informa a los atribulados herederos, merodea al mismo tiempo por el lugar. Que el director expresionista obviara las angulaciones imposibles, los platós estilizados y los decorados flechiformes típicamente alemanes ante el público americano no quiere decir que no aprovechara sus referentes cercanos, como puede apreciarse por ejemplo respecto a *Nosferatu, eine symphonie des grauens* (*Nosferatu, una sinfonía del horror*, 1922), a la que alude en el momento en que la sombra de una garra se desliza por el rostro de la durmiente Annabelle, poco antes de robarle su collar de diamantes.

La imaginación de Leni propicia también que muchos pasajes de la cinta cobren carácter de ideograma. Bien relativo al sonido, con una representación magnífica del mismo mediante la superposición de una mano aporreando la aldaba respecto a sus oyentes; bien sobre la sugestión, en el momento en que Tía Susan (Flora Finch) encuentra a Paul bajo su cama y lo

vemos con dos focos de luz apuntando a sus ojos, bien a través de los propios rótulos, en no pocas ocasiones amoldados a los hechos, y destacando ese resplandeciente “GHOSTS!” que anuncia el taxista a las puertas del castillo. Los sucesos en la mansión, tras la concesión de la herencia a Annabelle, vuelven en su contra al resto del grupo, que no tarda en achacarle la misma locura que a su antepasado, aunque sabemos que tales acusaciones pueden ser una maniobra orquestada, y espoleada además por la inocencia de la muchacha, quien sufre doblemente todos y cada uno de los percances nocturnos que la aguardan al defender su verdad con la franqueza de un verdadero estoico.

No sólo sus cinco remakes dan idea de la influencia posterior de la película; también su poso en el Hitchcock posterior a ella. Por lo que respecta a la música, se sabe que fue, una vez más, Hugo Riesenfeld, el encargado de este acompañamiento, aunque, por una vez, es cierto que dicha música, al menos la de percusión, también estaba presente en el rodaje, a través de un gong con el que Leni solía sobresaltar al reparto en los instantes de mayor comicidad.

2.4. ¿Por qué tan serio?: *El hombre que ríe* (Paul Leni, 1928)

Un año después, el siguiente trabajo del director teutón abandonaría los derroteros puramente expresionistas para centrarse en una historia de época, basada además, nuevamente, en un drama en prosa de Víctor Hugo. Si bien *The man who laughs* (*El hombre que ríe*, 1928) resulta una novela “intelectualizada”, la traslación de Leni adopta un tono más austero, cuya excelencia hay que achacar a sus innúmeros fulgores escenográficos, a su paciente encaje narrativo y, por supuesto, a la magnífica interpretación de Conrad Veidt.

Más preocupado por revelar “los hechos del alma y la conciencia” a los que se refiriera el escritor, que las meras intrigas palaciegas, puede decirse que, al contrario que la novela, pulcramente dividida en varios libros con introducción y conclusión, la película es la historia de dos viajes en barco.

Uno que no llega a consumarse, cuando el pequeño Gwynplaine se salva en un principio de marchar con los desalmados que le han desfigurado el rostro, congelándole en él la sonrisa, y otro al final, cuando el amor triunfa sobre la hipocresía, y el recién nombrado Lord prefiere volver a ser payaso, surcando las aguas junto a su amada Dea (Mary Philbin).

Destaca la desolación inmensa que rodea la primera de estas secuencias. Desvalido, con su padre ajusticiado por rebeldía al Rey, su infancia entregada a los nómadas y su físico ofrecido en sacrificio por el pecado ajeno, el pequeño Gwynplaine queda solo en la tormenta de nieve, frente a un gólgota repleto de ahorcados y con la madre muerta de Dea a unos cuantos metros, sosteniéndola todavía entre sus brazos. Estamos ante el inicio de una experiencia vital patafísica, que hará de la excepción la regla: por un lado, la condición deforme y miserable del protagonista (recurrente en la obra de Víctor Hugo) llevará la alegría a los de su condición como fenómeno de feria, mientras que, a posteriori, tras revelarse que el “monstruo” es en realidad el hijo perdido de Lord Clancharlie, zaherirá por su misma maldición la férrea moral de la nobleza, cuyas convenciones dictan bula contra la risa y las expresiones de felicidad.

Con el rostro adaptado a tan extraño rictus, Veidt teme, llora y declama a través de una mirada portentosa, en la que deposita todo el peso de su actuación. Donde había excusa para el histrionismo, el actor interioriza la locura del sufrimiento prolongado y abre camino a Leni para enmarcar un abanico de pupilas que abarcan casi todas las emociones humanas. El comedimiento del actor en este aspecto casi reivindica por sí solo el cine silente puro, al que *El hombre que ríe* ya no pertenece, toda vez que alberga banda sonora y efectos puntuales de sonido, como los que aquel mismo año incluyó King Vidor en *The crowd (...Y el mundo marcha)* o poco más tarde Allan Dwan en *The iron mask (La máscara de hierro, 1929)*.

En este sentido, la escena de la feria en la que la casquivana duquesa Josiana (Olga Baclanova) escandaliza a su entorno divirtiéndose con la chusma resulta un atractivo compendio de la nueva técnica, acaso algo mareante, eso sí, por la insistencia del sonido en bucle. Mejor aún es el instante en que sus

antiguos compañeros circenses claman por la desaparición de Gwynplaine, a quien escuchamos, con mayor pericia de montaje, llamar por su nombre.

Visualmente, domina la concreción. Son los actores y figurantes quienes dotan de movilidad al cuadro, y muy escasos los planos en que la cámara se desplaza, acaso con algún travelling no del todo justificado, o con los dos extraños movimientos ultrarrápidos que presentan, en un caso, a la Dama de Hierro en la que muere el padre de Gwynplaine, y representan, en otro, el vértigo descendente de la caída al vacío que teme sufrir el payaso al colgar de una cornisa durante la persecución final.

El hombre que ríe participó también de la innovación transitoria que supuso la innecesariedad de contar con acompañamiento al piano en cines y teatros. La tarea de director musical correspondió a Joseph Cherniavski, compositor y maestro de orquesta educado en San Petersburgo, quien asumió el reto de coordinar partituras, montaje y mezclas de sonido. Creador y conductor del famoso programa radiofónico de la NBC “Musical Camera”, destinado al público neoyorquino, de su relación con el cine cabe subrayar asimismo que Cherniavski volvería a trabajar con Leni al año siguiente en su película póstuma, *The last warning* (*El teatro siniestro*, 1929), al tiempo que se ocupó de sincronizar, el mismo año, la sección sonora de *El Fantasma de la Ópera*, en la primera de sus dos reediciones.

2.5. El extraño misterioso: *Drácula* (Tod Browning, 1931)

Pese a las excepciones pioneras de *Drakula* (*Drakula*, 1920), filme húngaro desaparecido que inauguró las adaptaciones de la obra de Bram Stoker, y la citada *Nosferatu*, puede decirse que toda la iconografía seminal del mito vampírico, impresa para siempre en el imaginario colectivo y cinematográfico, descansa sobre la versión rodada en 1931 por Tod Browning. *Dracula*, a su vez, es calificada como la primera película sonora de suspense sobrenatural de la historia, aunque Carl Laemmle, fundador de los estudios y artífice principal de todos los filmes comentados hasta el momento, ya había pensado en adaptarla en la era del silente.

No quiere el hito decir que sea ésta la mejor de las adaptaciones posibles. Primero, porque acaso nos encontramos ante uno de los personajes de ficción más recurrentes en el cine de todas las épocas; segundo, porque las reticencias de Browning ante los retos del sonido desembocaron en un filme pausado, con largas escenas sin diálogo, y ciertamente teatral cuando lo hay. Y, tercero, porque suele apuntarse como técnicamente mejor a la versión española del clásico, que firmada por George Melford, se rodó al tiempo que la de Browning para el mercado hispano, dentro de un proceder habitual en las primeras etapas del nuevo período. Ello a pesar de contar con el gran camarógrafo Karl Freund, quien venía de trabajar en *Metropolis* (*Metropolis*, 1927), y director, un año después, de *The Mummy* (*La Momia*, 1932).

Freund es responsable del estilo visual de una cinta que nos ha legado el clásico diseño de producción basado en castillos desvencijados, polvorientos rayos de luz, telarañas y murciélagos, propios hoy de la fiesta de Halloween. Pero *Dracula* esconde auténticos pasajes de magia negra. Si bien por toda la novela de Stoker transita un hálito detectivesco que lleva a los personajes a descubrir poco a poco la condición vampírica del Conde, la cinta obvia el complicado cruce de cartas y diarios del texto escrito y simplifica la interacción y personalidad de sus protagonistas, presentando además abiertamente a un Drácula demoníaco desde el principio, con un travelling conducente a su ataúd, del que le vemos salir.

Pese a que, para el papel, se pensó primero en Lon Chaney, a posteriori el acreedor de esa magia fue –sigue siendo– el húngaro Bela Lugosi, cuyo rostro ya estaba asociado al de Drácula en los teatros de Broadway, donde se representaba la obra. Pocos intérpretes han materializado tan exquisitamente esta sentencia: “las cualidades de los personajes no existen por sí mismas. Un personaje coherente tiene ciertas cualidades que implican a su vez otras cualidades” (Seger, 2000: 39). La ajenidad de Lugosi, pareja a su afectado acento y a sus rudas facciones europeas, en contraste con las de los acicalados actores americanos, reforzaba su rol marginal y su condición extraña y teratológica (por otra parte constante en la obra de Browning). Gracias a Lugosi, *Dracula* es un constante paladeo de ceremoniales, de

rituales expresivos y de oscuras y sutiles coreografías. Es cierto que, debido a su carácter transitorio en cuestiones técnicas –aunque también por la crisis de 1929–, se estrenaron versiones mudas del film, con sus rótulos correspondientes, que quizá encajasen más con los códigos y el lenguaje cinematográfico asumido por el público en los años precedentes (en este punto, debe citarse la actuación más residual respecto a las antiguas formas, sin duda la de Dwight Frye como Renfield). Pero la mímica de Lugosi, su dicción impostada, repleta de inflexiones y tonos versátiles dentro de la fría gravedad que el personaje exigía, perviven, en su vis hipnótica, con momentos realmente asombrosos, como el instante en que, dentro del barco que lo conduce a Londres, la mano del actor logra con un solo gesto asemejarse realmente a una alimaña al asomar fuera de su féretro, o durante el duelo verbal que mantiene con Van Helsing (Edward Van Sloan, martillo de monstruos por antonomasia en ésta y otras producciones de Universal Pictures). La distancia contenida entre los antagonistas, su duelo de miradas y acentos (Van Sloan, intérprete americano, parece acogerse al origen neerlandés del cazavampiros), conforman una escena cuya tensión se alza en puro alegato de escuela de actores. Máxime al tratarse de un filme en el que toda expresión de agresividad queda oculta en elipsis, en contraposición absoluta a la violencia realista con que la mera contemplación de los personajes de *Freaks (La parada de los monstruos, 1932)* sacudiría al público al año siguiente.

Con todas sus licencias respecto al original (Lucy pasa a ser hija del doctor Seward, y Jonathan Harker queda acomodado como arquetipo de galán, entre otras cosas porque quien viaja a Transilvania en los primeros compases no es él, sino Renfield), esta aproximación inicial nos legó, pese a su duración corta y su espíritu simplificador, una dramaturgia rupturista en la que la escenografía elemental, y los perfiles humanos que la pueblan, se sumergen en un duermevela surreal y despacible. No es de extrañar que el plano final, en el que destaca especialmente la mano de Freund, veamos a Harker ascender, con Mina en brazos, por la misma angosta escalera de la Abadía de Carfax que hemos visto descender a Renfield en su último suspiro. La escena

es la evidente simulación del despertar flotante y lento de una pesadilla, en cuyo submundo, por si quedaba alguna duda, Van Helsing decide quedarse “unos minutos más” en su última línea de diálogo, por cuanto él también *pertenece* de algún modo a esa oscuridad.

Heinz Roemheld, a quien Laemmle había descubierto como director de orquesta en el Milwaukee Alhambra Theater, durante una proyección de *El Fantasma de la Ópera*, asumió la labor de director musical en la obra de Tod Browning. Roemheld (quien, recordemos, se encargaría de la segunda reedición musical de *El jorobado de Notre Dame* en 1931) fue en primera instancia manager delegado de los Estudios Universal en Berlín, para pasar a dedicarse plenamente, a partir del año del “Crack”, a las citadas tareas de dirección. Su amplia labor en estas lides le llevaría, con posterioridad, a adquirir un puesto de relevancia durante la Segunda Guerra Mundial, concretamente en la sección de Música y Cine de la División de Información y Control adscrita a las tropas norteamericanas en Europa, en el año 1945.

2.6. El rayo de los dioses: *Frankenstein* (James Whale, 1931)

Pocas veces habrá querido nunca el azar reivindicar más su existencia que en cierta lluviosa tarde del verano de 1816, al conjurar en la misma habitación a la adolescente Mary Wollstonecraft Godwin y a los poetas románticos Percy Shelley y Lord Byron. El concurso de cuentos que improvisaron contra el tedio desembocó a la postre en el epítome novelado de los temores y desconfianzas hacia la nueva sociedad industrial que se abría hueco, amén de en un soterrado estudio filosófico sobre la dualidad del ser, adscrito a los códigos del relato gótico. De ahí que en reiteradas ocasiones se haya dicho que “*Frankenstein o el moderno Prometeo* no fue el fruto de un mágico destello de genialidad, sino el resultado de un extraordinario destilado cultural, servido con suma habilidad por una personalidad tan compleja como la de Mary Shelley” (Valentí / Navarro, 2000: 64), por mucho que no quisiera la autora darlo a entender así en vida.

Que la verdadera carga moral de *Frankenstein* se revela con mayor amplitud en el subtítulo de la obra es un hecho al que no pudieron abstraerse sus innumerables adaptaciones previas al teatro, género al que, por otro lado, la naturaleza más cercana a la magia que a la ciencia del texto original sentaba como un guante. Pero, al margen de su primera traslación cinematográfica en 1910, a cargo de Thomas Edison, y con Charles Ogle preludiviendo el cráneo semicúbico con que el imaginario popular recuerda hoy a la criatura, es de justicia señalar una vez más, a los Estudios Universal, como verdaderos artífices de la integración definitiva del monstruo, de su imagen física y psicológica mítica, dentro del catálogo cultural occidental. Hasta el punto, de que “el ciclo de terror de la Universal abarca toda una gama de películas que van de la perfección hasta la parodia, pero Frankenstein continúa siendo escalofriante y refrescante, la piedra angular del género” (Newman, 2004: 94).

Con un guión tan reduccionista respecto a la novela como el de *Drácula*, el director James Whale cambió su experimentado registro en melodramas para asumir una producción de coste elevado y consecuencias inciertas (de hecho, la película incluye un prólogo de advertencia, temiendo las reacciones de un público poco acostumbrado a lidiar con escenas de profanaciones o – curioso– con el mero sonido de la tierra al caer para tapar las tumbas). Si bien el director se identificaba con los personajes de Henry Frankenstein (Colin Clive) y del monstruo (Boris Karloff), a quien veía como proyecciones de él mismo, lo cierto es que prefirió desmarcarse de la tendencia que había dominado las tablas de los teatros desde finales del siglo XIX y principios del XX, por la que la obra se representaba como si creador y creación fueran – incluso en apariencia física– las dos caras de una misma moneda.

Evidentemente, fue un acierto. No para Bela Lugosi, quien rechazaría el papel de monstruo al entender que la complicada caracterización facial le alejaría de sus admiradores, cuando es precisamente el trabajo de maquillaje para esta película uno de los elementos clave en la construcción iconográfica del mito. Además, el rostro monstruoso de la criatura se nos presenta con

tres cortes muy rápidos dirigidos hacia su rostro, que delatan pericia y riesgo en el montaje de Whale.

Con una escenografía conscientemente vertical, Whale profundiza en el sentido de la escena y dispone objetos y figuras en arcos de planos muy completos. Dicha verticalidad es apreciable durante la caza de la criatura en las montañas, la mansión del Barón Frankenstein (Frederick Kerr), y sobre todo en la muy emblemática del recordado castillo, única en su parentesco a tres bandas con la estética y los ángulos expresionistas, el futurismo teórico del diseñador Herman Rosse, y la visión romántica típica de Fausto, toda vez que Cielo e Infierno parecen conectar, físicamente a través de las altísimas e irregulares murallas de piedra, y moralmente por el ansia infinita de conocimiento de su dueño.

Al contrario de lo que sucedía con Drácula, resulta más sencillo empatizar con Karloff por su condición de involuntario outsider, de experimento fallido y lastimoso, para colmo identificable a un tiempo con la inocencia infantil y los padecimientos del retraso mental (sin duda, el plano más tierno de toda la cinta es también uno de los más breves y sutiles; en concreto, el que muestra al resucitado oliendo la margarita que le ofrece la pequeña María, antes de tirarla al lago y rubricar ante nuestros ojos su tragedia vital).

Esa inocencia subyacente bajo la naturaleza criminal impuesta o dirigida, que en los años del silente ya se había revelado en figuras como la del sonámbulo Cesare, en *Das Kabinett des Dr. Caligari* (*El gabinete del Dr. Caligari*, 1919), o el humanoide de barro de *Der Golem, wie er in die Welt kam* (*El Golem*, 1920), contrasta con los excesos de Fritz (de nuevo Dwight Frye, en la piel de un personaje repleto de excesos, al igual que en *Drácula*), quien no aparecía en la novela pero cuyo peculiar brillo en esta obra, unido a su tradicional presencia desde las primeras producciones teatrales, consagraron para siempre la figura del jorobado ayudante del *mad doctor*.

Junto a las presencias poco aprovechadas del Dr. Waldman (un Edward Van Sloan de nuevo en posesión de verdades y conocimientos profundos sobre el lado oscuro de la existencia) y de la prometida del científico, Elizabeth (Mae

Clarke), destaca también la interpretación de un Colin Clive que ya entonces tenía problemas con el alcohol y que supo dotar a su personaje de la locura obsesiva con que se manejan todos los adictos, bien a las sustancias, bien a las ideas. Durante el revisitado momento en que grita “¡Está vivo!”, de hecho, el actor parece realmente fuera de sí.

Pese a un último tercio con algunas improbabilidades en la narración, queda ese momento dual en que padre e hijo se miran a través de una de las piezas giratorias del molino. El final abierto del filme terminaría dando pie a una plétora de secuelas, entre las que destaca, sin duda, la más fiel a la novela (y subsiguiente a este primer acto), *Bride of Frankenstein* (*La novia de Frankenstein*, 1932).

Con Giuseppe Becce, David Broekman y Gilbert Kurland como compositor, director y supervisor musical no acreditados, respectivamente, fue sin duda el primero el que gozó de una carrera más amplia, casi pareja al mutismo que recorre su biografía. Compositor en *Caligari*, *Der Letzte Mann*, (*El último*, 1924) o *Ecstasy* (*Éxtasis*, 1933), por citar sólo tres ejemplos, su trabajo para *Frankenstein* pudo escucharse en todo su esplendor el 21 de noviembre de 1931, fecha de estreno del clásico.

2.7. La luna y yo: *El hombre lobo* (George Waggner, 1941)

Dos hechos de idéntica relevancia recorren la esencia de *The Wolf Man* (*El hombre lobo*, 1941), aunque la objetividad del uno contrasta con la extraña abstracción del otro, hasta hoy pura delicia especulativa.

El primero atañe a la presencia del guionista Curt Siodmak en el proyecto como verdadero artífice codificador de la naturaleza y reglas folklóricas que sujetan al licántropo, tamizadas por una visión personalísima (y afectada por su confesión judía) cuya combinación no sólo reflató el proyecto inicial que los estudios desecharon de manos de Robert Florey, sino que cinceló el que al cabo sería el rostro más longevo de toda la galería del horror clásico, por cuanto Lon Chaney Jr. llegó a interpretar a su monstruo hasta en cinco ocasiones.

Otra cosa es que, en su filme medular, tal presencia existiera realmente. Es nuestro segundo argumento; el hombre lobo es el monstruo que no es, es decir, existe un ser mítico, que se representa físicamente en la pantalla, pero, al contrario que en anteriores películas, su verdadera naturaleza se articula en torno a una batalla de conceptos terrenal: la razón contra la imaginación, la ciencia contra la superchería. ¿Realmente experimenta Larry Talbot transformación alguna a lo largo del relato, toda vez que siempre le sucede en solitario; habida cuenta de que ni siquiera al final escuchamos a su padre, Sir John Talbot (Basil Rathbone), pronunciar palabra sobre el retorno sobrenatural al estado humano que conlleva la muerte de su hijo? ¿Es un lobo lo que realmente mata el protagonista, dado que su mordedura “cicatriz” milagrosamente al día siguiente, evocando que no ha existido, o siempre se trató del zingaro Bela (Bela Lugosi)? ¿Por qué todo el entorno de Larry insiste sobre afecciones reales de difícil encaje con la ficción como la esquizofrenia; por qué uno de los montajes más ingeniosos del filme es el que simula el momento en que todos sus pensamientos se arremolinan en un shock impregnado de lo que no parece sino un tsunami de sugestión?

Del mismo modo que *King Kong* (*King Kong*, 1933) fascinó a los surrealistas, al entenderla como una historia arquetípica de *amour fou*, *El hombre lobo* hizo lo propio con los pupilos de Darwin, en cuyo imaginario anidan los estadios primitivos del hombre, y por tanto la indagación sobre su puesta al límite y sus oscuros parentescos zoológicos. Aplicado a la vida moderna (y en concreto a la de los adinerados Talbot, que se cuelgan sin rubor la vitola de “clasistas”), ese caos sacude la sed humana de control de los acontecimientos y la devuelve, para desgracia de su entorno, a los azares crueles de la naturaleza. De ahí que uno de los argumentos más esclarecedores los ofrezca una vez más Sir John, al indicar que Larry representa a una generación donde “todo es blanco o negro”, pese a mostrarse él mismo un convencido de que “el mal tiene matices”, y, más aún, de la omnipotencia de la mente humana.

Las raíces folklóricas europeas, más endogámicas de lo que aparenta su presunta versatilidad, ya conjuraban a lobos y vampiros mediante vasos

comunicantes. El poder sobrehumano de ambos se ve supeditado a su *angst* depredadora, en el caso de Drácula por la necesidad de sangre, y en el del licántropo por su instinto de liberación, por no hablar de que el vampiro puede transformarse en lobo, y la presencia de éste también se activa sólo en horas nocturnas. A ese instinto de conexión con lo animal, y por tanto de ruptura con las normas, se plegaba el primer guión de Robert Florey, hasta el punto de prever una transformación en un confesionario, lo que resultó demasiado extremo para los ejecutivos de la Universal.

Larry vuelve a la casa familiar tras 18 años de ausencia, con motivo de la muerte de su hermano, para descubrir muy pronto que “Un hombre puro y que reza sus plegarias puede convertirse cuando aúlla el lobo y brilla la luna en otoño”. Si bien *Drácula* no había querido incluir transformaciones de hombres en animales, la tendencia varió en redondo tras descubrir el potencial del maquillaje monstruoso gracias a *Frankenstein*. Aun así, el pelo de yak y las ciclópeas sesiones de *make-up* que deparó la caracterización del monstruo no parecen más interesantes que la descarga, por parte del director, de determinados significantes en ciertas situaciones y objetos, como el bastón con puño de plata, cuya representación del lobo y la estrella acompañan al personaje como parte inseparable de su construcción mítica.

Ello a pesar de que el escaso metraje se desenvuelve por unos decorados muy funcionales (en el pueblo, pero sobre todo en el bosque), en los que Wagner no abriga una concepción correcta del espacio, sugiriendo la repetición de algunos recovecos y disgregando incomprensiblemente la presencia de actores y figurantes, a los que muchas veces resulta imposible localizar en la escena. Curiosamente, el único decorado que destaca, por su luz y suntuosidad, es el de la biblioteca de Sir John, con ese gran telescopio que coadyuva al encuentro de Gwen (Evlyn Ankers) y Larry.

La música del filme también contribuyó a aumentar su impacto con una arriesgada pieza introductoria, famosa por contar con tres tonos característicos que esbozan un intervalo prohibido en la música medieval. Dicha secuencia sonora, tradicionalmente usada por compositores de todos los tiempos para representar lo maligno, guardaba connotaciones

demoníacas, y con esa intención fue rescatada e integrada en la banda sonora compuesta por Frank Skinner, Hans Slater y Charles Previn. Con posterioridad, sus armonías serían reconstruidas al alimón entre el historiador de música para el cine John Morgan y el director de orquesta William Stromberg, ambos situados en una primera categoría artística que, por desgracia, se veía con frecuencia obligada a desarrollarse con presupuestos de segunda.

Como muestra del trabajo de Skinner, Slater y Previn para la considerada última producción de la época dorada de Universal Pictures, valga también la pieza de ocho minutos que puede escucharse en la secuencia del funeral de Bela. Expresamente escrita para la película, la música abriga un espacio de recogimiento y canto fúnebre, un “cantus firmus” monocorde al que se añaden otros motivos que contribuyen, entre otras cosas, a la inquebrantable solemnidad de la zíngara Maleva (María Ouspenskaaya), quien al representar el peso de la superstición subyacente a la civilización, pero también el de su pensamiento místico y sus cargas metafóricas, termina llevándose con ella, en último término, el auténtico secreto sobre lo que ha sucedido.

2.8. El océano del tiempo: *La momia* (Karl Freund, 1932)

Durante la década de los 20, la cultura del Antiguo Egipto fue objeto de una moda pasajera en Estados Unidos, con motivo del descubrimiento de la tumba de Tutankamón. Que se hallara prácticamente intacta, y que los investigadores y egiptólogos continentales interesados en el devenir de una civilización remota e idealizada en buena medida por sus propios misterios hallasen en ella un inesperado vergel para el contraste, no evitó que la prensa sensacionalista terminase influyendo en el público, a cuenta de la supuesta maldición del faraón para con los profanadores de sus restos.

Cuando se estrenó *The Mummy* (*La momia*, 1932), sus éxitos anteriores ya habían aupado a Universal Pictures como la mejor productora de cine de terror de la época. Quizá esta circunstancia contribuyese a acuñar la pausada

elegancia que recorre la cinta, aunque en última instancia, dicha cualidad tiene un responsable último: Karl Freund.

El debut en la dirección del gran camarógrafo alemán, como he apuntado antes, no era ajeno al género de terror, aunque sí lo habían sido a éste, hasta aquel momento, algunas de las precisas sutilezas que alberga la película. Resulta curioso que otro de los monstruos clásicos de la Universal nunca llegara a representarse completamente, en su primera versión, como el cadáver andante y cubierto de vendas cuya imagen nutre todavía hoy el bestiario popular. Freund tan sólo nos revela su lento despertar, casi imperceptible, más dos planos consagrados a la sugerencia más que a la evidencia: el primero, de su mano robando el pergamino que lo ha devuelto a la vida, y el segundo, de unas tiras de gasa marchita siguiéndole en su marcha. Nada más.

Pese a estos escondrijos, salpicados de los movimientos de cámara marca de la casa, y de que las bitácoras de la época relatan un rodaje en general mecánico y algo tortuoso, la sensación que transita por el filme es de invariable calma tensa. Freund aplicó su precisión a los detalles técnicos, y consagró buena parte del conjunto estético al artista húngaro Willy Pogany, sobre quien recayó la tarea de supervisar los murales y jeroglíficos que ambientan el escenario. No otra, sino la feliz confluencia de ambos hechos, aupó a *La Momia* a la cumbre de las taquillas de la época.

Por si fuera poco, el personaje principal retomaba en cierto grado esa empatía con el público que *Frankenstein* inauguró en su día, porque era monstruo, pero también amante; sobrevolaba el relato un bello halo de fantasía romántica, no carente de épica, en la que el amor atravesaba los eones para completar un ciclo propio y justificado desde la óptica del espectador. Un ciclo, además, en cuyo centro, al igual que con la triste criatura de Mary Shelley, se hallaba Boris Karloff. Hierático pero imparabile, Imhotep (cuyo nombre se corresponde con el arquitecto que construyó la primera pirámide), se muestra como una fuerza sobrenatural con poderes diversos, y una vez más emparentados con sus coetáneos, sobre todo con Drácula, con quien comparte relaciones y situaciones (desde su condición de

no-muerto hasta su apetito seductor, pasando por sus capacidades hipnóticas, que Freund resalta con el famoso primer plano de su rostro en cuyos ojos brilla una luz innatural).

Bajo un nombre falso, Ardath Bey, Imhotep trata de integrar el alma de su princesa perdida, Ankhesenamon, con su reencarnación más reciente, la joven Helen Grosvenor (Zita Johann). Pero el amor de Frank Whemple (David Manners), con la colaboración, entre otros, del experto Dr. Müller (una vez más Edward Van Sloan como luz guía contra los poderes maléficos), dan finalmente al traste con los planes del resucitado.

Sin duda, Helen es otra de las presencias relevantes de la cinta, por cuanto actriz y personaje caminaban en la misma onda espiritual. Por su parte, la presencia que Karloff confería a su personaje debe parte de su carisma, una vez más, al maquillaje de Jack Pierce, quien se había encargado de caracterizar a todos los monstruos clásicos, y que, por desgracia, terminó sucumbiendo ante el avance de las nuevas técnicas.

La mejor secuencia del filme se produce cuando los amantes miran el estanque y se sumergen en la ola de los tiempos, contemplando lo acaecido hace casi 4.000 años. El preciso movimiento de grúa de ese instante destaca sobre otros destellos del director, como la de una curiosa transición, realizada con un rodillo que muestra la ciudad de El Cairo.

Cabe resaltar que el guión de *The Mummy* no tuvo basamento en ninguna leyenda del Antiguo Egipto, sino que más bien se trató de un encargo redactado exclusivamente para el propio Karloff, por entonces estrella del estudio. En concreto, fue la historia en torno a Cagliostro, médico italiano y ocultista, rosacruz y alto masón del siglo XVIII, la que, de la mano de la guionista Nina Wilcox Puttnam, inspiró posteriori a John L. Balderston (quien ya había colaborado en *Drácula*), modificando el argumento y dirigiendo su mirada a la tierra de los faraones. En los méritos musicales, por otro lado, constan las figuras no acreditadas de James Dietrich, como orquestador, y una vez más de Heinz Roemheld en tareas de composición.

Universal comenzó otro ciclo de terror antes de la Segunda Guerra Mundial y reflató a la Momia, en una producción, como suele ocurrir, de calidad inferior a la de la original, *The Mummy's Hand (La mano de La Momia, 1940)*. Aun así, a diferencia de las series sobre Frankenstein y Drácula, las múltiples secuelas del clásico no fueron realizadas por estos estudios.

2.9. Now you see me, now you don't: *El hombre invisible (1931)*

De la primera fábula sobre un hombre invisible, presente en *La República* de Platón, han bebido autores tan dispares como J.R.R. Tolkien o el propio H.G. Wells, autor de la obra original. En un ejercicio de concreción, *El hombre invisible* simboliza al marginado; constituye una estampa del outsider puro, innovadora en la retórica de su desarraigo pero poco crítica a la hora de su comprensión: el hombre al que nadie ve, particularmente asociado tanto a la indignancia y las vergüenzas ocultas como a la sublimación de los deseos. El hombre que, a veces, también se rebela contra su situación y se aúpa en su propio orgullo para contratacar.

Entre otras aperturas, el éxito de *Frankenstein* hizo ganar a James Whale la gracia de Carl Laemmle Jr. para emprender un gran proyecto. En un principio, el director eligió *Old Dark House (El caserón de las sombras, 1932)*, en cuya gestación se involucró a partir de la novela de J.B. Priestley, adaptándola para actores de teatro británicos. Pero no fue hasta *The Invisible Man (El hombre invisible, 1933)* cuando el autor cuadró sin duda el más dinámico, inspirado y arriesgado de todos sus trabajos, que si ha logrado, como sus predecesoras, escribir su nombre con letras de oro dentro del género, no es tanto por el indudable atractivo del personaje novelesco como por sus dos grandes virtudes cinematográficas: unos revolucionarios efectos especiales, y, precisamente, esa clase de humor sutil, apegado a la sociología, que en la cinta nace casi siempre de un pueblo superado en sus convicciones y creencias por unos acontecimientos inverosímiles, propiciados, esta vez, por la ciencia, y no por el asalto de lo sobrenatural.

El hombre invisible ocupó el terreno impuesto a la secuela de *Frankenstein*, que en una primera instancia reclamaban los estudios, y lo hizo a través de un fresco inolvidable de personajes excéntricos; desde el propio Jack Griffin (Claude Rains), transformado en megalómano por culpa de sus experimentos, a la dignísima señora Hall (Una O'Connor), quien lo hospeda en los primeros compases en la posada que regenta junto a su marido.

No fue fácil combinar felizmente tan dispares elementos. Después de recorrer los despachos de todos los escritores de Universal Studios, la adaptación final, obra de R.C Sheriff, contentó a H.G. Wells (autor de la novela, creador del personaje y con derecho a veto sobre el guión, contra la praxis habitual). Wells podía colegir, como adelantado de la ciencia ficción, la importancia que iba a cobrar el cine a lo largo del siglo XX, pero no estaba seguro de si debía permitir que se adaptaran sus novelas. Sobre todo a tenor del resultado de *Island of the lost souls* (*La isla de las almas perdidas*, 1932), que había convertido en filme de terror la vocación primigenia de crítica social del texto escrito, lo que motivó, por parte del autor, mayores exigencias de respeto hacia el nuevo personaje.

Publicada en 1897, como segunda de la serie que lo aupó a los altares del género, y con una ciencia en plena efervescencia tras la invención, dos años antes, de los rayos X, la novela no incluye algunos de los elementos hiperbólicos que refleja la trama del filme. Ello se debe a que dichos elementos se inspiran en otro relato posterior, esta vez de Phillip Wylie, titulado “El asesino invisible”. En él, su protagonista también aprovecha el don de la invisibilidad para dominar a sus semejantes, y los derechos del texto, también propiedad de los estudios, propiciaron la inclusión de algunos elementos de la psique violenta de este personaje en la personalidad del Griffin que aparece en pantalla. Ni siquiera el filtro de Wells, que suavizó el texto final, pudo evitar que Griffin se mostrase como un *mad doctor* abducido por sus ansias de dominación, en lugar de como el más calmo agitador “político”, que en la novela pretende cambiar el orden social al sentirse atrapado en su invisibilidad, en comunión con la filosofía socialista

del escritor, decidido a usar su literatura como parábola de la necesidad de cambio.

Aunque se aprecia en cada plano el esfuerzo por dotar de emotividad a los efectos especiales, y la ingente cantidad de recursos exprimidos, en esta obra maestra del trucaje también merece tributo el debut del gran Claude Rains, actor que procedía del teatro londinense, y cuyo notable esfuerzo en la caracterización vocal y gestual del personaje sació por completo las expectativas del estudio, que sobre el papel había valorado previamente a Karloff y a Colin Clive.

Responsable de tanta imaginación fue la maestría de John P. Fulton, logrando la invisibilidad de Griffin a través de vendajes negros, filmados contra fondo negro, y combinándose con el fondo final. Hasta cuatro veces tuvo que combinar dicha técnica en un mismo plano, concretamente en aquel en que el científico aparece quitándose las vendas frente a un espejo, y que ha pasado a la posteridad como el más complicado del filme.

Más artificiosos, curiosamente, en el plano actoral que en el técnico, los minutos avanzan desbocados a través de un montaje fulgurante, que alcanza su culmen en las escenas de pánico social que suscita la huida de Griffin. Si bien su prometida Flora (Gloria Stuart) no aparecía en la novela, aquí sí lo hace para atemperar la furia de quien se cree destinado a gobernar el mundo. En contrapartida, el personaje de Kemp, presente en el libro, sí halla aquí la muerte a manos de su amigo, después de pretender a la mujer. Dos aspectos que conectan la película con lo visto previamente en *Frankenstein*, aunque Whale consiguió esta vez que, al contrario que en aquella, tanto el científico como el rival que lucha por la dama murieran (de hecho, en la adaptación de la obra de Mary Shelley, la supervivencia de Henry se debió exclusivamente a una imposición de Universal Pictures). Pero, por su alusión a la intervención directa de las fuerzas primordiales en la historia, resulta especialmente interesante el análisis que los estudiosos del mito realizan a propósito del clímax: “Al final, la naturaleza, en forma de fuego (que le hacía escapar de una casa en llamas) y de nieve (cuyas huellas delataban su presencia) se vengaba de aquel ser antinatural” (Gubern, 2002: 168), por cuanto que, sin

su presencia, habría resultado imposible dar caza al monstruo concebido por la ciencia.

Gracias a esta película, Whale no sólo gozó de un gran prestigio y de una amplia libertad creativa, sobre todo entre los años 1934 y 1936, sino que además también abrió una nueva franquicia, a la que pronto se añadieron las correspondientes secuelas.

3. Conclusiones: el mito edificado

Vistas, en fin, las circunstancias históricas y técnicas de cada filme, sus antecedentes culturales y el contexto para su posterior repercusión, y si aceptamos transversalmente que “el cine funciona en un sentido pedagógico más amplio por cuanto reivindica coherentemente memorias particulares, historias, modos de vida, identidades y valores que siempre presuponen la misma noción de diferencia, comunidad y futuro” (Giroux, 2002: 250), podemos afirmar que la pedagogía teratológica del ciclo terrorífico de la Universal no halla parangón en la línea espacio-temporal de la cultura popular de Occidente. Efectivamente, este catálogo concreto sí ha logrado edificar mitos perdurables en nuestro imaginario, no ya por su ubicación y papel en el desarrollo del medio, sino por la amplia labor de indagación y mixtura en el bagaje literario del terror, amén de por su capacidad de extrapolación, de proporcionar identidades físicas e imágenes reconocibles a nuestros temores de raíz social a la diferencia, al futuro que nos aguarda como colectividad y al sentido mismo que otorgamos (muchas veces sin atisbo de autocrítica) a nuestra propia noción de comunidad. No debe asombrar, pues, que el terror hollywoodiense moderno, aun reconociendo su evidente asfixia motivada por la industria y sus parejas limitaciones conceptuales, regrese una y otra vez a los orígenes míticos de estos personajes, e incluso sean objeto permanente de reconstrucción.

Referencias Bibliográficas

- FERNÁNDEZ VALENTÍ, Tomás y NAVARRO, Antonio José (2000). *Frankenstein. El mito de la vida artificial*. Madrid: Nuer Ediciones.
- GIROUX, Henry A. (2002). *Cine y entretenimiento. Elementos para una crítica política del filme*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- GUBERN, Román (2002). *Máscaras de la ficción*. Barcelona: Anagrama.
- HUGO, Víctor (2009). *El hombre que ríe*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- LEROUX, Gastón (2010). *El Fantasma de la Ópera*. Madrid: Alianza Editorial.
- NEWMAN, Kim (2004). "Frankenstein" (1931). En: JAY Schneider, Steven, et al. *1001 películas que hay que ver antes de morir*. Barcelona: Random House Mondadori, p. 94.
- RUSSELL, Jesse y COHN, Ronald (2012). *Wallace Worsley*. UK: Book on Demand Ltd.
- SEGER, Linda (2000). *Cómo crear personajes inolvidables*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- SHELLEY, Mary (2010). *Frankenstein*. Madrid: Anaya.
- STOKER, Bram (2012). *Drácula (Anotado)*. Madrid: Ediciones Akal.
- VV.AA. (2002). *Víctor Hugo: une legende du 19e siècle*. París: Gallimard.
- WELLS, H.G. (2005). *El hombre invisible*. Madrid: Alianza Editorial.
- WILLARD, John (2010). *The cat and the canary*. California: Book Revivals Press.
- WOOLF, Virginia (2006). *Un cuarto propio*. México D.F: Universidad Nacional Autónoma de Méjico.

EL CINE NORTEAMERICANO DURANTE LA GRAN DEPRESIÓN (1929-1939)

AMERICAN CINEMA DURING THE GREAT DEPRESSION (1929-1939)

Carmen Mainer

Universidad de Zaragoza

Resumen:

El cine comienza su andadura a finales del siglo XIX como un mero entretenimiento de masas, revelando a un público ávido de novedades las posibilidades del reciente descubrimiento. Será a partir de la Revolución bolchevique de 1917 cuando los organismos de poder descubran la capacidad de la imagen en movimiento como herramienta de propaganda ideológica. Los regímenes comunista y fascista se sirvieron del cine para difundir su doctrina y en la democracia de Estados Unidos, durante el período del *New Deal* (1933-1939), el cine clásico de Hollywood desempeñará la misma función propagandística, aunque haciendo uso de lenguajes y géneros variados y, con frecuencia, mucho más sofisticados. Es precisamente esta faceta del Séptimo Arte, su uso como agente difusor de ideologías,

la que nos interesa y se analiza en el presente artículo.

Abstract:

The cinema begins its career in the late nineteenth century as a mere mass entertainment, revealing to an eager audience the possibilities of the new discovery. It was from the Bolshevik Revolution of 1917 when the power of the moving image as ideological propaganda tool was discovered by the governments. The communist and fascist regimes used the cinema to spread their doctrines and in the American democracy, during the *New Deal* period (1933-1939), the classical Hollywood cinema will perform the same propaganda function, but using different languages and genres, and often much more sophisticated. It is this aspect of the cinema, its use as a carrier of ideologies, that interests us and analyze this article.

Palabras clave:

Política cultural del *New Deal*; cine como ideología; Ernest Lubitsch; King Vidor; Frank Capra

Keywords:

Cultural policy of the *New Deal*; cinema as ideology; Ernest Lubitsch; King Vidor; Frank Capra.

1. El contexto histórico previo a la Gran Depresión: expansión de la economía de Estados Unidos en la década de 1920

“Nunca el Congreso de los Estados Unidos, al analizar el estado de la Unión, se ha encontrado con una perspectiva más placentera que la que existe en este momento... La riqueza que han creado nuestras empresas y nuestras industrias, y que ha ahorrado nuestra economía, ha sido distribuida ampliamente entre nuestra población y ha salido del país en una corriente constante para servir a la actividad benéfica y económica de todo el mundo. Las exigencias no se cifran ya en satisfacer la necesidad sino en conseguir el lujo. El aumento de la producción ha permitido atender una demanda creciente en el interior y un comercio más activo en el exterior. El país puede contemplar el presente con satisfacción y mirar hacia el futuro con optimismo” (Hobsbawm, 1995: 92).

Mensaje al Congreso del presidente Calvin Coolidge. 4 de diciembre de 1928.

Al término de la Primera Guerra Mundial (noviembre de 1918), la economía estadounidense se vio claramente beneficiada y experimentó un extraordinario índice de crecimiento a lo largo de la década de 1920: al no haber sufrido daños en territorio propio durante la contienda y gracias a su enorme capacidad de producción, los Estados Unidos se convirtieron en la potencia política y económica dominante a nivel mundial.

Desde esta situación privilegiada y hegemónica, el país jugó un papel crucial a la hora de establecer las reglas que habrían de definir la política internacional del período de entreguerras, descuidando por una parte “la función de estabilizar la economía mundial” (Hobsbawm, 1995: 106) y, por otra, creando en su propio sistema económico un espejismo de prosperidad que favorecería decisivamente la incontrolada expansión financiera. Los factores que contribuyeron a conformar este panorama de bonanza ficticia fueron, entre otros, el excedente de oferta de producción nacional norteamericana (que no se correspondía con las demandas reales de la sociedad), la expansión del crédito bancario (Hobsbawm, 1995: 108) (precisamente para subsanar la circunstancia anterior, forzando así la

demanda de los consumidores), la depreciación paulatina de los productos agrícolas¹ y la participación popular en la Bolsa de forma más o menos generalizada². Por otra parte, de 1921 a 1933 la política interior de Estados Unidos estuvo definida por las administraciones republicanas de Warren Harding (1921-1923), Calvin Coolidge (1923-1929) y Hebert C. Hoover (1929-1933). En un clima de rabioso liberalismo que rayaba en la ilegalidad, durante este período se desarrollaron programas basados en la nula intervención del gobierno en la economía favoreciendo a los grandes capitales y, en algunos casos, incluso el delito (no olvidemos que con la prohibición del alcohol de 1920 a 1933 florecerán las bandas criminales dedicadas al contrabando).

Finalmente, algunos manuales coinciden a la hora de señalar cómo la expansión económica y el aumento de la renta nacional son precisamente los indicadores que ocultan los primeros síntomas de una crisis económica.

2. El *crack* de 1929 y sus consecuencias sociopolíticas

El desplome de la Bolsa de Nueva York el 24 de octubre de 1929 trajo consigo consecuencias de índole política, económica, social y cultural (que se hicieron patentes en Estados Unidos a finales de 1929 y en Europa en el verano de 1930), y marcó un antes y un después en el devenir histórico del siglo XX. Algunos de los efectos que acarrió la Depresión fueron la supresión de

¹ El proteccionismo económico llevado a cabo tanto en EE. UU. como a nivel internacional, puso freno a las importaciones y derivó en una sobreexplotación del terreno agrícola estadounidense que, a su vez, acarrió un aumento del excedente de la producción; asimismo, con el paso del tiempo, la roturación constante de las tierras acabó por provocar un problema clave al que debería enfrentarse la nación: una de las más trágicas sequías conocidas hasta el momento agravada por el fenómeno climatológico denominado *dust bowl*, consistente en tormentas de polvo que asolaron las grandes llanuras del centro del país.

² “Existe más peligro de exagerar el interés popular por el mercado que de infravalorarlo. El tópico de que en 1929 todo el mundo “jugaba en la bolsa” no es ni mucho menos literalmente verdad. Entonces, como ahora, el mercado de valores era para la gran mayoría de obreros, agricultores y empleados -es decir, la gran mayoría de los norteamericanos-, algo remoto y vagamente siniestro. Entonces, como ahora, pocos sabían cómo había que arreglárselas para comprar títulos; la compra de valores a plazo y con fianza era en todo caso un hecho tan alejado de la vida real de la masa de población como el Casino de Montecarlo. (...) De modo que sólo un millón y medio de personas -de una población de unos 120 millones de personas y de 29 a 30 millones de familias- participaron activamente de alguna manera en el mercado de valores” (Galbraith, 2000: 123).

créditos americanos, la caída de los precios de las materias primas y los productos agrícolas, o la interrupción del flujo internacional de capitales, provocando una onda expansiva de paro y quiebras bancarias. Estas circunstancias contribuyeron a generar un clima de desconfianza generalizada en el proceso que Hobsbawm denomina de *mundialización* de la economía. Los grandes capitalistas y los políticos vieron detenido su sueño de una economía global puesto que, para salir de la crisis, debían “proteger sus mercados nacionales y sus monedas frente a los ciclones económicos mundiales, aun sabedores de que eso significaba dismantelar el sistema mundial del comercio multilateral en el que (...) debía sustentarse la prosperidad del mundo” (Hobsbawm, 1995: 101). Las consecuencias de este proceso que reenfocó la política financiera de lo internacional a lo nacional consistieron en el abandono del patrón oro entre 1931 y 1933 (de Gran Bretaña, Canadá, todos los países escandinavos y Estados Unidos), “considerado hasta el momento como el fundamento de un intercambio internacional estable” (Hobsbawm, 1995: 101), así como del libre comercio. De esta manera, se produjo una brusca detención de los intercambios comerciales a nivel internacional procediéndose, por tanto, a la adopción de medidas proteccionistas en el ámbito de la política financiera mundial.

Por otro lado, con el objeto de hacer frente a las consecuencias de la crisis económica, los gobiernos de los países afectados plantearon tres soluciones fundamentales: la intervención del gobierno en las economías nacionales (creando puestos de trabajo, participando en la creación de empresas o nacionalizando las privadas, comprando materias primas nacionales, concediendo créditos a las industrias o ejerciendo un rígido control en los precios y salarios), la aplicación de políticas autárquicas (tanto en los Estados democráticos como totalitarios) y las medidas destinadas a frenar la ola de desempleo e inseguridad social, sobre todo en Estados Unidos³, donde

³ Para combatir la enorme tasa de desempleo se siguieron entre otras las teorías de John Maynard Keynes, lúcido economista británico que, en 1936, revolucionó el pensamiento económico capitalista con su obra *Teoría general de la ocupación, el interés y el dinero*. Fue uno de los pensadores más críticos con las reparaciones económicas de Versalles y con las políticas deflacionistas aplicadas en los años 20. Abogaba por las inversiones gubernamentales en obras públicas como solución en épocas de crisis, y cimentaba su

también se prestó una especial atención a la cuestión agraria. No obstante, si bien estas medidas permitieron una cierta recuperación de la economía a nivel nacional, no se recobró la pujanza que, antes del *crack* de 1929, caminaba poco a poco hacia la globalización.

3. La política de Franklin Delano Roosevelt. El *New Deal* (1933-1939)

Según Hobsbawm, las tres opciones de gobierno después de octubre de 1929 eran el comunismo marxista, el fascismo o el capitalismo democrático reformado, siguiendo la estela de John Maynard Keynes. Este último sistema fue el que se adoptó en Estados Unidos a partir de 1933, con la llegada de Roosevelt al poder.

En el momento en que ascendió a la presidencia, Roosevelt llevó a cabo un paquete de reformas destinadas a superar la crisis denominado *New Deal* (literalmente, “nuevo reparto de cartas”) y que ya había sido ensayado durante los primeros años de la Depresión en el estado de Nueva York, cuando el nuevo presidente detentaba el cargo de gobernador. La idea matriz que integraba estas medidas de recuperación económica y social era la resolución de poner freno al desbocado liberalismo económico que había caracterizado a las administraciones republicanas, conjugando por un lado el respeto a las leyes del mercado y, por otro, la intervención estatal. Se abre así una nueva era en la política norteamericana en la que el Estado conoce un poder interventor en la economía y en los servicios públicos hasta entonces inexistente.

propuesta en la idea de que sólo poniendo dinero en circulación y dándole al pueblo trabajos útiles podría recuperarse la verdadera confianza, para después recobrar la producción y el consumo general. Los primeros Estados en aplicar estas políticas en los años 30 fueron los escandinavos, gobernados por partidos socialdemócratas (en concreto, Suecia). El *New Deal* de Roosevelt lo hizo, a su manera, a partir de 1933. Por último, cabe mencionar que las políticas de erradicación del desempleo se llevaron a cabo no sólo con el fin de lograr el bienestar de la clase trabajadora, sino también como solución preventiva a la hora de evitar brotes de protesta que pusieran en peligro la sociedad y el sistema político basado en el capitalismo de forma que, finalmente, el reenfoque de la política social perseguía impedir la radicalización del pensamiento tanto de la izquierda como de la derecha.

Algunas de las medidas “de emergencia y subsidio” (Muscio, 1996: 19) aplicadas durante la administración Roosevelt fueron la reforma agraria y las intervenciones hidráulicas en el valle de Tennessee (*Agriculture Adjustment Act, AAA*), la reconstrucción de la industria (*National Industry Recovery Act, NIRA*), el freno al desempleo (*Works Progress Administration, WPA*) y las medidas aplicadas en política social (*Social Security Act*). Asimismo, Roosevelt desarrolló una importante política cultural que, dada su importancia, merece que se le preste una atención particular.

4. La política cultural en el contexto del *New Deal*: sutil persuasión, publicidad y propaganda

Las repercusiones masivas de la doctrina del *New Deal* no pueden comprenderse sin tener en cuenta la política cultural, que sirvió como refuerzo y medio de difusión a gran escala de las medidas aplicadas en la práctica a nivel socioeconómico. Por otra parte, durante el período de entreguerras el sector del entretenimiento experimentará un notable impulso en su camino hacia lo que más tarde se denominarán *mass media*, encabezado por la radio y el cine⁴.

Si bien es cierto que desde el comienzo de la Depresión tanto el gobierno de Hoover como la administración demócrata de Roosevelt volvieron la vista hacia el cine como el principal medio de distracción y entretenimiento de masas, el uso que políticamente se hizo del Séptimo Arte fue notablemente distinto: mientras el gabinete de Hoover “facilitó” el acceso a las salas de cine a los más desfavorecidos limitando su actuación política al reparto de entradas gratuitas junto con ropa y comida, la administración Roosevelt profundizó concienzudamente en las posibilidades que el lenguaje cinematográfico brindaba a la hora de cohesionar una sociedad cada vez más desesperada y desencantada. En definitiva, el gobierno demócrata puso en

⁴ El cine fue el medio principal de que la administración Roosevelt se sirvió para difundir sus novedosas medidas socioeconómicas, pero no el único: de esta manera, los *fireside chats* (“discursos frente a la chimenea”) mediante los cuales el propio presidente se dirigía por radio a la nación, desempeñaron un papel fundamental en el contexto de la política cultural impulsada por éste.

marcha un dispositivo cultural que curaba la crisis “desde dentro” de la conciencia colectiva de la sociedad, haciendo renacer la esperanza en la capacidad de regeneración del sistema al reforzar la confianza del individuo en su propio afán de mejora y supervivencia. Nos encontramos ante lo que Giuliana Muscio denomina una política de “mediación cultural y recomposición ideológica del orden social, debilitado por la Gran Depresión y desorientado por los programas innovadores puestos en práctica por el gobierno federal” (Muscio, 1996: 21).

Si comparamos el enfoque de la cultura en general (y del cine en particular) en Estados Unidos con el que se estaba llevando a cabo en países como Alemania (en los que la labor cultural estaba igualmente controlada desde el gobierno), en EE. UU. encontramos “más una labor de sensibilización que de propaganda” (Muscio, 1996: 21), siendo la “persuasión” (Muscio, 1996: 23) la clave que definirá la política cultural de la administración Roosevelt para frenar las consecuencias de la crisis en la sociedad. “Estos medios de desarrollo reciente y su especial fascinación contribuyeron a reforzar un orden social en rápida desintegración (...) y ayudaron a crear un ambiente en el que haber compartido una experiencia común, ya fuera el hambre, los *dust bowls* o la guerra, hacía más fuerte y urgente la necesidad general de acción y reformas... (...) Es innegable que se trató [el *New Deal*] de un triunfo sociológico y psicológico” (Muscio, 1996: 25).

Por último, cabe mencionar que, precisamente durante los años 30, la industria cinematográfica estadounidense irá conformando el *studio system* (“sistema de estudios” característico de Hollywood), mediante la formación de monopolios y la producción vertical. Giuliana Muscio arroja luz sobre la paradoja que a nuestros ojos supone que un gobierno intervencionista permita la formación de grandes monopolios, dejando fuera del negocio a las independientes y a las pequeñas productoras: “existe una definición histórica de monopolio que fue aplicada efectivamente en el análisis de la estructura de la industria (...): los *newdealers* (...) no consideraban el *trust* y el gran tamaño de una industria condiciones suficientes para determinar un monopolio, sino que extendían el análisis a las prácticas comerciales

adoptadas por esta industria, al grado de control del mercado” (Muscio, 1996: 17). Esta apreciación puramente técnica fue la excusa que esgrimió el gobierno de Roosevelt para posicionarse de forma muy permisiva hacia la concentración del control audiovisual en unas pocas *majors*, hecho que se explica por el beneficio mutuo que ambas partes obtenían de este acuerdo: las grandes productoras se veían favorecidas al controlar todas las fases de proceso de producción, distribución y proyección de una película sin temor a la competencia y, por otra parte, el gobierno y sus instituciones aparecían convenientemente glorificados como salvadores del país que había estado a punto de perderse entre las garras de la Depresión y del miedo.

5. La producción cinematográfica durante la administración Hoover (1929-1933)

Los primeros años de la Depresión americana coincidieron con la progresiva implantación del sonido en el cine, de forma que se asistió al auge de los géneros del musical o el cine de gánsters, mucho más atractivos gracias a las posibilidades que ofrecía este nuevo adelanto de la técnica. No obstante, las fuentes coinciden en destacar el tono más bien trágico de los films rodados en los primeros años de la Depresión, observándose el cambio hacia un espíritu más optimista y regenerador tras la investidura de Roosevelt como presidente de la nación.

Podemos citar dos films que consideramos clave en este período: *The public enemy* (*El enemigo público*, William A. Wellman, 1931) y *Scarface* (*Scarface, el terror del hampa*, Howard Hawks, 1932). Ambos abordan el tema del ascenso y caída de un gánster relacionando su carrera criminal con sus circunstancias biográficas personales, y presentan rasgos formales y temáticos similares que detallamos a continuación:

- 1) La acción principal se desarrolla durante la prohibición (con el trasfondo de un clima de inseguridad y contrabando) y se presenta al gánster como un ser abominable y sediento de poder, casi inhumano en sus

actuaciones, y con escasos momentos en los que el público pueda llegar a sentir piedad por él.

2) La apariencia formal se beneficia en gran medida de los avances en el sonido, destacando el protagonismo de los tiroteos e influyendo decisivamente en la organización final del montaje y la puesta en escena.

3) La enorme influencia del cine documental, con abundantes planos objetivos que enriquecen la apariencia realista de la narración (predominan los planos medios o generales, coincidiendo con la altura de la vista). Por otra parte, y debido precisamente a esto último, los aspectos dramáticos quedarán reforzados cuando la cámara abandone la posición objetiva con la intención de destacar un momento determinado (podemos citar como ejemplo la toma final de *El enemigo público*: cuando el hermano del gángster Tom Powers abre la puerta creyendo que éste vuelve a casa, Wellman impacta al espectador con una impresionante toma en contrapicado que recoge la caída del cadáver de Tom, asesinado por una banda rival).



Fig. 1 y 2. Muerte de Tom Powers. Dos escenas del final de *The public enemy*, Wellman (1931)

4) La función descriptiva del sonido en la narración (algo que observamos en *Scarface*, en la evolución de la carrera criminal del gángster Camonte, quien al principio de la película habla con marcado acento italiano y que, conforme avanza su ascenso en la mafia, irá perdiendo para acabar hablando un perfecto americano). Esta idea del uso del *slang* mafioso para conferir realismo y hacer avanzar la narración simbólicamente a través del sonido se reinterpretará en el cine de los años posteriores, durante la administración Roosevelt, haciendo del “lenguaje y los diálogos una referencia cultural y seña de la identidad norteamericana” (Muscio, 1996: 15-41).

5) La acción se desarrolla en ambientes urbanos, manteniéndose en todo momento el contraste formal que simboliza el claroscuro moral en que se mueven los personajes; dicho contraste se plasmará en el ritmo de la narración (la calma se verá contrapuesta con la acción trepidante de los tiroteos y las persecuciones), y en la iluminación denominada *low key*, que enfatiza el claroscuro entre el blanco y el negro creando una “atmósfera psicológicamente cargada que acentúa el elemento neurótico del gángster” (Rodenberg, 1995: 190).

6) El uso de metáforas visuales que enfatizan el contenido dramático de la narración (en el caso de *Scarface*, el uso de la cruz como símbolo de muerte, o la identificación de un bolo a punto de caer al suelo con la muerte de Gaffney, uno de los rivales de Camonte; en *El enemigo público*, la cena familiar de bienvenida al hermano de Tom Powers al finalizar la Primera Guerra Mundial está presidida por un enorme barril de la cerveza con la que trafica el gángster; este elemento metafórico divide a la familia tanto física como afectivamente en este momento del film. En otra escena, cuando Tom y Matt asesinan a su antiguo jefe, Putty Nose, el uso del sonido contrapuntístico actúa como metáfora visual y “sonora” de la muerte: mientras Putty Nose toca el piano la cámara realiza un barrido sobre la habitación y, en el momento que el gángster es abatido, la melodía se interrumpe al caer el cuerpo sobre las teclas).



Fig. 3. El uso de la cruz/aspa como metáfora visual y símbolo de la muerte en *Scarface*, Hawks (1932)

7) En cuanto al contenido argumental, podemos apreciar la importancia concedida al ámbito familiar y, en el caso de *El enemigo público*, a la infancia y juventud del gángster. Los orígenes de los protagonistas son humildes y su familia suele estar rota (en el caso de Tony Camonte, su padre parece haber

muerto, puesto que no aparece en ningún momento del film y, en las primeras imágenes de *El enemigo público*, vemos al padre de Tom Powers, que para más inri es policía, pegándole con un cinturón después de una de sus travesuras). Ante esta pobreza inicial, asistimos a la voluntad de “prosperar” de los protagonistas sin tener que rendir cuentas a nadie. Este ascenso en la carrera criminal traerá inevitables desgracias a la familia (Cesca, la hermana de Tony Camonte, es asesinada en el tiroteo final entre su hermano y la policía, y Tom Powers, después de haber hecho las paces con su hermano y haber decidido regresar a casa, resulta muerto por los esbirros de una banda rival).

8) El elocuente el desprecio hacia el género femenino bajo el presupuesto de que las mujeres sólo traen problemas al protagonista. La debilidad de Tony Camonte por su hermana se convertirá en su perdición en el momento en que éste se entera de que ella está viviendo con otro hombre: en un ataque de celos, asesina a su cuñado proporcionando a la policía una prueba contra él y precipitando su propia muerte. En el caso de *El enemigo público*, las mujeres resultan peor paradas: Gwen Allen (interpretada por Jean Harlow), es la única mujer con la que Tom no es capaz de mantenerse distante y, tras declararle sus sentimientos, comienzan sus problemas cuando el jefe de la banda para la que trabaja (“Nails” Nathan) es asesinado; otra mujer fatal, la amante de Paddy Ryan y encargada de proteger a los muchachos de la banda mientras los jefes “negocian” la reestructuración del contrabando de alcohol, abusa de Tom Powers después de dejarlo inconsciente con la bebida. Después de este incidente, Tom huye del refugio y es acribillado por una de las familias rivales. Sirvan los ejemplos mencionados para ilustrar la perspectiva profundamente misógina de este tipo de cine.



Fig. 4. Tom Powers (James Cagney) y Gwen Allen (Jean Harlow) en una escena de *The public enemy*, Wellman (1931)

9) La aparición de veladas alusiones eróticas, a pesar de las normas del Código de Producción que regían el contenido moral de las películas de Hollywood desde 1930 (por ejemplo, en la relación del Camonte con su hermana Francesca adivinamos sentimientos incestuosos y en la versión española de *El enemigo público* aparecen censuradas dos secuencias: la primera muestra el coqueteo homosexual por parte de un sastre hacia Tom Powers y otra, más breve, la convivencia de éste con una joven bajo el mismo techo).

Siegfried Kracauer, sociólogo cinematográfico, ha defendido la idea que considera que un film constituye el “espejo del inconsciente colectivo” de un pueblo (Rodenberg, 1995: 192). En este caso, el cine de gánsters refleja a la perfección el sentimiento general de un país en crisis tanto a nivel económico como psicológico. El hambre, el desempleo y la pobreza contribuyeron a crear un clima de desesperación y desconfianza social que puso en tela de juicio los valores sobre los cuales se había sustentado hasta el momento la nación norteamericana, trayendo consigo un preocupante ascenso del índice de criminalidad. La incapacidad (involuntaria o no) del gobierno para frenar el gangsterismo provocó un descrédito generalizado entre la sociedad hacia los órganos del estado, y una inversión de la simpatía por los gánsters como “héroes públicos” (Rodenberg, 1995: 192), algo que queda reflejado en los films de los primeros momentos de la crisis.

No obstante, la moral del Código Hays de censura (1922) y de las asociaciones católicas y conservadoras limitó la “romantización” del género y la glorificación del héroe con la idea fundamental de que el crimen nunca queda impune. De esta manera, la muerte de Tom Powers viene seguida de un breve epílogo que reza así: *el final de Tom Powers es el final de todos los criminales. “El enemigo público” no es un hombre, no es un personaje tampoco, es un problema que, más tarde o más temprano, nosotros, el público, deberemos resolver.* Asimismo, el principio del film queda definido por el *leit motiv* de los barriles de cerveza, que se puede interpretar como una justificación de la Ley Seca al invitar al espectador a establecer la asociación entre las desgracias del muchacho con el consumo de alcohol.

Tampoco hay que perder de vista el énfasis que, sobre todo en el film de Wellman, se pone en un contexto social adverso como condicionante de la actitud del delincuente. Esta responsabilidad colectiva ante el crimen actúa como metáfora de la Depresión, entendida como un fracaso colectivo en el cual la sociedad puede influir activamente para modificar el rumbo de sus consecuencias (de este presupuesto partirá el cine producido durante el mandato de Roosevelt).

Paulatinamente, entre 1933 y 1934, asistiremos a una disminución de la producción de películas de gánsters debido a factores como el temor de los estudios a una reacción conservadora frente a los contenidos moralmente dudosos, la abolición de la Ley Seca en 1933 y el fin de la edad dorada de las mafias dedicadas al contrabando, y el ascenso de F. D. Roosevelt al poder, que supuso el reenfoque de la conciencia nacional sustituyendo “el sueño capitalista del éxito incondicional (...) por el sueño pequeñoburgués de una dicha modesta dentro de condiciones ordenadas” (Rodenberg, 1995: 194).

6. El cine de Franklin D. Roosevelt (1933-1939)

Hemos titulado intencionadamente este apartado con el propósito de hacer hincapié en la participación directa de la administración Roosevelt y la ideología *newdealista* en los films producidos por Hollywood entre 1933 y 1939. A continuación exponemos brevemente algunos de los signos más visibles que en el ámbito cinematográfico marcaron el proceso de cohesión de la sociedad a través del imaginario colectivo norteamericano, conformando un nuevo americanismo que se erigía sobre los cimientos de la tradición estadounidense:

- 1) Se redujo distancia entre el espectáculo y el público de forma que los argumentos filmados fuesen más realistas y accesibles para el espectador, favoreciendo su identificación con la historia (una actitud que repetía el propio gobierno buscando el acercamiento a la sociedad; Muscio define a Roosevelt como una suerte de *showman*). Por otra parte, se renovaron las estrellas huyendo del exotismo de los años 20 (llenarán las pantallas rostros como el de James Stewart, Bette Davis, Clark Gable o Jean Arthur, más

asimilables como semejantes por el americano medio que la sensual exuberancia de Louise Brooks o Clara Bow).

2) El “optimismo pragmático” (Muscio, 1996: 24) ante las adversidades así como la difusión de valores como el valor, la fe, el arrojo, la confianza o la esperanza que, una vez logrados a nivel individual, se habrían de transmitir al resto de la sociedad (en *Los tres cerditos*, de 1933, perteneciente a las *Silly Symphonies* de Walt Disney, y su canción *Who’s afraid of the Big Bad Wolf?*, se ha querido ver la superación de la crisis a través del optimismo y la despreocupación).

3) La exaltación de la efectividad de las instituciones gubernamentales (en la productora Warner Brothers, los gánsters protagonizados por Cagney pasaron a convertirse en agentes del FBI, invirtiendo el papel del héroe en la narración).

4) El retorno a los mitos de la América profunda (las alusiones a los monumentos de Washington o del general Grant serán habituales en los films rodados por Frank Capra), y la configuración de los diálogos y el idioma americano como seña de identidad nacional. Asimismo, las salas de proyección experimentarán una transformación del “*movie palace*, exótico, extravagante y lujoso, (...) al cine moderno, confortable y *democrático*, de dimensiones inferiores (...) y con mejor acústica” (Muscio, 1996: 33). La apariencia de las nuevas salas ilustra el cambio de mentalidad impulsado por la administración Roosevelt a través de “la composición horizontal de la construcción que eliminaba tanto las divisiones de clase como la de arte y vida: el espectador se convertía también en parte de un conjunto integrado” (Muscio, 1996: 33); asimismo, la nomenclatura de las propias salas refleja esta transformación: de “denominaciones exóticas como *Alhambra*, *Rialto* o *Tívoli*, se pasó a *The Roosevelt*, *The Lincoln*, *The Liberty*, etc.” (Muscio, 1996: 33).

7. Tres ejemplos ilustrativos sobre la confianza, la regeneración mediante el esfuerzo colectivo, y el espíritu norteamericano: *If I had a million* (Ernest Lubitsch, 1932), *Our daily bread* (King Vidor, 1933) y *Mr. Deeds goes to town* (Frank Capra, 1936)

7.1 La confianza: *If I had a million* (Si yo tuviera un millón) (Ernest Lubitsch, 1932)

Si yo tuviera un millón se rodó gracias a la colaboración de varios guionistas y directores (entre ellos se encontraban Joseph L. Mankiewicz y Ernest Lubitsch), y resulta un film peculiar por sus características formales y argumentales, que establecen el enlace entre el cine producido durante la administración Hoover con el nuevo cine *newdealista*.

El argumento parte de la historia del señor Glidden, un acaudalado millonario que, al borde de la muerte, se niega a testar a favor de sus codiciosos parientes y decide repartir su fortuna entre las personas que realmente lo necesiten, elegidas al azar en la guía telefónica. Este planteamiento sirve como matriz para desarrollar ocho “subtramas”, correspondientes a la historia cada heredero, que permiten abordar la crisis desde diferentes puntos de vista. De esta manera, el señor Glidden extenderá un cheque de un millón de dólares a un torpe empleado de unos almacenes, una prostituta, un falsificador de billetes y cheques, una pareja de cómicos retirados, un condenado a muerte, un oficinista, un soldado y una anciana. Los ocho “microrrelatos” que se generan a partir de esta situación hacen de la película un fresco de la sociedad norteamericana en crisis y constituyen un auténtico canto a la esperanza y a la confianza.

El film comienza en un tono distendido y cómico, pero la inmediata aparición de la prostituta nos prepara para un clima más dramático que culmina en la historia del falsificador de cheques. En este momento se produce el primer punto de inflexión del film, puesto que el falsificador será el primer personaje que *no cobrará* la herencia del señor Glidden. La historia de los cómicos retirados sirve como nexo de unión con la historia siguiente, la más trágica, con la que se alcanza el clímax dramático del film: el espectador se estremece al comprobar que un joven es condenado a la silla eléctrica por haber tratado de robar un banco, acuciado por el hambre; este personaje no salva su vida

con el dinero del señor Glidden y el espectador tampoco sabe si su viuda cobra el cheque, pues no parece que los oficiales de la cárcel le crean cuando, poco antes de morir, les pide que le den a su esposa la buena noticia sobre la inesperada herencia. Los dos relatos siguientes retoman el tono amable del principio con la breve aparición de Charles Laughton interpretando a un oficinista que, tras cobrar el cheque, se despide de su empleo y de su jefe con una pedorreta en un cómico *gag* mudo; en la historia siguiente, un arrogante y escéptico soldado (encarnado por Gary Cooper) no cobrará el cheque millonario, haciéndolo en su lugar la camarera a la que corteja y el analfabeto dueño del bar donde ella trabaja. El tono cómico de estos dos capítulos culmina con el octavo, que se desarrolla en un asilo de ancianas regentado por una impertinente propietaria. Será una adorable abuela quien cobre el último cheque, utilizando el dinero para construir un nuevo asilo en el cual se permite a las ancianas pasar el tiempo haciendo lo que más les guste (en un guiño al espectador, aparece la antigua y desagradable propietaria desempeñando el “trabajo” de balancearse en una mecedora). La última escena del film nos muestra a un renovado señor Glidden quien, después de haber repartido su riqueza, se encuentra mucho mejor de sus dolencias y lo demuestra disponiéndose a acudir a una excursión organizada por la anciana del último relato, con quien ha establecido una estrecha amistad.

La confianza es el valor principal que se intenta transmitir a través de estas ocho historias: sólo las personas que confían en Glidden (o las personas que merecen la confianza de quienes les rodean) cobrarán el cheque. Para plasmar esta idea encontramos elementos todavía deudores de la estética de los primeros años de la Depresión, combinados con el nuevo lenguaje que se hará popular durante el *New Deal*.

El tono dramático de las historias del falsificador de cheques o del condenado a muerte reflejan todavía una profunda amargura: el espectador asiste a la desesperación del falsificador suplicando para cobrar la suma de un cheque que, conociendo su historial delictivo, ningún banco quiere proporcionarle y, al final de este episodio, observamos con estupor al encargado del albergue nocturno donde se aloja encendiendo un cigarrillo con el cheque en llamas.

Advertimos ya la intención pedagógica que tendrá el cine norteamericano a partir de 1933 pero todavía marcado por un lenguaje dramático, anclado en los presupuestos narrativos del cine de gánsters, que no deja lugar a la esperanza. Lo mismo sucede en la historia del condenado a muerte, que es todavía más impactante que la anterior. Queda así demostrado que la falta de confianza no beneficia a estos personajes: ninguno de los dos consigue el dinero porque ni los empleados del banco, el dueño del albergue o el personal de la cárcel, confían en que ambos estén diciendo la verdad.

Analizando el film historia por historia descubrimos que tres personajes no consiguen el millón de dólares, pero que sólo los dos citados terminan rodeados de circunstancias traumáticas. La voluntad pedagógica de estos episodios como fábulas sobre la confianza (y, en el caso del condenado a muerte, sobre la inutilidad del dinero para conservar la vida) apunta ya hacia la nueva perspectiva de las ficciones hollywoodienses como dispositivos para la reeducación de los principios morales de la sociedad. La historia del soldado interpretado por Gary Cooper, de tono amable y complaciente, resulta más acorde con el lenguaje paternalista que Roosevelt reiteraría hasta el hartazgo, así como se distingue el tono didáctico con tintes *newdealistas* en el episodio de los cómicos retirados que, tras hacerse con la herencia de Glidden, compran una flota de coches con los cuales enseñan (de un modo un tanto particular) educación vial a los conductores temerarios.



Fig. 5 y 6. *If I had a million*, Lubitsch (1932): la historia del soldado (izquierda) y el episodio de los cómicos retirados (derecha)

Por otro lado, en la primera parte del film encontramos otro rescoldo identificable con el cine de gánsters en el relato de la prostituta que incluye una secuencia marcadamente erótica y sensual. Estas alusiones, más o menos explícitas, al sexo irían desapareciendo paulatinamente conforme Hollywood aplicase en sus películas las pautas de comportamiento que habrían de transmitirse a la sociedad.



Fig. 7. La herencia del erotismo característico del cine de gánsters en la escena final del episodio de la prostituta. *If I had a million*, Lubitsch (1932)

La segunda parte de *If I had a million* incluye, como hemos señalado, las breves apariciones de Charles Laughton y Gary Cooper, que suponen un cambio con respecto al cine anterior y facilitan la identificación del espectador con lo que sucede en la pantalla: los papeles principales son interpretados por actores prácticamente desconocidos y los secundarios por las estrellas. Por otro lado, esta identificación con la historia no se limita al mero visionado del film, sino que continúa cuando el espectador ha salido de la sala y se plantea la cuestión en primera persona (como propone el propio título de la película): “si yo tuviera un millón...”, abriendo una vía directa para imaginar una vida mejor.

Las tres últimas historias plantean la idea de que nunca es tarde para perder la esperanza y seguir buscando la felicidad (la ancianita cobrará un millón de dólares en el ocaso de su vida y el al principio moribundo señor Glidden experimentará una notable mejoría después de repartir su fortuna), premisas muy acordes con la trayectoria vital del presidente Roosevelt y el espíritu del *New Deal*.

7.2 La regeneración mediante el esfuerzo colectivo: *Our daily bread (El pan nuestro de cada día)* (King Vidor, 1933)

El argumento de *Our daily bread* constituye una reproducción a pequeña escala de la política del *New Deal* relativa a la reforma agraria y la recuperación del terreno cultivable de las grandes llanuras a través de las obras hidráulicas en el valle de Tennessee.

Comienza la película con la presentación de una joven pareja (John y Mary Sims) que, debido a sus problemas económicos, decide trasladarse de la ciudad a una idílica finca, Arcadia, para huir de las deudas y de los acreedores. El joven y optimista John decide cultivar la tierra pero es completamente profano en materia de agricultura. Es en este momento cuando coincide con un granjero expropiado que, en su viaje en busca de prosperidad hacia el Oeste, ha tenido una avería en el coche. El protagonista le ofrece trabajar con él en la granja ayudándole en el trabajo de la tierra y, de esta manera, evitarle el penoso e incierto viaje hacia la tierra prometida. Se inicia así la paulatina formación de una comunidad de personas afectadas por la crisis que encuentran en la finca una forma de subsistir al margen del sistema económico oficial. El espectador asiste a la configuración de una pequeña ciudad en la cual cada habitante se especializa en un saber, y la actividad económica reside en la colectivización de los bienes y en el trueque de los mismos. La consigna que repite constantemente el joven protagonista es “ayuda a los demás y ellos te ayudarán”, y define su colonia de desposeídos como “una cooperativa donde el dinero no importa”. Asimismo, se reitera con frecuencia la necesidad de vuelta a la naturaleza (para huir de la deshumanización de las grandes ciudades) y la consideración de la misma como una madre.



Fig. 8. John y Mary Sims asisten emocionados al crecimiento de los primeros brotes de la cosecha en *Our daily bread*, Vidor (1933)

Si en otras películas de la época los valores de la confianza y la esperanza eran primordiales, en el caso de *Our daily bread* el rasgo que podríamos señalar como principal es el de la solidaridad y el esfuerzo colectivos para conseguir un fin. Podemos señalar dos momentos clave en los que esta idea queda reflejada en la historia: cuando la finca es subastada debido a que no es rentable, los habitantes impiden que caiga en manos de los caciques y banqueros locales no permitiéndoles pujar y ofreciendo ellos, finalmente, la irrisoria cantidad de 1 dólar y 85 centavos, haciendo que ésta pase a ser de su propiedad y asegurando la continuación de la comunidad.

Otra circunstancia que da idea de que la solidaridad es la base para la prosperidad acontece inmediatamente después: Louie, uno de los habitantes de Arcadia (que desde el momento de su aparición ya ha llamado la atención del espectador por su carácter rudo y huraño, en contraste con el desenfadado optimismo del matrimonio protagonista), es un perseguido por la justicia. Él se dejará entregar a las autoridades con el fin de que la comunidad pueda servirse de los 500 dólares de la recompensa para abastecer de provisiones la despensa. Como colofón de este episodio, más tarde nos enteramos de que la justicia, al conocer la razón de la entrega de Louie, ha decidido ser indulgente con él y rebajarle la pena.

Más arriba hemos señalado que el argumento de la película constituye una miniaturización de lo que fue el desarrollo de la política del *New Deal* en el ámbito de la agricultura y, concretamente, de las obras hidráulicas en el valle de Tennessee. Efectivamente, vemos cómo la historia muestra, tras un periodo de continuada sequía, a la comunidad de Arcadia ante el peligro de perder toda la cosecha. Por otra parte, paralelamente a la ausencia de lluvias, John entabla una relación amorosa con la joven Sally poniendo en tela de juicio su matrimonio. Así, la aridez de la tierra coincide con la crisis social que vive el campamento al asistir a la relajación de la moral de su fundador y a su pérdida de la esperanza en el proyecto común iniciado; además, durante este período de incertidumbre quedarán contrastadas la actitud perversa de la mujer fatal (metáfora del vicio y la depravación) con la de la amante y fiel esposa de John, en un pulso moral que podemos interpretar como una

exhortación a las maneras virtuosas como conducta ideal a seguir, mientras se expone la idea del premio ante una actitud recta. Finalmente, en el momento en que John huye con Sally, éste oye como la central eléctrica próxima al campamento vuelve a funcionar y resuelve que cavando una zanja se puede aprovechar el agua del depósito para abastecer los campos, creándose así el paralelismo con lo que iban a ser las obras hidráulicas en Tennessee. Esta perspectiva le hace abandonar a la muchacha y regresar a la finca para comunicar la noticia a todos los habitantes, recuperando de esta forma su confianza y su puesto como líder.

La parte final del film adquiere un cierto tono documental pues desaparece la música de la banda sonora, que será reemplazada por el ruido de los picos y las palas durante los diez minutos finales de metraje, reproduciendo el trabajo ininterrumpido de la comunidad para hacer llegar el agua a la cosecha. Finalmente, cuando se da salida al torrente de agua, la música vuelve a ocupar el lugar en la banda sonora, en un intenso crescendo que culmina con el tema principal de la película, emocionante, esperanzador y triunfal. Las imágenes finales muestran a toda la comunidad de Arcadia recogiendo la cosecha y al matrimonio, felizmente reunido, mirando hacia el futuro con optimismo y felicidad.



Fig. 9 y 10. La comunidad de Arcadia trabajando unida día y noche para salvar la cosecha de la sequía en *Our daily bread*, Vidor (1933)

7.3 El espíritu norteamericano: *Mr. Deeds goes to town* (*El secreto de vivir*) (Frank Capra, 1936)

Frank Capra es uno de los directores que (junto con Gregory La Cava, Howard Hawks, Leo McCarey, Ernest Lubitsch o Preston Sturges, ya en los 40) mejor representan la evolución de la comedia romántica hacia la

screwball comedy, género que caracterizará el decenio de 1930. Este tipo de comedias contagiaban “la exuberancia vital de unas parejas (...) que dan prioridad en sus relaciones a valores como la diversión, la libertad y la igualdad. (...) En ellas, la relación romántica es concebida de tal forma que la pareja se reconcilia con la vida cotidiana y la convierte en una fiesta que celebra la alegría de vivir” (Echart, 2005: 15).

Se trata pues de un género en el que se plasma el optimismo del *New Deal* combinado con planteamientos contruidos sobre la cultura popular norteamericana, de forma que el espectador pueda sentirse identificado. El guión cobrará una importancia fundamental a la hora de articular este discurso, con réplicas brillantes e imaginativas por parte de todos los personajes. Es habitual, asimismo, encontrar la variante de la comedia de “rematrimonios” o de “enredo matrimonial” (como la define Stanley Cavell), como metáfora de la reconciliación y reconquista. Por último, no podemos olvidar el siempre gratificante *happy end* y la importancia concedida al “aprendizaje mutuo, a través del cual los personajes alcanzan una identidad más plena” (Echart, 2005: 19).

Será Frank Capra quien inaugure el género con el film *It happened one night*, estrenada en 1934, en la que Claudette Colbert interpreta a Ellie, una díscola heredera millonaria que, al conocer a Peter (el periodista encarnado por Clark Gable), cambia su carácter (caprichoso y frívolo) a través del aprendizaje de los valores que él le transmite. Esta “reeducación” mutua, más allá de las diferencias de clase social y encuadrada en el marco del romance, transmite al espectador la idea de que “las diferencias sociales e ideológicas (...) pueden ser superadas en la medida en que (...) se establezcan y compartan actitudes, valores e ideales (...). La superación del antagonismo en la pareja recuerda a los espectadores estadounidenses de la Depresión que el amor y la bondad son independientes de los estratos sociales, y que cabe mantener la fe en el ideal americano de una utópica sociedad sin clases” (Echart, 2005: 144-145).

Echart establece la periodización de 1934, desde el estreno de *It happened one night* (considerada la primera *screwball comedy*), hasta 1941, fecha en la

cual diversos manuales coinciden en destacar el cambio en la mentalidad y sensibilidad colectivas norteamericanas tras el ataque japonés a la base naval de Pearl Harbour. A partir de este momento hasta 1944 asistiremos, por una parte, a la progresiva disolución del género y, por otra, a la inversión de las preferencias generales del público por películas como *Casablanca*, de Michael Curtiz (1942). No obstante, Preston Sturges rodará en 1941 dos clásicos como *Las tres noches de Eva* o *Los viajes de Sullivan*.

Hemos creído oportuno incluir esta breve aproximación al género de la comedia romántica de los años 30 ya que desempeñó un papel fundamental en la difusión de los valores de la confianza, la puesta en acción y la alegría, impulsados por el gobierno de Roosevelt. “La actitud del *can do*” (Echart, 2005: 25) en la superación de cualquier obstáculo, por grande que éste sea, la hemos observado en *Our daily bread*, y los cimientos sobre los cuales edificar el esfuerzo arraigarán en la tradición cultural norteamericana, culminando así el proceso de cohesión de una sociedad aturdida y desorientada y de “reeducación” del inconsciente colectivo.

Estos valores quedan perfectamente definidos en el film *Mr. Deeds goes to town*, cuando un joven de provincias hereda una fortuna tras la muerte de su tío y se traslada a vivir en Nueva York. Si frecuentemente observamos la aplicación de “*terapias de choque* a personajes millonarios de vida vacía o rígida” (Echart, 2005: 43) (como en el caso de *Vive como quieras*, también de Capra, 1938), en esta historia la lección viene dada en sentido inverso: es decir, Longfellow Deeds (un personaje interpretado por Gary Cooper con el que, por otra parte, el espectador medio podía identificarse perfectamente) revela, tanto al resto de personajes del film como al público, una serie de valores fundamentales, olvidados a causa de la “frivolización” característica de la vida urbana y moderna.

Cuando Longfellow llega a Nueva York despertará la envidia de todos los que le rodean por su inmensa fortuna, y provocará su ridiculización en los periódicos como *Cinderella man*, un provinciano inexperto en la administración económica, que se comporta de manera poco políticamente correcta. Puesto que el dinero no es su meta en la vida, Deeds decide repartir

su fortuna entre los desempleados y campesinos sin tierra creando una suerte de paralelismo con los presupuestos del *New Deal*, de forma que sus codiciosos abogados y parientes acabarán por urdir una trampa que le lleva a los tribunales acusado de demencia.



Fig. 11 y 12. “Es fácil reírse de alguien cuando no te importa cuánto le hieres” (izquierda) y un momento de la secuencia del juicio (derecha) en *Mr. Deeds goes to town*, Capra (1936)

El comportamiento del señor Deeds a lo largo de todo el film recuerda al espectador y, sobre todo, al personaje que interpreta Jean Arthur (Louise “Babe” Bennet/Mary Dawson), los principios morales de honradez, justicia y bondad que se pierden de vista en la ajetreada vida social y económica de la gran ciudad. Así, en diferentes momentos del film Deeds reflexiona acerca de la sinrazón de la gente al divertirse con la humillación ajena, el modo de vida urbano que “construye palacios pero no crea caballeros que los habiten”, y la grandeza de héroes americanos como el general Grant, ante cuya tumba se descubre antes de pronunciar las siguientes palabras: “veo a un modesto granjero de Ohio convertido en un gran soldado, a todo un pueblo en marcha, al general Lee rindiéndose con el corazón hecho pedazos. El principio de una nación, como predijo Abraham Lincoln, y al muchacho de Ohio convertido en hombre y presidente de esta nación. Estas cosas sólo pueden ocurrir en un país como América”, sentencia que refleja a la perfección el espíritu *newdealista* del “*can do*”.

De esta manera, Capra crea el clima propicio para que el espectador asista, en la secuencia final del juicio contra Deeds, a un auténtico pulso moral entre los principios que habían regido el destino de los Estados Unidos en la

década de los 20, identificados con los rastreros abogados y avaros parientes (el capitalismo desenfrenado, la falta de escrúpulos para los negocios, la ausencia de ética a la hora de conseguir un fin determinado...), y el nuevo discurso gubernamental de los años 30 (defendido por Deeds, los desempleados y los campesinos).

El *happy end*, con el triunfo de la justicia y la reconciliación de la pareja protagonista, pone el punto final a un film que consideramos paradigmático sobre la difusión de la política rooselvetiana a través de los canales de entretenimiento de las masas.



Fig. 13. La reconciliación entre Longfellow (Gary Cooper) y “Babe” Bennet (Jean Arthur) durante la última escena de *Mr. Deeds goes to town*, Capra (1936)

8. El “otro cine” de Roosevelt

A pesar de que fue la ficción cinematográfica el medio por el cual se transmitieron con más eficacia los valores del *New Deal*, no podemos dejar de apuntar brevemente la producción de otro tipo de cine, más encaminado hacia la propaganda explícita, que también se dio en Estados Unidos durante los años 30. Si bien este tipo de cine contaba con una audiencia más reducida, no deja de ser relevante su aportación al lenguaje cinematográfico contemporáneo (“en parte, ésas fueron las bases para que más adelante se consolidara la Escuela de Cine de Nueva York, caracterizada por su enfoque realista bien asentado en la tradición documental” (Paz y Montero, 1999: 182).

Los organismos de la *WPA* (*Work Progress Administration*) y *RA* (*Resettlement Administration*) se encargaron de producir films como *Hands* (*Manos*, de Ralph Steiner y Williard Van Dyke, 1934) o *The plow that broke the plains* (*El arado que asoló las praderas*, 1936) y *The river* (*El río*, 1937), éstas últimas del documentalista Pare Lorentz. Este tipo de films trató

de “crear un clima favorable a las medidas de intervencionismo económico que se veían, por parte de empresarios y financieros norteamericanos, como formas larvadas de comunismo” (Paz y Montero, 1999: 180).

Si bien hemos señalado que, en general, este tipo de cine documental con tintes más explícitamente propagandísticos tuvo poca repercusión pública, no sucedió lo mismo con *The plow that broke the plains*, que denunciaba las prácticas abusivas de cultivo que habían esterilizado las grandes llanuras estadounidenses e invitaba al espectador a una valoración crítica del depredador sistema capitalista. La polémica que rodeó al film (entre defensores y detractores del mensaje que transmitía) facilitó una extraordinaria publicidad gratuita que hizo posible su estreno en los circuitos comerciales. El documental que siguió a éste, *The river*, también realizado por Lorentz, versaba sobre la intervención estatal en el valle de Tennessee y cosechó un gran éxito de público, siendo distribuida por la Paramount en los circuitos comerciales.



Fig. 14. Escena de *The plow that broke the plains*, Lorentz (1936)

9. Conclusiones

En el presente artículo se ha abordado la génesis y el desarrollo del cine que caracterizará la década de los años treinta en Estados Unidos, haciendo especial hincapié en la producción fílmica que coincide con la presidencia de F. D. Roosevelt y en la utilización del Séptimo Arte como medio de difusión del *New Deal*, de sus medidas socioeconómicas y de los valores sobre los cuales habría de reconstruirse la nación a nivel tanto económico como social. No obstante, las películas realizadas a partir de la fecha de 1933 no suponen una ruptura con las producidas entre el inicio de la Depresión y la investidura de Roosevelt como presidente, sino más bien constituyen una suerte de “revisión” que adecua la forma anterior a unos nuevos contenidos.

De esta manera, observamos un hilo conductor entre los films de ambos períodos que resumimos brevemente a continuación:

1) El realismo: si bien entre 1929-1933 asistíamos a un exacerbado realismo que enfatizaba el impacto de la narración (*The public enemy*), a partir de 1933 observamos cómo éste se reinterpreta con el fin de hacer la historia más accesible y, por tanto, de conseguir la identificación del espectador con los protagonistas de la misma (*If I had a million, Our daily bread*).

2) Campo *versus* ciudad: frente al ambiente urbano, deshumanizado, de las películas de gánsters, a partir de 1933 se propondrá la vuelta a la naturaleza y a su ritmo más humano (*Our daily bread*); no obstante, en films como *Mr. Deeds goes to town* se vuelve a la ciudad desde una perspectiva diferente: es Longfellow quien aporta la humanidad, los valores olvidados, a los infelices habitantes de la gran urbe. Nos encontramos, pues, ante una invitación al progreso (identificado con la ciudad) pero sin olvidar los valores más humanos, las raíces que sustentan la identidad de la nación: las pequeñas poblaciones del campo.

3) La voluntad de prosperar: tanto los films producidos durante la administración Hoover como los realizados a lo largo de la etapa demócrata, presentan en su inicio un panorama de pobreza que despierta en los protagonistas la voluntad de prosperar (*The public enemy, Our daily bread*). No obstante, existe una diferencia fundamental entre el egoísmo e individualismo del gánster y la conciencia de lucha común para conseguir la prosperidad que encarnará John Sims: “ayuda a los demás y ellos te ayudarán” (*Our daily bread*).

4) La responsabilidad colectiva: frente a la explícita exhortación a la lucha contra las bandas criminales que señalábamos a propósito de *The public enemy*, a partir de 1933 observamos la interpelación (más velada, pero no por ello menos evidente) para hacer frente a las consecuencias de la Depresión. De esta manera, la responsabilidad colectiva ante el crimen se reinterpreta en el deber general para erradicar los efectos de la crisis.

5) El papel de la mujer en el proceso de cohesión de la sociedad: si bien los films de 1929-1933 presentaban una clara desunión entre ambos sexos y lastraban a los personajes femeninos con connotaciones evidentemente peyorativas (pensemos en la violación de Tom Powers en *The public enemy*), a

partir de films como *Our daily bread* se abre un nuevo camino hacia la consideración de la mujer como lo que podríamos llamar el “segundo pilar” (después del hombre) que sustenta la sociedad; esta película constituye, efectivamente, un punto de inflexión entre el cine anterior y las nuevas producciones, ya que podemos interpretar el personaje de Sally como rescoldo de la *femme fatale* del cine de gánsters (egoísta, individualista, frívola e incluso algo perversa, más acorde con la desesperanza de los primeros años de la Depresión) y el de Mary Sims como el de la nueva mujer que necesita el país para superar la crisis (abnegada, fiel, optimista y trabajadora, con un espíritu totalmente *newdealista*). Un nuevo tipo de mujer, elemento aglutinador de la familia, base de la sociedad, que culminará en el de la madre de Tom Joad en *The grapes of wrath* (*Las uvas de la ira*, dirigida por John Ford en 1940), como podemos observar en el diálogo de la última escena del film:

“Ma Joad: nunca más volveré a tener miedo. Lo tuve. Durante un tiempo pensé que estábamos vencidos (...). Me sentí mal y asustada, como si estuviéramos perdidos y a nadie le importara.

Pa Joad: tú eres la que nos hace seguir adelante. Yo ya no sirvo y lo sé. Parece que ahora ya sólo pienso en cómo era todo antes (...).

Ma Joad: bueno, una mujer puede cambiar mejor que un hombre. Un hombre vive como a sacudidas: nace un niño o muere alguien y es una sacudida, compra una granja o la pierde y es una sacudida. Para una mujer es una corriente, como la de un arroyo: hay pequeños remolinos y cascadas pero el río no cesa de correr. Una mujer lo ve así.

Pa Joad: quizá, pero estamos recibiendo una buena.

Ma Joad: lo sé, eso es lo que nos hace fuertes. Los ricos llegan y mueren, y sus hijos no saben qué hacer y se extinguen. Pero nosotros seguimos llegando, somos la gente que vive. No pueden exterminarnos, no pueden derrotarnos. Duraremos siempre porque somos el pueblo”.

Podemos concluir que, a la vista de los ejemplos mencionados, la aplicación de los principios del *New Deal* no sólo se limitó a la recuperación económica y social de Estados Unidos, sino que puso en marcha un dispositivo mediático de difusión de los valores que servían como base para estas medidas. La colaboración de las productoras de Hollywood con la

administración Roosevelt fue decisiva a la hora de configurar un modelo de film acorde con el nuevo americanismo que se pretendía transmitir a la sociedad, y supuso un avance en los medios de comunicación y entretenimiento como herramientas de conformación de la opinión pública que se irían depurando a la largo de la historia del siglo XX.

Referencias bibliográficas

- BERNSTEIN, B. J. (1976). "El New Deal: los resultados conservadores de la reforma liberal". En BERNSTEIN, B.J. *et al*, *Ensayos inconformistas sobre los Estados Unidos*, Barcelona: Península, pp. 271-295.
- CAVELL, S. (1999). *La búsqueda de la felicidad. La comedia de enredo matrimonial en Hollywood*. Barcelona: Paidós.
- COMA, J. (1993). *El esplendor y el éxtasis. Historia del cine americano (1930-1960)*. Barcelona: Laertes.
- ECHART, P. (2005). *La comedia romántica del Hollywood de los años 30 y 40*. Madrid: Cátedra.
- FERRO, M. (2008). *El cine. Una visión de la historia*. Madrid: Akal.
- GALBRAITH, J. K. (2000). *El crack del 29*. Barcelona: Ariel
- GARCÍA ESCUDERO, J. M. (1970). *Vamos a hablar de cine*. Madrid: Alianza.
- GUNTER, L. (1995). "El New Deal y el descubrimiento de la realidad social: *The grapes of wrath* (1940)". En FAULSTICH, W. y KORTE, H. (compils.). *Cien años de cine. Una historia del cine en cien películas, Volumen II: 1925-1944, El cine como fuerza social*. Madrid: Siglo XXI, pp. 333-344.
- HOBSBAWM, E. J. (1995). *Historia del siglo XX (1914-1991)*. Barcelona: Crítica.
- JACKSON, G. (2009). *Civilización y barbarie en la Europa del siglo XX*. Barcelona: Crítica.
- KINDER, H. y HILGEMANN, W. (1980). *Atlas histórico mundial. De la Revolución Francesa a nuestros días*. Madrid: Istmo.
- MARX, G. (1985). *Groucho y yo*. Barcelona: Tusquets.
- MONTERDE, J. E. (1997). "Espejos de la Depresión: el cine social durante el New Deal". En *La imagen negada: representaciones de la clase obrera en el cine*. Valencia: Filmoteca Valenciana, pp. 131-143.
- MUSCIO, G. (1996). "El New Deal". En E. Rimbau y C. Torreiro (coords.). *Historia general del cine. Volumen VIII. Estados Unidos (1932-1955)*. Madrid: Cátedra, pp. 15-41.

- PAZ, M. A. y MONTERO, J. (1999). *Creando la realidad. El cine informativo (1895-1945)*. Barcelona: Ariel.
- RODENBERG, H. P. (1995). “El cine de gánsters y la Depresión: *Scarface* (1930-1932)”. En FAULSTICH, W. y KORTE, H. (compils.). *Cien años de cine. Una historia del cine en cien películas, Volumen II: 1925-1944, El cine como fuerza social*. Madrid: Siglo XXI, pp. 185-199.
- SAND, S. (2005). *El siglo XX en la pantalla: cien años a través del cine*. Barcelona: Crítica.
- STEINBECK, J. (2010). *Las uvas de la ira*. Madrid: Alianza.

LOS PUENTES DE MADISON: UNA MIRADA DE GÉNERO

THE BRIDGES OF MADISON COUNTY: A GENDER PERSPECTIVE

Sonia Herrera Sánchez

Universitat Autònoma de Barcelona

Resumen:

Más allá del uso estereotipado y los lugares comunes del amor romántico y el drama, en la película *Los puentes de Madison* de Clint Eastwood se dibujan y se cuestionan las estrategias familiares y los roles de género de las mujeres rurales estadounidenses en los años 60 a través de su curso vital y de las relaciones sociales establecidas.

Abordando cuestiones esenciales para el movimiento feminista como la maternidad, la sexualidad de la mujer, la identidad o la doble jornada en el sector agrícola y haciendo un gran uso del lenguaje audiovisual, la adaptación cinematográfica de la novela de Robert James Waller pone el acento (ya sea de forma intencionada o casual) en los tabúes de las mujeres de la época y en los mandatos de género que éstas debían asumir.

Palabras clave:

Cine; género; Eastwood; Madison; maternidad; sexualidad

Keywords:

Cinema; gender; Eastwood; Madison; motherhood; sexuality

Abstract:

Beyond the stereotyped used of romantic love and drama on Clint Eastwood's film *The Bridges of Madison County* are also shown and questioned family strategies and gender roles of rural women in the 1960s at United States through their lifes and established social relations.

Dealing with feminist movement key issues as motherhood, female sexuality, identity, or the double work time on the agricultural sector and making extensive use of audiovisual language, the filmed adaptation of the novel written by Robert James Waller focuses on (either deliberately or accidentaly) the taboos of the time women and gender mandates they sould assume.

La mayor minusvalía es frenar los propios sentimientos.

Icíar Bollain

*El erotismo es una fuente de poder y de información
en nuestras vidas, que puede proveer la energía que
necesitamos las mujeres para el cambio.*

Audre Lorde

1. Introducción

Los puentes de Madison, basada en la novela homónima de Robert James Waller, narra la historia de amor entre Francesca Johnson, una ama de casa de origen italiano (Meryl Streep) que vive en una granja del estado de Iowa con su familia, y Robert Kincaid (Clint Eastwood), un fotógrafo del National Geographic.

La historia se sitúa en 1965. Mientras el esposo de Francesca y sus dos hijos se encuentran de viaje en una feria de ganado, ésta conoce a Robert Kincaid que está en el Condado de Madison realizando una



serie de fotografías sobre los puentes cubiertos de la zona. Pronto establecen una relación que durará apenas cuatro días y que cambiará la vida de ambos. Esa relación queda plasmada en un diario escrito por la propia protagonista que sus hijos descubren tras su muerte.

La película es un drama romántico, sencillo *a priori* y nostálgico que supera el tópico del amor adolescente y juvenil para situarlo en la edad madura y no por ello exento de obstáculos e impedimentos. De ese modo la historia se

enmarca en el ideal de amor romántico¹ y espiritual que debe olvidar toda esperanza de posesión. Ambos protagonistas, pero especialmente Francesca, renuncian a los deseos y pasiones y el sentimiento amoroso pasa a estar acompañado de dolor y sufrimiento. En palabras de Evelyne Sullerot (1970: 304), la renuncia de la protagonista a sus aspiraciones se explica de la siguiente forma: “La sociedad está construida de tal manera que la mujer no admite respecto a sí misma, sin culpabilidad, más que lo que es capaz de explicar a través de un afán de ayuda altruista”.

El amor se reduce de este modo a parejas de conceptos opuestos basadas en el recuerdo de la historia de amor frustrada como, por ejemplo: pasión/dolor, gloria/infierno, vida/muerte. Esta forma de amor responde a la creencia habitual durante el Romanticismo en los siglos XVIII y XIX que afirma que el sufrimiento por amor ennoblece al alma, tal como recoge Branka Kalenić Ramšak en su artículo “Ejemplos del amor romántico en la literatura española del siglo XIX” (2002: 203).

Se podría afirmar que siguiendo ese espíritu romántico que se hunde al topar contra la realidad y no alcanzar el ideal de amor, Francesca comete lo que podríamos llamar un “suicidio sentimental” entregándose a una vida que no le satisface tras confirmar las palabras de Mark Twain: “Ningún hombre o mujer sabe lo que es verdaderamente el amor perfecto hasta después de un cuarto de siglo de matrimonio”. Y en este caso, la protagonista no lo averigua dentro del matrimonio sino fuera, al igual que Robert Kincaid que hacia el final de la película habla también de ese saber encontrado en la madurez: “Sólo lo diré una vez. No lo había dicho nunca antes, pero esta clase de certeza solo se presenta una vez en la vida”.

¿Es entonces *Los puentes de Madison* una historia de renunciaciones? ¿Quién se resigna y por qué? ¿Qué tiene que ver la historia de Francesca con las reivindicaciones del movimiento feminista estadounidense de los 60? ¿Cómo

¹ El anhelo del amor romántico encontrado y perdido está presente a lo largo de toda la película. Así se manifiesta en las palabras del protagonista masculino: “Creo que los lugares en que he estado y las fotos que he hecho durante mi vida me han estado conduciendo hacia ti”.

se enfrenta a su rol de género asignado? El objetivo principal de este ensayo es contribuir a dar respuesta a esas preguntas enmarcando en el film y en el contexto social de la época descrita por el mismo, cuestiones esenciales de la teoría feminista como la maternidad, los roles de género, la domesticidad², la doble jornada laboral, la transgresión del patriarcado o la sexualidad. A su vez se identificarán los elementos simbólicos presentes en la narración que refuerzan o cuestionan la propia historia de amor en la que se centra la película y se presentará un breve análisis de una secuencia paradigmática del film que condensa y ejemplifica todo lo expuesto en el presente artículo.

2. Del papel a la pantalla: Adaptación de la novela de Robert James Waller

En 1992 la novela *Los puentes de Madison* (*The bridges of Madison County*) se convirtió en un éxito de ventas dentro y fuera de las fronteras de Estados Unidos. Robert James Waller, que hasta 1986 había dedicado su vida al estudio y la enseñanza de la economía, la matemática aplicada y el *management* en la Universidad de Indiana, fue sorprendido por la fama. A pesar de que dedicaba muchas horas a escribir de manera amateur, nunca consideró que lo que hacía fuera a considerarse literatura.

Poco tiempo después el fenómeno del libro cobró un nuevo impulso con la adaptación al cine protagonizada por Clint Eastwood y Meryl Streep. Posteriormente, la obra fue traducida a diferentes lenguas y se vendieron más de cincuenta millones de ejemplares en todo el mundo. Según Ramiro Ortiz (2009) la inspiración para escribir *Los puentes de Madison* surgió mientras Waller se encontraba de visita en una región de Estados Unidos famosa por sus puentes techados. Al parecer, mientras trabajaba bajo la lluvia, el autor había sentido que “inexplicablemente” todo encajaba en su interior y había sentido el impulso de “contar la historia del amor entre un ama de casa que dudaba si quedarse junto a la familia que había formado, o

² “El discurso de la domesticidad ha sido el discurso de género predominante durante gran parte de la época contemporánea y conviene destacar su persistencia, así como las múltiples utilizaciones que actualmente se hacen de él” (Nash, 2006: 41).

seguir al hombre de sus sueños, un fotógrafo bohemio, independiente y solitario, que había golpeado de improviso la puerta de su casa”.

A menudo a pie de calle se cuestiona la calidad de las adaptaciones cinematográficas de obras literarias sin argumentos sólidos que cuestionen tal crítica. ¿Qué gana? ¿Qué pierde? ¿En qué cambia una obra literaria cuando la misma historia pasa a ser narrada en imágenes? Para poder concluir si *Los puentes de Madison* es o no es una buena adaptación, debemos hablar primero del lenguaje y de las características de cada medio de expresión.

Diversos autores y autoras afirman que quizás el mayor punto de inflexión producido en la narrativa audiovisual se dio con David Griffith (que asumió la idea de que el cine servía precisamente para contar historias y que el relato cinematográfico debía formarse teniendo en cuenta los patrones literarios y no los teatrales. A partir de Griffith, por lo tanto la mayor identificación entre cine y literatura se dará en cuanto a la estructura dramática del relato, es decir, su ordenación, pero la gran diferencia será el material esencial en el que se sustenta cada medio de expresión: la palabra (en el caso de la literatura) y la imagen (en el caso del film) (Gimferrer, 2005).

Según Pere Gimferrer (2005: 55), los problemas de adaptación de una obra literaria al cine pueden ser fundamentalmente de dos índoles:

- Problemas de equivalencia de lenguaje.
- Problemas de equivalencia del resultado estético obtenido mediante el lenguaje³.

Como resultado estético se entiende el efecto producido en el receptor o receptora de la obra (película u obra literaria). Por consiguiente, una buena adaptación cinematográfica debe producir en la espectadora o espectador un efecto semejante o equivalente al producido por la novela en el lector.

Refutando las múltiples críticas infundadas hacia las adaptaciones cinematográficas, cabe afirmar que existe la posibilidad de que “un material literario mediocre pueda dar una película notable y un material literario de

³ Según el autor, las relaciones entre novela y adaptación fílmica deben preocuparse mucho más de este segundo punto (el resultado estético) que del lenguaje.

primer orden produzca resultados fílmicos insignificantes” (Gimferrer, 2005: 65).

Aunque la historia de la novela de Robert James Waller está contada por un narrador omnisciente que todo lo ve y todo lo sabe, el empleo de la voz en off en el film le inflinge mayor poder al relato fílmico que el recurso estético y dramático empleado por la novela. “La fuerza emotiva y dramática de la voz humana es fundamental y se impone, en la percepción del espectador, sobre cualquier otro sonido” (Aguilar, 2000: 108). A pesar de que probablemente la utilización de ciertos recursos hizo más poderoso al relato cinematográfico que al literario, se puede considerar a *Los puentes de Madison* como una adaptación fiel⁴ y respetuosa de la novela original.

“La imagen reinventa las palabras, hace leer de nuevo” (Gimferrer, 2005: 23). En efecto, la película de Clint Eastwood reinventa el lenguaje de la novela y a la vez nos remite a ella con el recurso del diario de Francesca que ancla una parte de la historia al papel, dándole una especial importancia a las palabras y al guión literario a pesar de la fuerza de la imagen que muestra las acciones y el desarrollo de la historia.

3. Marco teórico

Para adentrarnos en el análisis de *Los puentes de Madison* desde una perspectiva feminista es necesario desarrollar previamente un marco conceptual de referencia e interdisciplinar en el que se incluirán autoras provenientes de diferentes campos, principalmente de la teoría fílmica feminista, la historiografía y la sociología.

Tal como expresa Kuhn (1991: 83) es necesario partir de una distinción entre “el feminismo como perspectiva teórica y el feminismo como metodología. Es decir, por una parte, podemos considerar el feminismo como un modo de ver

⁴ No siempre la adaptación cinematográfica más fiel es la de mayor calidad: “(...) la historia de las adaptaciones cinematográficas de novelas famosas ofrece un elocuente muestrario de fidelidades estériles y de infidelidades –y aun traiciones– fecundas” (Gimferrer, 2005: 67). Al igual que la relación entre Francesca Johnson y Robert Kincaid, las traiciones pueden llegar a ser más enriquecedoras que una fidelidad ficticia.

el mundo, como un marco de referencia o una posición ideológica desde donde se puede examinar todo aquello que uno[a] desee examinar. O alternativamente, como un conjunto de herramientas conceptuales, como un método o conjunto de métodos, incluso como un modelo analítico, mediante el cual se puede analizar un objeto: en este caso, el cine”.

Aunque de una forma un tanto edulcorada, *Los puentes de Madison* nos presenta a una protagonista inmersa en un modelo reproductivo de dominación que incluye la represión del erotismo y el placer⁵ frente a la sexualidad reproductiva y el sometimiento a la maternidad⁶, además de una apropiación absoluta de la fuerza de trabajo de las mujeres mediante el discurso de la domesticidad y la doble jornada que en este caso se traduce en la suma de las tareas vinculadas a los cuidados (trabajo en el hogar, cuidado de los hijos y del marido, etc.) y las labores relacionadas con la granja familiar.

El personaje femenino principal de la narración, responde por tanto a uno de los estereotipos más tradicionales de la feminidad: el “ángel del hogar”. Un estereotipo vanagloriado por el patriarcado que la protagonista pone en duda, pero que, tal como explica Giulia Colaizzi es castigada (en este caso con la infelicidad) por el simple hecho de plantearse una actitud activa para dar respuesta a los propios deseos y cuestionar ese estereotipo o modelo hegemónico de mujer abnegada que la atrapa y que le imposibilita “salir de las figuras complementarias y yuxtapuestas de madre/femme fatale, virgen/puta” (Colaizzi, 2001: 7-8).

⁵ “Siempre que se habla de sexualidad, se trata de la sexualidad masculina. No se oye la voz de las mujeres, su erotismo está silenciado, aunque se afirme que lo más importante de la vida de muchas mujeres es, precisamente, la sexualidad, el erotismo y el amor. Parece ser que las mujeres son vistas como el objeto del placer sexual para los hombres y como reproductoras de infantes. Los mensajes culturales refuerzan esta situación” (Hierro, 2004: 74).

⁶ “La maternidad abarca los procesos del embarazo y dar a luz, así como el trabajo de criar y educar a un niño, además está vinculada con otras áreas de la vida de las mujeres como la sexualidad, la división del trabajo en la casa, y el trabajo remunerado. Las feministas consideran la maternidad como una institución socialmente construida, es decir el contexto cultural, histórico y personal dentro del cual una mujer da a luz y cuida a sus hijos, determina sus prácticas, experiencias y el significado que ella atribuye al hecho de ser una madre” (Frischmuth, s.a.: 46).

La historiadora irlandesa Mary Nash afirma que “la representación cultural de la feminidad [incluyendo las representaciones cinematográficas, por supuesto] se ha basado en la dependencia, en el modelo de madre y cónyuge, devota y silenciosa, consagrada a su familia, con la reclusión estricta en el espacio doméstico” (2006: 43).

Estas representaciones descritas por Nash se erigen en un imaginario colectivo que opera creando un estricto modelo de conducta en el que maternidad⁷ y sexualidad juegan un papel fundamental al ir aparejadas irremediablemente, pero excluyéndose la una a la otra como si se tratara de dos palabras antónimas e incompatibles.

De este modo, la maternidad es “comúnmente considerada por la mayoría de las personas como un hecho natural o dado, que realiza y completa a la mujer, fructifica el amor de la pareja y concretiza el triunfo de la vida ante la muerte al trascender en los hijos. Es también una función considerada instintiva y constituyente —tanto de la identidad femenina, como del orden social de género—, en tanto que instituye y legitima la supuesta esencia femenina y la supuesta división natural del mundo en dos esferas (público y privado), que complementa y armoniza con el orden heterosexual y el orden social” (Ávila, 2004: 55-56).

Ciertamente, Francesca Johnson (al igual que muchas mujeres todavía hoy en día) practica lo que Silke Frischmuth denomina una “maternidad intensiva” (Frischmuth, s.a.: 48) que acapara todo su universo vital configurando su propio orden social. Con el fin de acercarnos al personaje de Francesca desde una perspectiva feminista y de indagar en su gestión de los mandatos de género, se deben tener presentes las teorías feministas sobre las relaciones entre el patriarcado, la maternidad y el movimiento de las mujeres que corresponden a tres categorías (Frischmuth, s.a.: 46):

⁷ “Sobre el imaginario social de la maternidad (la madre amorosa encargada de la familia) se ha construido un andamiaje simbólico muy denso, en el que se articulan niveles del orden de lo biológico, lo cultural, lo psicológico, lo religioso y lo político, mismos que implican que su estudio sea un tratamiento complejo” (Ávila, 2004: 56).

- 1) La maternidad como complicidad con el patriarcado y la causa de la subordinación de las mujeres;
- 2) La maternidad como una experiencia *empoderadora* y base para una cultura feminista separatista (el problema no es ser madre en sí, sino más bien serlo bajo las condiciones del patriarcado).
- 3) La maternidad como evento natural.

Por otra parte, en el otro lado del binomio antagónico en el que Robert Kincaid ocupa un lugar privilegiado, se encuentra la libertad de Francesca para ejercer y disfrutar de su sexualidad. Una sexualidad que en el film “tiene que ver con el placer de vivir, con la comunicación, el deseo de dar y recibir palabras, miradas, risas, caricias, atención y comprensión” (Dasha, 2004: 29) más que con el propio acto sexual

4. Metodología

El análisis cinematográfico es una forma de desenmarañar “las complejas y múltiples relaciones entre lo personal (el cuerpo, la domesticidad, la intimidad, la memoria) y lo político (las naciones estado, el espacio público, los medios y la historia)” (VV.AA., 2011: 18).

Por ello, para dilucidar qué “hilos” desenredan esas confusas relaciones entre la sexualidad femenina, el contexto social, la maternidad, lo privado, lo público y los roles de género, entre otros factores de interés, la metodología utilizada en el presente trabajo aúna diversas áreas de pensamiento y práctica (teorías sociológicas de análisis del discurso, teoría feminista, teorías de la comunicación...), así como perspectivas heterogéneas que se complementan, supliendo así las lagunas y ausencias que la utilización de un solo tipo de análisis podría entrañar. Esta diversidad se considera idónea para obtener una mayor veracidad en la investigación y para “llenar los vacíos o lagunas informativas que todos los métodos, considerados individualmente, siempre tienen” (García y Berganza, 2005: 34).

Pero dentro de las diferentes técnicas de análisis y observación utilizadas, cabe destacar que en el presente estudio se ha utilizado como base metodológica la noción de “deconstrucción” tomada desde la especificidad de un acercamiento feminista a la teoría cinematográfica para deconstruir la estructura narrativa del film y construir nuevas significaciones que surjan de la interpretación de los elementos del lenguaje audiovisual que componen la obra analizada siguiendo la propuesta de análisis de Pilar Aguilar (2000: 94-95) que insta a “desmenuzar” y “descomponer”⁸ los elementos constituyentes (estructuras y códigos) del lenguaje cinematográfico y permitir “la visibilización de lo invisible [a través de] la deconstrucción de la mirada y de la estructura narrativa del texto fílmico” (Colaizzi, 2001: 8).

5. Análisis de la narración: Personajes, acciones y transformaciones

5.1. Contexto social

La historia narrada en *Los puentes de Madison* se desarrolla en el estado norteamericano de Iowa. Situado en el la zona centro del país (también conocida como las Grandes Praderas) y considerado como parte del antiguo Oeste del mismo, Iowa es uno de los estados más conservadores de Estados Unidos.

Iowa es una zona donde la mayoría de la población es de raza blanca (91% según el último censo de 2006), protestante y con unos valores profundamente conservadores aún hoy en día (recordemos que la película está ambientada en 1965⁹). Además es un estado eminentemente rural, con

⁸ Tal como expresa Roland Barthes, “el paso previo necesario en cualquier análisis apoyado en la metodología estructuralista es romper el texto, deconstruirlo” (Kuhn, 1991: 91) y de ahí, la necesidad de descomponer las secuencias seleccionadas en planos y ver qué elementos las componen (símbolos, color, encuadre, campo, luz, etc.)

⁹ En 1965 la población activa de mujeres en relación con el total de la población laboral es del 35%. De ellas, solamente un 27% trabajaba en el sector primario. (Datos de U.S. Department of Labor, Bureau of Labor Statistics, Employment and Earnings, mayo 1965. En Sullerot, 1970: 219). Y precisamente a ese grupo es al que pertenece la protagonista de *Los puentes de Madison*.

Este período histórico coincide también con el desarrollo de la segunda ola del feminismo entre 1963 y 1989, en Estados Unidos, Canadá y Gran Bretaña. en la cual se definió a la

una economía muy vinculada a los sectores primarios (un 88% de sus 144.700 km cuadrados se dedican a la agricultura):

“En la comunidad doméstica agrícola la agricultura es dominante, no sólo porque moviliza la mayor parte de la energía de los productores, sino, especialmente, porque determina la organización social general a la que están subordinadas las restantes actividades económicas, sociales y políticas” (Meillassoux, 1993: 56).

En cuanto a relevancia política, Iowa es uno de los estados clave en Estados Unidos. Se dice que quien gana el Caucus¹⁰ de Iowa consigue colocarse como candidato de su partido a la Casa Blanca. Una de las pocas excepciones fue Bill Clinton en 1992. Por esta causa, Iowa se considera el punto de partida para las elecciones norteamericanas.

¿Cómo se percibe esto en la película? Por un lado observamos que la granja donde vive la protagonista está ubicada en el campo y alejada del núcleo urbano al que debe desplazarse siempre en su camioneta. El ambiente opresor del pueblo se ve también muy reflejado en el film, especialmente en el tema de las relaciones afectivo-sexuales y la infidelidad de un hombre casado con una vecina del pueblo a la que toda la comunidad estigmatiza eximiendo de las críticas y el acoso moral al varón en cuestión. Iowa representa pues a la América profunda y rural muy dada a las habladurías, el chisme y los juicios de valor. Una sociedad en la que todo se sabe o, al menos, se pretende saber, haciendo gala del conocido refrán: “Pueblo chico, infierno grande”.

En relación con esa realidad, Meillassoux afirma que el modelo de las comunidades domésticas agrícolas, promueve que dichas comunidades “no tienen relaciones sino con comunidades semejantes, mientras que sus relaciones eventuales con otras formaciones sociales son superficiales y no

mujer como clase social y económica caracterizada por la subordinación (al igual que Marx definió el proletariado). Para las feministas de la segunda ola, la división del trabajo también conlleva una división en función del sexo: mientras en el hombre recae el trabajo productivo, el trabajo reproductivo y secundario recae en la mujer. Así lo definía Flora Tristán: “La mujer es la proletaria del proletario”.

¹⁰ Proceso de selección interno de los partidos demócrata y republicano de cara a nombrar a sus cabezas de lista para las presidenciales.

susceptibles de transformarlas cualitativamente” (Meillassoux, 1993: 57). Sin embargo, la historia narrada en *Los puentes de Madison* pone de manifiesto a través de la relación entre Francesca Johnson y Robert Kincaid que el contacto entre dos tipos de comunidades radicalmente opuestas sí produce transformaciones internas en los sujetos implicados.

5.2. Roles de género

Francesca, la protagonista de *Los puentes de Madison*, no es una aguerrida luchadora por los derechos de la mujer, ni una militante feminista. Es una mujer recluida en su rol de género, del que escapa en cierta forma durante cuatro días en su vida, para volver a ese encierro de madre-esposa-ama de casa compartido por muchas mujeres de la época, pero vivido en soledad por el cual Betty Friedan se preguntaba en su gran obra *La mística de la feminidad*: “¿Por qué tantas esposas norteamericanas soportaron esta dolorosa sensación de descontento, creyendo, cada una por su parte, que solo ella la soportaba?” (1965: 47).

En el caso que nos ocupa la protagonista le cuenta a Robert Kincaid poco después de conocerse que abandonó su carrera de profesora¹¹ al casarse. En este sentido Betty Friedan afirma que “cuanto más se priva a una mujer de ejercer una función en la sociedad a la altura de su propia capacidad, tanto más se dilata su trabajo doméstico, su trabajo maternal, su trabajo como esposa y tanto más se resiste ella a terminar sus trabajos caseros¹², o sus cuidados maternales y quedarse sin nada que hacer” (1965: 270).

En la misma línea Nash explica lo siguiente: “Se admitió entonces un nuevo perfil de mujer profesional o trabajadora para las mujeres solteras, a las que se estimula su formación educativa y profesional para adaptarse a las nuevas demandas del mercado de trabajo. Sin embargo, la actividad femenina en la vida pública era aceptada sólo para las mujeres solteras; la esfera doméstica

¹¹ “El único grupo importante es el que está integrado por las maestras y profesoras que en abril de 1965 eran 1.381.000, mientras que en el año 1959 sólo eran 839.000” (Sullerot, 1970: 227). Francesca Johnson podría pertenecer a ese grupo, pero al renunciar a su vida profesional por su familia, su carrera se ve truncada y anulada.

¹² En el film, Francesca se refugia en su “vida de detalles” a la que se hará referencia más adelante en el presente ensayo.

continuaba como espacio exclusivo de actividad para las mujeres casadas y las madres” (Nash, 2006: 43).

Todavía hoy en día muchas mujeres en el mundo, como Francesca, siguen siendo educadas en un anodino modelo que las aparta del sistema y las margina y segrega a las labores del cuidado¹³, quedando excluidas de la vida pública y de la representación social que continúa en manos de los hombres. Como diría Carole Pateman: “Nacer mujer aún conlleva que su lugar en la vida está prescrito” (Pateman, 1995: 230).

Tal como afirmaba Rousseau, “lo que mejor sabe Sofía, y lo que le han hecho aprender con el mayor cuidado, son las tareas propias de su sexo”, y justamente en esas tareas es donde Francesca, la protagonista, se refugia para bloquear su deseo volviendo a la seguridad del “contrato matrimonial” pactado.

Aunque de un modo más sutil, aplacado por el paso del tiempo, Francesca responde al modelo de esposa estadounidense imperante en el siglo XVIII cuyas obligaciones cotidianas consumían prácticamente todo su energía. A pesar de que en el siglo XX el papel de la esposa norteamericana ha sufrido una gran transformación, para Francesca el matrimonio supuso (como para muchas otras mujeres, incluso hoy en día), el fin de su carrera profesional, y los hijos¹⁴, el fin del empleo asalariado. La historia se enmarca en medio de lo que Marilyn Yalom denomina “los turbulentos años sesenta”¹⁵ y “los feministas setenta” y refuerza el concepto freudiano de mujer que debía

¹³ “Los cuidados a terceros, que forman parte de todas aquellas actividades que tienen como objetivo proporcionar bienestar físico, psíquico y emocional a las personas, implican tareas de gran importancia social, considerable valor económico e implicaciones políticas notables (Finch, 1989). Pero un aspecto muy significativo de esta importancia es la relevancia numérica de los cuidados domésticos, donde diversas investigaciones han demostrado de una forma clara y contundente que el cuidado de las personas dependientes se ha delegado y se sigue delegando socialmente en las familias; pero que cuando hablamos de familias nos estamos refiriendo a las mujeres, algo que no siempre se recuerda” (Esteban, 2003: 2).

¹⁴ Aunque los hijos de Francesca ya tienen 16 y 17 años en el momento en que tiene lugar su relación con Robert Kincaid, ésta supedita sus deseos a ellos. Ella misma afirma cuando le manifiesta a Robert su decisión de quedarse con su familia, que esa es una renuncia que ya se ha hecho al momento de tener, o de elegir tener, hijos. Aunque en un principio se muestra dispuesta y proclive al gran cambio de su vida y a la pasión negada, finalmente la “identidad de género” se impone.

¹⁵ Una época en la que la externalización de servicios de cuidado todavía no está extendida entre la clase media del sector agrícola.

realizarse personalmente en su papel de esposa y madre ya que a Freud le parecía “irreal enviar a las mujeres a la lucha por la existencia del mismo modo que a los hombres” (Yalom, 2003: 399).

En los años 60 la división de tareas todavía era muy clara. El filme representa a la perfección la primera de las características de la producción doméstica descrita por Marshall Sahlins, es decir, una división sexual del trabajo, fundada sobre la familia mínima: un hombre y una mujer (Meillassoux, 1993: 18). Se esperaba que los hombres mantuvieran a sus familias, y que las mujeres fueran esposas y madres ejemplares y a tiempo completo¹⁶. La mayor parte de los hombres (como el marido de Francesca) no querían que sus mujeres trabajaran fuera del hogar ya que eso hacía pensar en un bajo rendimiento del varón en el ámbito laboral¹⁷. Del mismo modo, la mayoría de los maridos consideraban inadecuado colaborar en la casa cuando llegaban del trabajo.

Sin perder de vista la época en que se nos sitúa, *Los puentes de Madison* nos presenta a Robert Kincaid como un modelo diferente de hombre que se ofrece para fregar los platos, pone la mesa y colabora en cierta medida con las tareas supuestamente propias del rol femenino. Además de ese cambio de actitud respecto a los hombres de su época, Kincaid impugna el conformismo de Francesca respecto a su vida: “Y no se engañe Francesca, es de todo menos una mujer simple”. Con esas palabras el protagonista masculino reconoce la individualidad y complejidad de Francesca.

Tal como afirma Esping-Andersen¹⁸ “la contribución de los hombres al trabajo doméstico no retribuido ha dado un salto adelante en el transcurso de las últimas décadas, salto espectacular en dos tipos de actividades: las

¹⁶ Adquirir capital simbólico y prestigio social para los varones es una tarea que se realiza de puertas afuera de la familia, mientras que las mujeres, generalmente, lo realizan dentro del hogar en lo que se denomina “trabajo de parentesco”.

¹⁷ Como ya se ha mencionado anteriormente, Francesca abandona su empleo de maestra al casarse. Este hecho encuentra su base en unas relaciones de género a caballo entre el modelo neotaylorista y humanista aunque con el matiz de que en el sector agrícola la separación entre empresa y familia es más sutil aunque todo lo que concierne a los cuidados es tarea femenina. (García Sainz, 2005: 37).

¹⁸ “La tendencia es significativa, pero no de una amplitud revolucionaria. En primer lugar, la diferencia entre sexos en materia de actividad doméstica sigue siendo importante” (Esping-Andersen, 2010: 42).

actividades ordinarias (la limpieza, por ejemplo) y las actividades relativas a los hijos (la contribución de los padres se ha doblado desde los años ochenta del siglo pasado en países tan distintos como Dinamarca, Francia y Estados Unidos). La división del trabajo entre cónyuges (producción remunerada para el uno, trabajo doméstico para la otra) se vuelve más equilibrada, con las mujeres trabajando y los hombres dedicando más horas a las tareas domésticas”.

En aquellos años (no tan lejanos ni tan dejados atrás), alrededor del 70% de las mujeres casadas no formaban parte del mercado laboral, aunque en el caso de Francesca Johnson, esta encarna a la perfección el concepto de la “doble jornada” ya que ella trabaja en la granja y, a su vez, se encarga de las tareas domésticas.

Eran pocas las licencias que una mujer podía tomarse en las tareas de cuidado. Entre cocina, plancha, limpieza, cuidado de hijos, etc. en ocasiones podían quedar para tomar un café con una amiga, siempre y cuando estuviera de vuelta para preparar la cena y servirla cuando su marido llegara del trabajo. Este apunte se ve claramente reflejado en la película cuando una vecina de Francesca irrumpe en la casa para merendar con su amiga jactándose de que ha enviado a su marido y su hijo a cenar al pueblo como un leve gesto de “rebeldía” de su deseo ante sus obligaciones cotidianas.

En *Los puentes de Madison* todas las labores relacionadas con el cuidado¹⁹ recaen sobre la protagonista. De los hijos en su juventud y de su marido enfermo durante la vejez. La secuencia en la que Francesca cuida de su marido, ya enfermo, es otro claro ejemplo del peso del trabajo doméstico en la historia y en la realidad del medio rural estadounidense de los 60. Esping-Andersen afirma que “allí donde prevalece la solución familiar, la necesidad de cuidados amenaza con convertirse en una pesada carga para las mujeres que llegan a la edad madura” (Esping-Andersen, 2010: 37). Sin embargo, en

¹⁹ “Los cuidados llevados a cabo por las mujeres fuera del ámbito profesional e institucional a las personas que no pueden valerse por sí mismas (criaturas, enfermos y ancianos dependientes)” (Esteban, 2003: 2).

esa secuencia, volvemos a ver a una Francesca resignada, que no deja ver lo pesada que es esa carga.

Por otra parte, Robert Kincaid representa valores y conceptos tradicionalmente masculinos: el valor, el riesgo, la aventura, la individualidad, la autonomía, el espacio público. Por el contrario, como ya se ha anticipado anteriormente, Francesca Johnson encarna perfectamente el rol asociado durante siglos a su sexo: la maternidad²⁰, la renuncia²¹ a sus propios deseos a favor de la familia, la esposa, el ama de casa, el ámbito privado, la pasividad²²... En el papel de Francesca puede verse claramente representada la “identidad relacional” (Hernando, 2008) caracterizada por Almudena Hernando por la ausencia de generación de deseos propios, la falta de cambios²³, la percepción del tiempo como un presente indefinido y cíclico, y el depósito de la seguridad propia en una instancia superior que en este caso se corresponde con el marido, la familia y el hogar²⁴. El miedo que bloquea a Francesca es el de no reconocerse sin su cualidad de “esposa de” o “madre de”. Las mujeres se ven desposeídas de toda noción de individualidad y de ciudadanía plena “por la falta de reconocimiento de un proyecto de vida propio, más allá de la maternidad y del cuidado de los otros” (Nash, 2006: 44).

Por ello, la idea de empezar una nueva vida junto a Robert Kincaid se convierte en una utopía o una especie de oxímoron social ya que la misma opción tiene una interpretación diferente en el imaginario colectivo

²⁰ Evelyne Sullerot (1970: 377) habla de una “exclusiva devoción al matrimonio y a la maternidad”.

²¹ Francesca se resigna a cumplir con sus deseos, pero mantiene hasta el final de su vida la nostalgia por no haberlos realizado: “Los viejos sueños eran buenos sueños. No se cumplieron, pero me alegro de haberlos tenido”.

²² El hijo de la protagonista también preferirá pasiva a su madre, insistirá en que todo fue contra su voluntad, o en que no fue responsable de lo sucedido, o en que fue emborrachada, como si cualquiera de esas situaciones pasivas fueran “mejores” que la de haber sido activa y participe de los acontecimientos que marcaron su vida, es decir, de su relación fuera del matrimonio.

²³ El varón como ser activo y representante de la identidad individualiza no teme al cambio. Robert Kincaid lo corrobora en un momento de la película: “La mayoría de las personas temen el cambio, pero si lo ves como algo con lo que siempre puedes contar puede ser un consuelo, no hay muchas cosas con las que realmente puedas contar”.

²⁴ En palabras de Mary Nash, la “identidad relacional” se correspondería con la “definición identitaria de las mujeres a partir de la maternidad y la reproducción” (2006: 43).

dependiendo del sexo del sujeto que pretende llevarlo a cabo: varones aventureros versus madres que abandonan. Finalmente, el peso de ese imaginario patriarcal lleva a Francesca a renunciar a los “grandes horizontes de actividad y de libertad” (Nash, 2006: 48) y ésta vuelve a someterse al mito biologicista mujer=madre.

De esta última decisión de la protagonista se puede deducir que ni Robert James Waller ni Clint Eastwood dejaron fluir “el potencial radical de poner sobre la pantalla [o sobre el papel] mujeres «reales» y sus vidas sin recurrir a la limitada gama de imágenes que prevalecen en [la literatura y] el cine clásico” (Kuhn, 1991: 162).

5.3. La infidelidad femenina en el cine y la transgresión frustrada

En el inicio de la obra de Rosa Luxemburgo *Reforma o revolución* aparece una frase de Bernstein que dice lo siguiente: “El objetivo final, sea cual fuere, no es nada; el movimiento lo es todo” (Luxemburgo, 2009: 9). El movimiento, el cambio, la transformación... Todo ello se vislumbra en la relación de Francesca Johnson con Robert Kincaid, pero siendo éste su objetivo y renunciando a él, el movimiento y el cambio de la protagonista quedan imposibilitados.

Aunque la espectadora o espectador inconscientemente se niegue a verlo, en *Los puentes de Madison* la transgresión se ve frustrada desde el principio. En uno de sus encuentros con Kincaid durante los breves 4 días que dura su relación, Francesca deja entrever que no habrá cambio posible:

“-No sé si voy a poder hacerlo.

-¿El qué?

-Intentar concentrar toda mi vida entre hoy y el viernes”.

Con este breve diálogo el espectador/a puede vislumbrar el desenlace donde los deseos de la protagonista serán aniquilados por su “vida de detalles” o lo que Sullerot describe como “consagrarse toda la vida al polvo, a fregar los platos, a la tarea rutinaria de los quehaceres en el aislamiento” (Sullerot, 1970: 375). Kincaid también augurará ese final aferrándose a su

individualidad y lo preestablecido en su relación con Francesca: “No quiero necesitarte...porque no puedo tenerte”.

La infidelidad siempre ha sido un tema recurrente en el cine, pero especialmente la infidelidad cometida por las mujeres es la que siempre ha levantado más ampollas y ha creado más arquetipos como la *femme fatal*, el ama de casa aburrída, la mártir, la prostituta, la víctima o la *Lolita*... En el estereotipo de ama de casa aburrída es donde se puede enmarcar a Francesca Johnson. La infidelidad la saca del tedio y la rutina y le hace tomar conciencia de su personalidad y sus expectativas, contraponiendo la espontaneidad con la costumbre.

Los Puentes de Madison recuerda a otras películas que abordaron el mismo tema como *Breve Encuentro* de David Lean. Además de la similitud de la historia, su desarrollo y su desenlace, ambas películas comparten el aire nostálgico y la voz en off femenina que acompaña el relato fílmico, al igual que la escena casi idéntica en la que la vecina interrumpe la intimidad de los amantes. También podríamos recordar *Deseando Amar* y otros títulos como *Infiel* o *Una proposición indecente*, ambas de Adrian Lyne; *La mujer infiel* de Claude Chabrol; o la recién estrenadas *Mujeres infieles* del director chileno Rodrigo Ortúzar Lynch.

Si nos detenemos a pensarlo por un momento, llama poderosamente la atención que aquellos directores que más han recreado el adulterio femenino en el cine sean precisamente varones. Aunque ese análisis probablemente daría para muchos otros trabajos, lo que sí podemos aseverar es que la gran mayoría de esas historias continúan reforzando los estereotipos que mencionábamos antes, castigando la transgresión de la “norma de género” y el sistema patriarcal, al igual que se censuraba o se represaliaba punitivamente a Madame Bovary o Ana Karenina en la literatura del siglo XIX o a Eva y a Lilith en los textos religiosos. El temor al destierro, a la soledad, a la locura, al rechazo social... Todos estos elementos están siempre presentes en las historias donde la infidelidad es cometida por una mujer. Cuando la infidelidad es cometida por un varón los adjetivos y roles cambian

sustancialmente (además de obviar el castigo y aludir al perdón someramente). En ese caso se habla de tentación (encarnada en la mujer, por supuesto), de curiosidad, engaño, fascinación, hombría y un largo etcétera de conceptos que el Diccionario de la Real Académica no valorará nunca como negativos.

5.4. Sexualidad y amor en la mujer adulta

Los puentes de Madison, como ya se ha mencionado con anterioridad, cuenta la historia de amor de un hombre y una mujer de edad madura, ni tan bellos ni tan jóvenes como se suele mostrar en el cine. A pesar de ser una relación emocional y física, son escasos los momentos en los que la película recrea situaciones sexuales explícitas y el erotismo más bien se siente o se intuye, pero casi nunca se revela de forma evidente.

En una escena de la película *Francesca* (Meryl Streep) aparece semidesnuda frente al espejo de su habitación dando la impresión de que estuviera redescubriendo o tomando conciencia de su propio cuerpo después de mucho tiempo. En la misma línea, en otra secuencia, la protagonista dice: “Pensé que él había estado ahí sólo momentos antes. Estaba tumbada dónde el agua se había deslizado por su cuerpo... y me pareció intensamente erótico. Casi todo lo relacionado con Robert Kincaid había empezado a parecerme erótico”.

“En el caso de las mujeres se valora en gran medida que controlen esa faceta de su vida [su sexualidad], o por lo menos se les va invitando a mantener cierta discreción sobre ella, por lo que, en general, las experiencias, sean cuales sean, se mantienen en el ámbito más privado” (Esteban, 2004: 85). Teniendo en cuenta estas palabras de Mari Luz Esteban, no es de extrañar que todos los encuentros entre los protagonistas de la película se den, o bien, en espacios alejados del pueblo (los puentes) o en la casa de Francesca, lejos de los ojos y oídos de una comunidad que juzgaría y censuraría sin remilgos dicha relación.

Los puentes de Madison es un melodrama al uso. Un género muy utilizado para hablar del deseo, la infelicidad, el dolor, el sacrificio y la melancolía,

sentimientos que aparecen representados a lo largo de todo el film. El melodrama se presenta por sus características como un campo de estudio propicio aunque artificioso sobre la complejidad del alma humana, el deseo y el destino, la pasión y la posibilidad o no de la renuncia. El riesgo de reclamar lo que una desea y el precio que esta posición conlleva en el marco socio cultural son factores muy presentes en este género cuando las protagonistas femeninas intentan infringir los valores y preceptos que su sociedad les ha impuesto.

6. Análisis de una secuencia

6.1. Notas previas

Béla Balázs, quien sistematizó la función expresiva de la técnica cinematográfica, propuso tres elementos como componentes fundamentales del cine:

-El primer plano, mediante el cual, en palabras de Balázs²⁵, “muestra su sombra en la pared con la que ha vivido toda su vida y que apenas conocía; muestra el rostro sin palabras y el destino de los objetos mudos que viven con usted en su habitación y cuyo destino está ligado al suyo”.

-El montaje, que proporciona el ritmo del film, y que promueve la asociación de ideas y conceptos, partiendo de un amplio abanico de posibilidades metafóricas.

-El encuadre, como la síntesis entre la realidad “objetiva” mostrada y la naturaleza subjetiva del o de la artista (Balázs 1952: 55).

La imagen cinematográfica en sí misma puede ser a la vez inequívoca y ambigua. Inequívoca en tanto que se ve lo que se ve (una mujer, un bosque, una calle...), pero ambigua si tenemos en cuenta que la imagen puede ser utilizada como un símbolo y/o puede estar cargada de iconicidad y signos.

Buena parte de *Los puentes de Madison* está rodada en escenarios naturales de Iowa. La película mantiene un equilibrio entre exteriores e interiores, con

²⁵ Texto original: “The close-up shows your shadow on the wall with which you have lived all your life and which you scarcely knew; it shows the speechless face and fate of the dumb objects that live with you in your room and whose fate is bound up with your own”.

una fotografía naturalista. Los exteriores son muy luminosos con cielos en ocasiones un poco quemados debido a que la acción se desarrolla durante un verano muy caluroso. También hay una importante secuencia bajo la lluvia (que es la que se analizará en el presente trabajo) y varias escenas nocturnas.

En lo referente a los personajes, Eastwood no recurrió a los habituales filtros difusores para suavizar la imagen y así ocultar las arrugas de los actores (65 años él y 46 ella en el momento del rodaje), ya que precisamente la edad de los protagonistas es un rasgo definitorio de la historia.

6.2. El último encuentro

“Sin cierre narrativo no hay explicación, no hay sentido, no hay descubrimiento” (Aguilar, 2000: 37). Esta es la explicación del porqué se ha escogido para ser analizada una secuencia correspondiente al desenlace de la película. Si un cierre no comprenderíamos todo lo relatado anteriormente ni se entendería el análisis de la historia y de los personajes que se ha llevado a cabo en este trabajo.

La secuencia narra el momento en que Francesca y Robert se encuentran por última vez. Han pasado los 4 días y el marido y los hijos de Francesca han regresado de su viaje. Francesca y su marido se encuentran realizando unas compras en el pueblo. Francesca sube a la camioneta (su marido aún no ha regresado) y ve a Robert en medio de la calle, de pie bajo la lluvia. Después de un intercambio de miradas y una breve sonrisa, Robert Kincaid arranca su vehículo y se marcha. Justo en ese momento, el marido de Francesca regresa y sigue a la camioneta del fotógrafo sin sospechar nada. En un semáforo ambos coches coinciden, uno detrás del otro. En ese instante la voz en off de la protagonista interviene: “Por un momento no supe dónde estaba. Y por un instante pensé que él no me quería. Que le era fácil dejarme”. Entonces ve a Robert



colgando su cruz en el retrovisor. En ese momento Francesca pasa por un estado de absoluta incertidumbre y tensión, dudando entre aceptar la transformación sufrida y marcharse con él o quedarse con su marido. Finalmente no tiene el valor de dar el paso, Robert se aleja y ella queda totalmente desolada y entregada a esa “normalidad” que no la satisface en modo alguno.

En cuanto a los elementos visuales (exceptuando un plano general de Robert que aparece al principio de la secuencia), la mayor parte de planos son primeros planos, planos detalle y planos medios. Este hecho dota a la secuencia de mayor expresividad y mayor contenido dramático al mostrar los rostros y gestos de los tres protagonistas de la misma.

En lo que concierne al color, predominan los colores fríos como el azul y el verde cargados de connotaciones nostálgicas (tristeza, duda, melancolía...). En contraste encontramos el rojo del semáforo y el amarillo del intermitente que simbolizan la urgencia de la decisión, la pasión, los extremos. La luz en esta secuencia (y en general en toda la película) es de tipo naturalista, aunque proporcione una gran carga significativa que revierte en un gran impacto emocional para el espectador o espectadora.

Al final de la secuencia, el marido de Francesca cierra la ventanilla simbolizando el cierre de las posibilidades de Francesca de haber llevado otra vida distinta. ¿Pero realmente la marcha de Robert Kincaid le cierra las puertas a Francesca? Definitivamente no. Kincaid solamente representa la oportunidad del cambio, pero ese cambio podría ser provocado por la protagonista en cualquier otro momento ya que, tal como expresa Friedan, la mujer “debe crear, basándose en sus propias necesidades y facultades, un nuevo plan de vida” (1975: 375).

7. Elementos simbólicos²⁶

Los puentes:

Los puentes que dan título a la novela y a la película hacen referencia al cambio que cada uno experimentará al cruzarlos. Los puentes también simbolizan la travesía que supone para los hijos de Francesca el hallazgo de su diario que les descubrirá que la imagen de la madre que creían haber no se corresponde exactamente con la realidad.

La relación entre Robert y Francesca fuera del matrimonio de ella a pesar de ser una infidelidad es, por otro lado, fuente de fidelidad entre ellos. Robert mantendrá este amor por Francesca hasta su muerte, al igual que ella. Robert definirá la relación de ambos de la siguiente forma: “Ya no éramos dos personas. No creo que hubiera dos personas más unidas que nosotros”. Esa unidad entre los dos protagonistas plantea una dimensión trascendente que traspasa el tiempo e incluso la muerte. A la luz de esta idea el puente representa la unión permanente de dos orillas separadas: la vuelta de Kincaid a su vida errante de fotógrafo y el regreso a la cotidianeidad familiar de Francesca. La dedicatoria del fotógrafo en el libro que ella recibe tras su muerte va en esa misma línea: “Hay un éxtasis en la orilla solitaria”. Aquí el éxtasis remite al recuerdo de la unión.

El perro:

El perro juega un papel iconográfico fundamental en la película como símbolo de la fidelidad. Un ejemplo de este uso se observa al principio de la película cuando Francesca está sentada en la cocina y el perro es seguido por la cámara. En ese momento Francesca se dirige a él diciendo: “¿Por qué me quieres tanto? Sabes que no me gustas”. Si se tienen en cuenta los acontecimientos posteriores, se podría decir que la protagonista se dirige tanto al perro como a la fidelidad y las obligaciones que represente. Cuando

²⁶ Aunque los sistemas simbólicos y representativos sufren modificaciones a lo largo de la Historia, aquí sólo se pretende hacer una modesta aproximación a algunos símbolos bastante recurrentes que aparecen a lo largo del film. No se profundizará demasiado teniendo en cuenta que “el universo simbólico [en palabras de Pilar Aguilar] es un entramado extraordinariamente complejo e inabarcable”.

Francesca se dirige al puente a dejar una nota²⁷ para Robert para citarse en un próximo encuentro, el perro corre y ladra junto a la camioneta de la protagonista como un último aviso que le recuerde a su familia ausente. Una vez que Francesca y Robert empiezan su relación sexual el perro desaparece de escena hasta el regreso de la familia cuando reaparece para subrayar que todo ha vuelto a la “normalidad”.

La cruz:

Como se ha dicho anteriormente, la historia de este amor imposible se prolonga más allá de la muerte dándole un toque de trascendencia mística y religiosa. Cuando Robert envía a Francesca un paquete con una serie de símbolos-recuerdo vinculados a su relación (la cámara de fotos, la pulsera, la cruz y el libro dedicado a F), la protagonista coge la cruz y la contempla detenidamente. Entonces se acerca a la ventana. La luz ilumina su rostro y la voz en off de ella dice: “No ha pasado un solo día desde entonces en que no haya pensado en él”. La correlación entre esa declaración y la cruz es lo que otorga a este símbolo su significado de sacrificio y amor más allá de la muerte.

Las cenizas:

Esa misma trascendencia queda representada una vez más a través de las cenizas de Francesca. Ésta pide a sus hijos que lancen sus cenizas junto a uno de los puentes donde transcurrió parte de su historia con Robert: “Quiero entregar a Robert lo que queda de mí”. El deseo de perdurabilidad del alma y la vida más allá de la muerte está presente en este símbolo como un “premio de consolación” tras una vida de renunciaciones.

El cigarro:

En la secuencia que narra uno de los primeros encuentros entre Robert y Francesca dentro de la casa de ella, ambos aparecen fumando. Francesca solamente aparecerá con un cigarrillo en la mano cuando esté en compañía de Robert Kincaid, nunca delante de su familia. El consumo de cigarrillos

²⁷ El contenido de la nota es el siguiente: “Si quiere cenar conmigo cuando las luciérnagas estén volando, venga esta noche cuando haya acabado, a cualquier hora”.

opera como un símbolo de poder y resistencia frente a situaciones asimétricas entre sexos y de dominación masculina.

El tabaco en este caso opera para Francesca como herramienta para afrontar el estrés y la ansiedad, y como facilitador de las relaciones sociales y en la interacción sentimental-sexual como herramienta de acercamiento y contacto con el sexo opuesto y metáfora erótica. Por lo tanto, más allá de un mero elemento de *atrezzo* el cigarro se constituye como un potente icono que repercute en diversas dimensiones: emocional, corporal, social, simbólica y como expresión de poder y resistencia.



8. Reflexiones finales

Una vez finalizada esta mirada de género sobre *Los puentes de Madison*, se puede afirmar que su análisis desde una perspectiva feminista arroja luz sobre temas transcendentales que han preocupado a los estudios feministas desde sus orígenes tales como la relación entre el ámbito público y privado, la maternidad, la doble jornada laboral o la sexualidad y autoconciencia del cuerpo.

Asimismo, el análisis fílmico feminista ayuda a empoderar a las protagonistas femeninas y a visibilizar su encorsetamiento en papeles vinculados a los roles tradicionales de género, revelando así las presencias²⁸ y las ausencias²⁹ de las mujeres en el cine de ficción y la siempre plausible (aunque a menudo ausente) ruptura de los estereotipos.

A este respecto, este análisis de *Los puentes de Madison* nos acerca al intento de transgresión de las normas fijadas por el patriarcado por parte de una mujer rural estadounidense en los años 60. Un intento de transgresión

²⁸ “(...) formas explícitas en que representan a las mujeres, los tipos de imágenes, los papeles otorgados en las películas” (Kuhn, 1991: 87).

²⁹ “(...) formas en que las mujeres no aparecen en absoluto en las películas o no están en cierto modo representadas en ellas” (Kuhn, 1991: 87).

frustrado, pero que ejemplifica lo que Betty Friedan denominó el “problema sin nombre” y que se caracteriza especialmente por el enorme descontento al que se veían (y se ven) sometidas las mujeres privadas de otros medios de realización personal alejados de la maternidad y la domesticidad.

También se observa como ciertos elementos simbólicos presentes en el film operan como agentes de refuerzo que cuestionan la infidelidad de la protagonista y que intentan recordar continuamente al espectador o espectadora cuál es el orden social correcto.

Al no tener Robert el papel activo de la toma de decisiones, ¿eso le convierte en víctima de la decisión tomada por Francesca? Evidentemente no, ya que la decisión de Francesca está condicionada por su educación³⁰, por su “identidad relacional” y su conocimiento de sí misma en tanto que madre y esposa, unos condicionantes de los que toda la sociedad es parte. En un momento dado de su vida Francesca se toma la licencia de regirse por su voluntad durante cuatro días para volver a su “vida de detalles” centrada en el ámbito privado, en el hogar y la familia. El ser una profesora extranjera (proviene de Bari, Italia) que reside en Iowa y que no comparte la mayoría de los valores del prototipo de familia americana, aunque los acepta, constituye el matiz donde se sostiene la individualidad de Francesca que ansía viajar y ampliar sus conocimientos, pero que no se atreve a abandonar la servidumbre del modelo de mujer que ostenta.

Algunas críticas y análisis encontrados durante la realización del presente ensayo (por ejemplo, el realizado por Hugo Dvoskin en 2006 para la revista *El Sigma*) están asentados en teorías profundamente patriarcales y acusan a la protagonista femenina de requerir la angustia de él para soportar la suya propia y cobijarse en el abandono, pero es una lectura muy poco acertada teniendo en cuenta los acontecimientos que se narran en el film después de la separación de la pareja. Por otro lado, en esos mismos escritos se cuestiona la

³⁰ Pilar Aguilar describe este proceso de socialización de la siguiente forma: “La cultura es un elemento constitutivo del espíritu; constitutivo en el sentido más literal: nos constituye, nos hace ser lo que somos (...) gracias a los elementos simbólicos, los sistemas de representación, los afectos, las pasiones, etc. que nuestro entorno nos ofrece o nos niega”.

libertad de Francesca al establecer una amistad con la Señora Redfield (la amante de un hombre casado sobre la que recaían todos los chismes del pueblo), ya que según estos autores, esa relación suscita rumores que el marido padece. Además eximen a éste último de toda responsabilidad relacionada con la felicidad de su esposa. No hace falta decir que esta interpretación simplista vuelve a reforzar el rol de género al satanizar el personaje femenino y aducir a las consecuencias negativas que sus actos tienen sobre el varón, sin tener en cuenta que en realidad todas las decisiones de Francesca son tomadas pensando en el interés de los demás y no en el suyo propio.

Sin duda, *Los puentes de Madison* deja una sensación agrídulce. Francesca, la protagonista, se consuela pensando que dejar marchar a Robert es la mejor elección para no malograr su relación con la cotidianidad y la rutina. Pero, ¿realmente es así? ¿La renuncia es el efecto necesario de la elección de la protagonista o es una imposición social aceptada? La película se basa en el legado de una madre a sus hijos, una madre que quiere contarles que la vida puede ser distinta a la que ella y ellos han vivido, lo cuál indica que realmente no considera que su “elección” fuera la mejor. Paradójicamente, en 1966 (un año después del tiempo diegético del film) se fundó la Organización Nacional de Mujeres (NOW) con Betty Friedan a la cabeza como su primera presidenta. Francesca no aceptó dar el paso hacia el cambio, pero otras muchas mujeres estadounidenses de su época lo promovieron.

Tal y como afirma Pilar Aguilar (2000: 11), “la educación, querámoslo o no, pasa hoy por el audiovisual” y la imagen en general. Por ello se hace cada vez más necesaria una educación en comunicación que ayude al espectador/a a hacer una lectura crítica e inteligente de la imagen. No se puede decir que la perspectiva de género esté presente en *Los puentes de Madison* y mucho menos que lo esté por elección de su director (ni del autor de la novela), pero sí puede leerse desde una perspectiva de género como un alegato o una advertencia que anima a las mujeres a reconocer sus propios deseos y a perseguir su consecución más allá de la norma de género y los roles que la sociedad nos haya impuesto. Teniendo en cuenta que “la ficción abunda en

modelos a seguir y a evitar” (Aguilar, 2000: 74) podemos pensar que el gran logro real de Francesca se plasma en el legado de recomendaciones que deja a sus hijos impregnado de cuestionamientos velados del modelo de feminidad imperante en el imaginario colectivo de la época y en esos cuatro días en los que efectivamente se dejó llevar por sus deseos y pasiones sin condicionantes.

Referencias bibliográficas

- AGUILAR, Pilar (2000). *Manual del espectador inteligente*. 2ª edición. Madrid: Editorial Fundamentos.
- ARENAS FERNÁNDEZ, M^a Gloria et al. (2007). *Pensando la educación desde las mujeres*. Málaga: Servicio de Publicaciones Universidad de Málaga.
- ÁVILA GONZÁLEZ, Yanina (2004). Las mujeres frente a los espejos de la maternidad. En: *Revista de estudios de género. La ventana*, nº 20, Universidad de Guadalajara, México, pp. 55-100.
- BALÁZS, Béla (1952). *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art*. London: Dennis Dobson.
- CASETTI, Francesco et al. (2007). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Ed. Paidós.
- COLAIZZI, Giulia (2001). “El acto cinematográfico: género y texto fílmico”. En: *Lectora*. Núm 7. Valencia: Universitat de València.
- DASHA (2004). “Las mujeres y el derecho a sus sexualidades”. En: *Envejecer con Dignidad. Compilación de artículos de Las Reinas (Grupo Feminista de Estudios del Proceso de Envejecer de las Mujeres)*. Monterrey: Gobierno del Estado de Nuevo León / Instituto Estatal de las Mujeres.
- ESPING-ANDERSEN, Gøsta (2010). *Los tres grandes retos del Estado del Bienestar*. Barcelona: Ariel.
- ESTEBAN, Mari Luz (2003). “Cuidar Cuesta: costes y beneficios del cuidado”. En: *SARE (2004). Antropología del cuerpo: Género, itinerarios corporales, identidad y cambio*. Barcelona: Ed. Bellaterra.
- FRIEDAN, Betty (1965). *La mística de la feminidad*. Barcelona: Sagitario.
- FRISCHMUTH, Silke (s.a.). “La maternidad en el pensamiento feminista occidental”. En: *Revista Artículos y Ensayos de Sociología Rural*, nº 7, Departamento de Sociología Rural / UACH, pp. 45-56.
- GARCÍA GALERA M^a del Carmen y BERGANZA CONDE, M^a Rosa (2005). “El método científico aplicado a la investigación en Comunicación

- Mediática”. En: BERGANZA CONDE, M^a Rosa et al. (2005). *Investigar en Comunicación: guía práctica de métodos y técnicas de investigación social en Comunicación*. Madrid: McGraw Hill.
- GARCÍA SAINZ, Cristina (2005). *Relaciones laborales y relaciones de género*. Madrid: Instituto Universitario de Estudios de la Mujer.
- GIMFERRER, Pere (2005). *Cine y literatura*. 3^a edición. Barcelona: Editorial Seix Barral.
- HAKIM, Catherine (2005). *Modelos de familia en las sociedades modernas: ideales y realidades*, Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas-Siglo XXI Editores. Colección Monografías.
- HERNANDO, Almudena (2008). “Género y sexo. Mujeres, identidad y Modernidad”. En: *Claves de razón práctica*, n^o 188, pp. 64-70.
- HIERRO, Graciela (2004). “Las mujeres y sus sexualidades: Una ética sexual feminista para la madurez”. En: *Envejecer con Dignidad. Compilación de artículos de Las Reinas (Grupo Feminista de Estudios del Proceso de Envejecer de las Mujeres)*. Monterrey: Gobierno del Estado de Nuevo León / Instituto Estatal de las Mujeres.
- KALENIĆ RAMŠAK, Branka (2002). “Ejemplos del amor romántico en la literatura española del siglo XIX”. En: *Atti del XX Convegno [Associazione Ispanisti Italiani]*, vol. 1, pp. 199-208.
- KUHN, Annette (1991). *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Madrid: Ed. Cátedra.
- LUXEMBURGO, Rosa (2009). *Reforma o revolución*. Barcelona: Editorial Sol 90/Diario Público.
- MEILLASSOUX, Claude (1993). *Mujeres, graneros y capitales*. 10^a edición. Madrid: Siglo XXI.
- NASH, Mary (2006). “Identidades de género, mecanismos de subalternidad y procesos de emancipación femenina”. En: *Revista CIDOB d’Afers Internacionals*, núm. 73-74 pp. 39-57.
- ORTIZ, Ramiro (2009). “El hombre que le temió a *Los puentes de Madison*”. En: *A lo grande*, n^o 2, [<http://alogrande.org.ar/revista/?p=335>]
- PATEMAN, Carole (1995). *El contrato sexual*. Barcelona: Ed. Anthropos.
- SULLEROT, Evelyne (1970). *Historia y sociología del trabajo femenino*. Barcelona: Ed. Península.
- TIRARD, Lauren (2003). *Lecciones de cine: Clases magistrales de grandes directores explicadas por ellos mismos*. Barcelona: Ed. Paidós.
- VV.AA. (2011). *Lo personal es político: feminismo y documental*. Pamplona: Gobierno de Navarra.
- WALLER, Robert James (2009). *Los puentes de Madison County*. Barcelona: Ed. Zeta.
- YALOM, Marilyn (2003). *Historia de la esposa*. Barcelona: Ed. Salamandra.

ANÁLISIS FÍLMICO DE LOS JUEGOS POPULARES Y TRADICIONALES

FILM ANALYSIS POPULAR AND TRADITIONAL GAMES

Julio Herrador Sánchez

Universidad Pablo de Olavide. Sevilla

Resumen:

El análisis de escenas cinematográficas relacionadas con el ámbito lúdico, implica un estudio minucioso, por lo que hemos utilizado un diseño de estudio no experimental descriptivo que nos permitiera obtener el mayor número de datos para su posterior análisis de manera cualitativa, con lo que los resultados obtenidos han sido de una gran riqueza, a pesar de su subjetividad. Somos conscientes de la imposibilidad de localizar y analizar todos los juegos que aparecen en las películas y recogerlos en un solo trabajo.

El objetivo o meta principal que este proyecto, es servir de herramienta para los futuros docentes y profesionales de la educación, ofreciendo unas pautas adecuadas para utilizar el cine desde el punto de vista didáctico, y que se pueda convertir en un agente formativo. Hemos considerado prioritario una investigación basada en una experiencia innovadora y novedosa, incidiendo en la importancia de las nuevas tecnologías de la información y de la comunicación, así como la educación intercultural y en valores.

Palabras clave:

Cine; juegos; educación; didáctica; imagen

Keywords:

Cinema; games; education; educational; image

Abstract:

The film scene analysis related to the field fun, involves a detailed study, so we used an experimental design not descriptive study that allowed us to obtain more data for further analysis in a qualitative manner, which results obtained have been of greater wealth in spite of its subjectivity. We understand the inability to locate and analyze all the games that appear in movies and collect them in a single job.

The objective or goal that this project is to provide a tool for future teachers and education professionals, offering appropriate guidance for using film from the educational point of view, and that can be converted into a training agent. We have considered a research priority based on an innovative and novel experience, stressing the importance of new information technologies and communication, and intercultural education and values.

1. Introducción

El punto de partida de esta investigación, se sustenta en las diferentes aportaciones de distintos autores que han disertado sobre la importancia del cine en la sociedad, y de manera particular, su repercusión en el ámbito educativo y formativo.

“Los medios audiovisuales en general, y el cine en particular, tienen en la sociedad actual un gran poder de comunicación y de influencia que va más allá de lo que podemos imaginar” (Morduchowicz, 2002). En el caso de las películas, Hernández (2000) considera que el cine nos ofrece el mundo real a través de la ficción y nos aporta situaciones perfectamente contextualizadas en ambientes históricos y socioculturales concretos, ya que es un potente transmisor de valores y modelos de todo tipo (vitales, estéticos, lingüísticos, etc.), además, su capacidad de generar procesos de identificación nos hace permeables a su intencionalidad.

De la Torre (1996) sugiere que las películas son como un mosaico de comportamientos humanos, una representación simulada de la realidad social, una exposición de mensajes que cada uno trata de interpretar en función de lo que conoce o quiere encontrar. El cine nos habla de conocimientos y de emociones, de sentimientos y pasiones, de ilusiones y valores; pero sobre todo nos hace recapacitar y sentir, observar e imaginar, compartir y soñar.

En palabras de Collis y Morcillo (2006), el cine forma parte de nuestro itinerario sentimental y de nuestra formación intelectual por su naturaleza artística y su trascendencia socio-cultural, y es sorprendente que aún mantenga su condición de invitado ocasional en el entorno educativo. Estos autores añaden que nuestro alumnado pertenece, más aún que sus docentes, a una cultura audiovisual en la que han crecido y en la que se sienten cómodos, ya que se identifican con esta; No obstante, existe una limitación, que se debe fundamentalmente al desconocimiento del medio, o la ignorancia de su código, por la falta de preparación para analizar críticamente, más allá de la simple recepción pasiva de la imagen, fija o en movimiento.

Chaparro (2011) defiende el carácter formativo del cine, ya que este tipo de propuestas generan un ambiente o entorno de enseñanza y aprendizaje que nace de las metodologías participativas y activas dentro del marco de un trabajo colaborativo con una perspectiva global e interdisciplinar. “El cine conquista la unanimidad del público joven cuando emerge con fuerza desde sus protagonistas y ambientes escénicos despertando las inquietudes de sus espectadores, cuando posee la capacidad de presentarles un mundo irreal como si fuera real. Sólo entonces, puede permitirles identificarse o confrontarse con las acciones del drama filmado. El cine conduce al espectador hacia un camino de reconocimiento o de rechazo, de observación de uno mismo o de idealización” (Almacellas, 2002 y Marín, 2004; Pereira, 2005).

La sociedad recurre al cine como puerta de entrada a las fantasías y a unas situaciones que probablemente nunca se experimenten, pero de las que somos partícipes durante un periodo de tiempo, precisamente hasta el final de la emisión. En el caso de los niños, el final de su mundo imaginario no necesariamente se corresponde con el final del film, ya que a veces llega mucho más allá y dichas fantasías se trasladan a su vida diaria y a su cotidianidad. Es una ventana a un mundo nuevo que puede servir a padres y educadores para preparar a los niños y a los jóvenes para el mundo en el que han de vivir, de hacer presente en la educación casi todo lo que existe en ese mundo a través de su representación cinematográfica; de servirse del cine para abordar de una forma viva la educación en valores; y, sobre todo, de aprovechar este medio, por su conexión con la emoción, con el sentimiento, con la belleza, con el arte, para no olvidar que la educación ha de ser integral, y que la meta de la educación es la persona total (Pereira, 2005).

“Las posibilidades pedagógicas de esta virtualidad fílmica son muy amplias” (Pereira y Urpí, 2005). “El cine profundiza, plasma o analiza la vida de las personas, sus problemas, sus sentimientos, sus pasiones, y lo hace con tal fuerza que llega al mundo interior del espectador despertando pensamientos, valoraciones y cambios de actitud” (Mitry, 1986; Casanova, 1998; y Moix, 1995). En palabras de Loscertales (2001) el cine tiene un doble valor, por un

lado es como un espejo de esa sociedad, reproduciendo los estereotipos, y por otro, como generador de modelos tanto en las claves de valores e ideologías como en las pautas actitudinales (cogniciones, emociones y conductas).

De la Torre (1996), catedrático de Didáctica e Innovación Educativa de la Universitat de Barcelona, considera que el cine formativo es la emisión y recepción intencional de películas portadoras de valores culturales, humanos, técnico-científicos o artísticos, con la finalidad de mejorar el conocimiento, las estrategias o las actitudes y opiniones de los espectadores. El cine puede ser un soporte de una nueva metodología de trabajo con los alumnos y alumnas, menos expositiva y más indagadora, a la vez que este tipo de actividades sirven para cortar el ritmo de la clase y motivar a estos a que realicen actividades que se salgan de la rutina diaria.

En la clasificación empleada en la antigua Grecia sobre las artes existentes, encontramos: la arquitectura, danza, escultura, música, pintura y poesía (literatura). No es hasta el año 1911, cuando Ricciotto Canudo cataloga al cine como el séptimo arte; La octava es la fotografía, aunque se entiende que es una extensión de la pintura y la novena es la historieta, siendo esta un puente entre la pintura y el cine.

Atendiendo a diferentes agrupaciones en cuanto al género o temática de las películas, hallamos: películas de acción; animadas; de aventuras; biográficas; de ciencia ficción; cómicas; dramáticas; eróticas; de espionaje; de guerra; de gángster; de intriga; musicales; policiales; pornográficas; románticas; surrealistas; de suspense; de terror; de deporte; etc.

El pionero en lograr implantar en el ámbito cinematográfico el deporte moderno, fue el Charles Chaplin, que con sus excelentes representaciones de boxeo, logra estimular el interés a otros directores, que mediante historias de aventuras, amor, drama aplicaron el deporte al cine. En la actualidad, gracias al auge de la actividad deportiva encontramos un gran número de películas que hacen alusión a dicho contenido. A modo de ejemplo tenemos: *Carros de fuego*; *Invictus*; *Evasión o victoria*; *Karate kid*; *Rocky*; etc. las cuales no siempre han sido utilizadas como un verdadero recurso para el área de EF, -teniendo en cuenta el rigor metodológico serio y coherente con los objetivos

planteados que se merece-, sino más bien como un “comodín” o excusa para cubrir un “tiempo” pedagógico.

Lejos de pretender establecer una categoría específica, a la tipificación anteriormente descrita, nosotros añadimos y analizamos una serie de películas donde aparecen reflejadas escenas relacionadas con actividades lúdicas.

“La enorme relación entre deporte y comunicación (imagen, fotografía, cine, prensa) es palpable sobre todo desde la llegada de los Juegos Olímpicos modernos en 1894” (Moragas, 2006). En este caso, los medios de comunicación de masas (prensa, radio y televisión), concebidos como elementos de transmisión de la información oral, escrita, digital e icónica, contribuyen o refuerzan las ideologías de diferencias de género, e incluso incentivan y condicionan hacia una mayor afinidad o tendencia hacia un tipo de práctica deportiva.

Algunos autores como De Vroede (1985) y Parlebas (1998), asocian la imagen como una pieza fundamental para el conocimiento de las manifestaciones lúdicas en diversas culturas y sociedades. Por tanto, las fuentes documentales tanto orales como escritas, que nos aproximan al fenómeno lúdico a lo largo de los años, han sido objeto de numerosos estudios. Este tipo de investigaciones se han visto reforzadas gracias al análisis exhaustivo de otros soportes como la fotografía, pintura, cine, cómics, literatura, entre otros. (Plath, 1998; Irureta y Aquesolo, 1995; Renson, 1995; Mestre, 1973; Herrador, 2003; Zagalaz 2007). Recientemente se están analizando otros formatos como son la publicidad (Coca y Herrador, 2011), así como la filatelia (Herrador, 2010) y la escultura (Herrador, 2011).

2. Justificación

Hemos considerado prioritario una investigación basada en una experiencia innovadora y novedosa, incidiendo en la importancia de las nuevas tecnologías de la información y de la comunicación, así como la educación intercultural y en valores.

Bajo este denominador común, es conveniente resaltar que el cine, como apunta Torre (1998), está convirtiéndose en una estrategia *innovadora en la enseñanza* de áreas curriculares como la historia; la literatura; la pedagogía y la psicología. Según este autor, el uso de las películas en el aula, puede contribuir al alumnado a una mayor facilidad en la adquisición de sus conocimientos. En este sentido, nos parecía interesante considerar estas bondades pedagógicas aplicándolas al área de la Educación Física y más concretamente al juego popular.

En la actualidad, es necesario educar al colectivo docente en los medios de comunicación, ya que según Gómez (2000), dicho colectivo son los protagonistas absolutos de la sociedad actual puesto que supone uno de los pilares esenciales de todo sistema educativo. Sin embargo, como determina este autor, esto es por completo imposible si el profesorado, no está preparado convenientemente para esta labor. “Los futuros docentes deberán ser conscientes de la importancia que tiene la imagen en movimiento como medio didáctico y como lenguaje específico eficaz para el proceso enseñanza-aprendizaje. Urge la necesidad de *alfabetizar* en el ámbito audiovisual. El lenguaje icónico debería ser enseñado en los centros donde se forman a los futuros profesores. Desde el conocimiento de este lenguaje y el desarrollo de estrategias de intervención o destrezas de aplicación práctica, los futuros educadores deberían estar capacitados para educar y preparar a sus alumnos en una sociedad tecnológica”.

Como designa Feria (1994), una formación adecuada inicial seguida de una actuación permanente, “es la pieza clave para adherirse al mundo de la comunicación en el ámbito educativo. Para que el profesorado pueda formar a las nuevas generaciones en la utilización crítica, creativa, investigadora y lúdica de los medios de comunicación, es preciso que los propios docentes se formen previamente en ello”. Parafraseando a Pró (2003), el profesorado que consiga una verdadera competencia comunicativa en el campo del medio cinematográfico encontrará más facilidades para sintonizar con la sensibilidad de sus alumnos y alumnas y también tendrá más puntos de credibilidad y acercamiento hacia estos.

No cabe duda, que estamos inmersos en una sociedad cada vez más mediatizada e influida por los mass media. El alumnado vive rodeado y envuelto en las nuevas tecnologías, las cuáles tienen un gran potencial creativo, y la presencia de dichos medios es constante. Por ello, es importante preparar a dicho colectivo a la denominada «sociedad de la información» y en esta tarea, las instituciones educativas se convierten en un importante mecanismo que no podrá quedar ajeno. Así, Aguaded (1995), dice que “el sistema escolar no puede permanecer al margen de estos trascendentales cambios en el ámbito de la vida diaria y tiene necesidad, y obligatoriedad, de responder a estas nuevas y acuciantes demandas sociales”.

La educación audiovisual permitirá un consumo y uso inteligente a través de la cuál los discentes podrán racionalizar su consumo, siendo conscientes de los mensajes recibidos y de sus aportaciones sociales. Como señala Aparici (2004), “ya no es suficiente saber leer y escribir códigos lingüísticos para comprender la realidad. Aquel individuo que no tenga los instrumentos para decodificar los mensajes de los medios puede llegar a ser identificado como un nuevo tipo de analfabeto”.

Cada día son más los profesionales que plantean la necesidad de *alfabetizar* a los estudiantes en el código de la imagen, aun entendiendo que existe un desconocimiento de dicho código, lo cual no impide una primera lectura del mensaje y su uso o disfrute. Al igual que podemos deleitarnos con la lectura de una novela desde el desconocimiento de las técnicas narrativas empleadas o la construcción literaria de su lenguaje, también hemos tenido la experiencia de embelesarnos con una excelente película sin necesidad de conocer las entrañas icónicas sobre las que se sustenta la historia que nos describen (Collis y Morcillo, 2006).

La integración del cine en el aula, desde el enfoque educativo y formativo es de gran utilidad en el proceso de enseñanza y aprendizaje, puesto que, como indica Romea (2005), “aporta contenidos (historia, cultura, ciencia, tecnología, política, etc.), expresa ideas, sentimientos, muestra formas, actitudes, hábitos, y es transversal e interdisciplinar por naturaleza, lo que lo

faculta para ser una fuente de un conocimiento que generalmente se presenta de forma sensible, fácilmente comprensible y compartido socialmente”.

Como revela Lavega (2006), en el ámbito científico, a pesar de haberse reconocido la presencia universal del juego, este ha permanecido escondido, ignorado o poco reconocido. Quizás, la dimensión motriz de estas manifestaciones, en una sociedad que académicamente ha exaltado la mente y ha desprestigiado el cuerpo, justifican este descuido. En este sentido, coincidimos con los autores, y por este motivo, presentamos esta propuesta, con el fin de estimular e impulsar estudios sobre los comportamientos lúdicos y prácticas jugadas, a través del cine y que junto a los soportes anteriormente mencionados puedan contribuir a profundizar sobre el conocimiento de esta apasionante práctica universal. En este caso, “Las películas ponen en juego un sistema de expresión que se dirige íntegramente a nuestra estructura sentimental y que aleja, por este motivo, el trabajo interpretativo de un cientifismo ligado únicamente a la razón y a la lógica. Ello no implica, en modo alguno, que deba rechazarse todo esfuerzo intelectual o reflexivo, sino que es imprescindible combinar ambos procesos” (Coll *et al.*, 1995).

Gracias a algunas escenas cinematográficas, podemos encontrar una gran variedad de juegos que actualmente pueden presenciarse en algunos pueblos y ciudades como forma de diversión, entretenimiento y ocio. También pueden ser observados en las sesiones de Educación Física tanto de un Colegio o Instituto o en asignaturas del currículo de Maestro de Educación Física o Licenciados del Deporte, entre otros.

Hernández y cols (1991) subrayan que las investigaciones se originan en las ideas y estas constituyen el primer acercamiento a la realidad que habrá de investigarse. Los autores amplían este aporte indicando que existe una gran variedad de fuentes que pueden generar ideas de investigación, entre las cuales podemos registrar las experiencias individuales, documentos escritos (libros, revistas, periódicos y tesis), conversaciones personales, observaciones de hechos, creencias etc. Sin embargo, las fuentes que suscitan las ideas no se corresponden con la calidad de éstas. *El hecho de que un*

*estudiante lea un artículo científico y extraiga de él una idea de investigación no implica que ésta sea mejor que la de otro estudiante que la obtuvo mientras veía una **película** o un juego de béisbol en la televisión.*

La investigación que presentamos, la venimos desarrollando desde el año 2009 dentro del programa de la asignatura de Juegos Motores en el bloque temático “*Juegos populares en el cine como recurso didáctico*”. Dicho proyecto está enmarcado dentro de las actividades de sensibilización y concienciación del fomento de la actividad física mediante soportes y formatos no habituales como son los iconográficos. La idea principal de esta monografía se asienta en las características socio-culturales de la actividad lúdica y su relación con otros ámbitos de la ciencia y áreas curriculares, como son la Lengua y Literatura, Lenguas extranjeras, las nuevas tecnologías de la información y de la comunicación, entre otras.

Su relevancia y utilidad en el campo del fomento y sensibilización hacia la práctica y conocimiento de juegos populares, se encuentra en los puntos que se enumeran a continuación:

- 1.- En que los futuros Licenciados y Licenciadas en EF serán transmisores de los aprendizajes adquiridos durante su etapa universitaria.
- 2.- En la innovación que supone un trabajo que parte de la EF en la búsqueda de información fílmica y la visualización detallada para conseguir la motivación y el disfrute de observar y analizar escenas cinematográficas relacionadas con la actividad lúdica.
- 3.- En la intervención interdisciplinar en la enseñanza universitaria, susceptible de extenderse posteriormente a otros ámbitos de la educación.

En consonancia con Vázquez Gómez (1994); Platas (1994); Dios (2001), apostamos por la idea de concebir el cine no sólo como un medio de comunicación sin más, sino como una herramienta pedagógica permanente en los procesos de aprendizaje del alumnado que promueva el desarrollo de habilidades sociales, además de predisponer a la reflexión, al análisis y al juicio crítico, así como también a crear y a transmitir actitudes y valores sociales y culturales. Por tanto es conveniente diseñar planteamientos interdisciplinares enfocados hacia características humanísticas en el ámbito de la actividad física y profundizar en la importancia del fomento del cine bajo una visión reflexiva y crítica, especialmente entre los futuros

profesionales que en definitiva serán los verdaderos transmisores de las experiencias que hayan adquirido durante su formación.

Insistimos, que se trata de una gran oportunidad para introducir este recurso en las aulas, incorporándolo a la formación académica de nuestro alumnado, lo que nos conduce a la concepción del cine como un instrumento pedagógico de primera categoría para lograr objetivos y abordar contenidos presentes en cualquier asignatura del currículo de los estudiantes: Música, Literatura, Historia, Filosofía, Ciencias de la Naturaleza. Nos permite igualmente trabajar tanto desde la interdisciplinariedad como la transversalidad: educación para la salud, interculturalidad, valores cívicos...

“El cine como estrategia didáctica es un conjunto de actividades organizadas, planeadas, aplicadas y evaluadas en el aula de clase con el apoyo de un medio audiovisual, una película o documental en formato digital (VHS, DVD, VCD, Internet) y unas actividades previas y posteriores a la observación de la película (por ejemplo: el cine-foro) las cuales permiten la aprehensión de conocimientos por parte de quienes se forman” (Burgos, 2008).

“Cualquier docente con cierto grado de interés por enseñar, desearía ostentar la mejor técnica para estimular un aprendizaje, anhelaría captar la atención de todo su alumnado, y que éstos realmente lograsen un cambio significativo en sus vidas personales. De ahí que, una de las premisas en la utilización del cine como estrategia didáctica, es que puede servir de puente entre los contenidos que se están intentando discutir, y cómo se viven en la realidad” (Campo-Redondo, 2006).

La afición por visualizar, estudiar y profundizar en el maravilloso mundo de películas, lleva implícito ciertas similitudes y rasgos comunes con las definiciones de juego y que a continuación presentamos:

“El juego es el mejor medio de comunicación entre especies diferentes, como también es el mejor medio de comunicación entre personas de generaciones, clases sociales o culturas diferentes” (Batenson, 1984 en Bantulá y Mora, 2002). “...el juego se muestra como una herramienta extraordinaria para facilitar las relaciones y el encuentro entre diferentes culturas...a través de él

se puede ayudar a los niños a que comprendan y respeten las diferentes culturas y formas de vida de los niños y niñas que han venido de otras naciones y que ahora conviven con nosotros” (Lleixá, 2002). “El juego es un vehículo de entendimiento entre las comunidades del mundo, que sabe guiarnos con paso firme y seguro por el camino de las relaciones humanas...” (García y Martínez, 2004).

Como expone Heinemann (2002), la Educación Física puede convertirse en el primer paso para la integración y la inclusión social por su lenguaje corporal universal. En este caso, el juego como parte integrante de dicha disciplina habla todas las lenguas, y es un fenómeno global y supranatural. Por tanto es un punto de encuentro que no entiende de diferencias de origen o condición y un instrumento de integración perfecto para los recién llegados, ya que en la pista de juego todos son iguales.

3. Antecedentes

“El cine es una de las recreaciones humanas más extraordinarias que se conoce desde la perspectiva de la comunicación. La información que codificamos gracias a las películas permite describir situaciones y generar emociones que, al ser analizadas, pueden provocar actitudes y conductas diferentes a las habituales. La utilización del cine con propósito formativo cuenta con numerosas experiencias en los diferentes niveles educativos, que van desde la enseñanza primaria y secundaria” (Amar, 2003).

Destaca la educación en valores en etapas educativas iniciales (Pereira, 2003; Pereira y Urpí, 2004; Martínez-Salanova, 2006), hasta la universitaria con aplicaciones más específicas, según el cuerpo de conocimiento de cada carrera. En efecto, la utilización del cine comercial en la enseñanza universitaria cuenta con experiencias vinculadas a la docencia en ciencias de la salud, como enfermería (Siles, 2007; Muñoz *et al.*, 2006), farmacia (Bosch y Baños 1999), medicina (García-Sánchez *et al.*, 2002; Menéndez y Medina, 2003), psicología (Alexander *et al.*, 1994), etc.; a las ciencias experimentales, como matemáticas (Población, 2004), física (Palacios, 2007), biología (Baños

et al., 2005), etc.; a las ciencias sociales, como historia (Caparrós, 2004), antropología (Tomas,2006), filosofía (Falzon, 2004), etc.; a las ciencias jurídicas como derecho (García y Ruiz, 2009; Pérez, 2009); a las artes (De Pablos, 2006) y que han sido objeto de una amplia bibliografía.

4. Objetivos

El trabajo de investigación, se basa en la aplicación de una propuesta metodológica o programa didáctico, y trata de llevar a la práctica el cine, bien como materia de estudio, bien como recurso para los aprendizajes.

El objetivo o meta principal que este proyecto, es servir de herramienta para los futuros docentes y profesionales de la educación, ofreciendo unas pautas adecuadas para utilizar el cine desde el punto de vista didáctico, y que se pueda convertir en un agente formativo. Así, al espectador (alumnado) se le capacita para el análisis y la crítica de aquellas situaciones lúdicas, y el afianzamiento de valores y actitudes relacionadas con el juego sociomotriz. Conviene recordar que el hecho de trabajar con imágenes facilita los procesos de construcción socio-cognitiva de los aprendizajes y hace que éstos sean mucho más enriquecedores.

Los **objetivos secundarios** que perseguimos en este estudio son los siguientes:

1. Enseñar a ver las películas como algo más que un mero producto de ocio y consumo, generando hábitos de observación, reflexión, análisis, comprensión y síntesis.
2. Incitar a adquisición de la afición al cine (cinefilia) en particular y al conocimiento de la cultura popular y de masas en general.
3. Capacitar al alumnado para que alcance las destrezas necesarias relacionadas con el tratamiento de la información adoptando una actitud abierta y equilibrada hacia el uso de las nuevas técnicas audiovisuales.
4. Introducir las nuevas tecnologías audiovisuales en los procesos educativos de una manera pluridimensional y multidisciplinar (implicación de diferentes sectores como: asociación de Padres y Madres, equipo educativo, psicopedagogos, tutores, etc.)
5. Fomentar el gusto por el cine entre el público más joven y desarrollar actividades creativas a partir de él.
6. Impulsar la cultura comunicativa en el aula, convirtiéndolo en un lugar de encuentro y en un espacio de comunicación e intercambio de ideas,

favoreciendo el intercambio multicultural a través del contacto con la diversidad de culturas, de expresiones y de modos de vida y descubrir la riqueza de los conocimientos diferentes a los propios, soslayando así el etnocentrismo.

Objetivos complementarios relacionados directamente con el ámbito lúdico:

1. Provocar la visualización crítica y selectiva de películas donde aparezcan escenas relacionadas con los juegos populares.
2. Utilizar el cine para hacer de los discentes emisores y receptores críticos con capacidad para reflexionar y opinar.
3. Comprobar que existen algunas películas (escenas) que hacen referencia a los juegos tradicionales.
4. Demostrar que los juegos forman parte de la cultura y sociedades a lo largo de la historia.
5. Motivar al profesorado en formación inicial a la localización de escenas que hagan referencia a los juegos populares.
6. Demostrar el interés interdisciplinar del trabajo de colaboración entre diferentes áreas que integran el currículum universitario, susceptible de ser ampliado posteriormente a otros ámbitos de la enseñanza.
7. Desarrollar la expresión oral y corporal con narraciones en las clases de lengua y literatura y durante las clases teóricas y prácticas de EF, mediante escenificaciones.
8. Justificar la necesidad de educar en valores a través del cine y su potencial para transmitir mensajes positivos que hagan cambiar determinadas conductas en el receptor estableciendo un marco teórico sólido y perdurable sobre la actividad lúdica través del cine.

5. Metodología

Siguiendo el criterio “manipulación de variables y objetivos de investigación” definido por Bisquerra (1989), este estudio se corresponde a las de tipo descriptivo, ya que no manipula ninguna variable ya sólo propone a describir fenómenos propios de la sociedad actual asociados a la actividad lúdica.

La población de esta investigación queda conformada por las películas en las que el argumento gira en torno a escenas lúdicas. Debido a la gran cantidad de películas que cumplían estos criterios fue preciso la selección de una muestra, entendiéndola como un subconjunto representativo de la población original. La muestra representativa del objeto de estudio, se centra en los diferentes criterios objetivos, basados en las siguientes variables que se

correspondan a los objetivos a alcanzar, es decir: contexto donde se practica el juego, tipo de juego practicado, material empleado, etc

El diseño de la investigación empleado para este estudio se ha basado en la observación de escenas de películas donde apareciesen juegos populares, con el objeto de examinar el comportamiento lúdico que se transmite a través de ellas mediante el mensaje visual. La investigación es de tipo descriptivo, y se fundamenta en el análisis de contenido visual y lingüístico/expresiones como procedimiento de trabajo que posibilita la búsqueda de información textual y gráfica. El estudio *descriptivo* es un instrumento que se utiliza para colaborar con el recuerdo de determinados asuntos del film, como por ejemplo, algunas características de las imágenes, sonidos, narraciones y puestas en escena que en él aparecen.

Es una técnica muy utilizada para recolectar datos concretos mediante registros que contribuyan a organizar un contexto determinado, en el que luego se definirá el eje temático. Desde una perspectiva técnico□ instrumental, en esta investigación predominan además técnicas propias del diseño cualitativo (Entrevistas, Observación Participante e Investigación□ Acción) que permiten de manera ágil y operativa obtener la información. Aún así, hemos utilizado el Cuestionario, como técnica propia del diseño cuantitativo, para abarcar un universo más amplio. En definitiva, se trata de llegar a conocer las situaciones, costumbres y actitudes predominantes a través de la descripción exacta de las actividades, objetos, procesos y personas.

La información que se puede extraer de cada uno los juegos supone un aporte muy interesante, pero a veces quedan fuera del campo de la acción motriz y de la praxiología motriz, por ello debemos recurrir al legado de la antropología, de la sociología o de la historia, entre otras disciplinas. El estudio que presentamos, se enmarca entre los principales submétodos de la investigación histórica, es decir la Cronología, la Geografía y la Etnología. Además existen unas ciencias auxiliares y fuentes de las que se nutre la Historia, como son: la Arqueología, la Heráldica, la Paleografía, la Epistemología, la Numismática, la Diplomática, la Sigilografía, la Filatelia, y

la Iconografía (fotografías). La fotografía (en este caso el fotograma): “constituye un vehículo idóneo para ayudar a mostrar con lógica y rigor la historia narrada, puesto que permite comprobar sorprendentes elementos de cambios como por ejemplo la fisonomía urbana, forma de vestir, el tipo de fiestas, los objetos que rodeaban a nuestros antepasados, los niveles sociales, etc” (Maceiras, 1996).

El análisis de escenas cinematográficas relacionadas con el ámbito lúdico, implica un estudio minucioso por lo que hemos utilizado un diseño de estudio no experimental descriptivo que nos permitiera obtener el mayor número de datos para su posterior análisis de manera cualitativa, con lo que los resultados obtenidos han sido de una mayor riqueza a pesar de su subjetividad. De todos modos, somos conscientes de la imposibilidad de localizar y analizar todos los juegos que aparecen en las películas y recogerlos en un solo trabajo.

El método que hemos utilizado se basa o está tomado del “Método de Lectura Cinematográfica”, que se encuentra en el libro *Cómo se comenta un texto literario*, de Emilio Correa y Fernando Lázaro Carreter.

El método cuenta con seis fases:

- 1.- Lectura atenta de la obra o conocimiento preciso de la misma: *corresponde a la descripción del argumento, como forma de conocer la obra.*
- 2.- Localización de la obra cinematográfica: *Autor, fecha de realización, la etapa de creación (cubismo, expresionismo, etc.), género cinematográfico y literario.*
- 3.- Determinación del tema o temas de la película: *Es la trama de acontecimientos, una breve narración de la obra, conservando los detalles más importantes de la película.*
- 4.- Determinación de la estructura: *Distribución de las partes de la película.*
- 5.- Análisis de la forma: *Realizar el análisis de la forma partiendo del tema central, o sea, justificar cada rasgo que aparece en la obra, en relación al tema central.*

6.- Conclusión: *Extraer los aspectos principales de la película, aportando un análisis personal, para enriquecerla.*

Además hemos adaptado la propuesta de Sánchez (2002), respecto al análisis cinematográfico donde plantea tres fases:

a) **Lectura concreta.** Supone una lectura narrativa (argumento, historia, estructura, personajes, relato), una lectura artística (elementos lingüísticos) y una lectura temática, que llevará a la idea central desde los núcleos narrativos.

b) **Lectura situacional.** Contextualizando el filme dentro de la filmografía del autor, de la historia del cine, de la industria y del ámbito sociocultural en que se inscribe.

c) **Lectura valorativa.** Supone un juicio global sobre la película en cuanto es recibida.

Desde el momento que una persona decide disociar ciertos elementos de la película para interesarse especialmente en aquel momento determinado, en esa imagen o parte de la imagen”, está ocurriendo una mirada desde el punto de vista analítico. Por ello hay una especial atención a los pormenores y a ciertos detalles, que es propio de la actitud de un crítico, de un cineasta y del espectador más consciente. En este sentido surge la necesidad de clarificar los principios de la actividad crítica, antes del desarrollo del concepto de análisis de películas, la cuál es distinta en relación a la anterior (Aumont y Marie, 2002).

Estos autores apuntan que la intención del análisis fílmico es que sintamos un mayor placer ante las obras a través de una mejor comprensión de las mismas.

Es significativo, que la primera toma de contacto con el mundo del cine sea precedida por medio de sesiones enfocadas a la detección de las ideas previas del alumnado, en consonancia con los objetivos y contenidos elegidos.

Puede utilizarse como punto de partida el visionado de una secuencia de corta duración de una película seleccionada para tal fin, en la que sean visibles aspectos relevantes de montaje, distintos códigos narrativos y

sonoros así como diferentes planos, movimientos de cámara y tipos de óptica, y pedir al alumnado que se limiten a describir lo que ven en pantalla a través de comentarios. La posterior aplicación al alumnado de un cuestionario será un recurso excelente que concede al docente tener una idea sobre el nivel madurativo de estos, respecto a su capacidad de observación crítica. Este tipo de actividades permite que se desarrolle un contexto adecuado para que el alumnado y el profesorado se inicien en esta tarea de análisis y reflexión sobre el mundo del séptimo arte (Ruiz, 1998).

6. Instrumentos

El material utilizado ha sido: la Ficha para la recogida de datos, películas en formato digital (VHS, DVD, VCD, Internet) elegidos libremente por el alumnado y el catálogo Movie Catalog 351(Base de datos) (Gráfico 1) además del material fungible necesario en la aplicación informática (disquetes, CDs, ordenador portátil, folios, tinta para impresora...). Se han analizado tanto las fuentes primarias (libros, revistas especializadas, monografías, tesis, publicaciones periódicas y actas de Congresos,) como las fuentes secundarias (enciclopedias y diccionarios). Además se ha manejado la fuente documental de la filmoteca mediante el instrumento de recolección de datos a través de la ficha videográfica.

7. Resultados

El trabajo, por parte del alumnado de la Facultad del Deporte de la Universidad Pablo de Olavide, matriculado en la asignatura de Juegos Motores ha consistido en la búsqueda y localización de escenas cinematográficas alusivas a actividades físicas donde apareciesen de manera explícita, o en ocasiones implícita, juegos populares y juguetes tradicionales.

Para la obtención de los datos se les entregó una hoja informativa y una ficha para ser cumplimentada donde debían seguir los siguientes pasos (tabla 1):

- Completar los datos de la película (ficha técnica).
- Buscar y aportar una breve biografía del director de la película.

- Hacer un breve resumen de la película.
- Instrucciones para capturar pantalla en el ordenador o en formato DVD y tratamiento de la imagen.

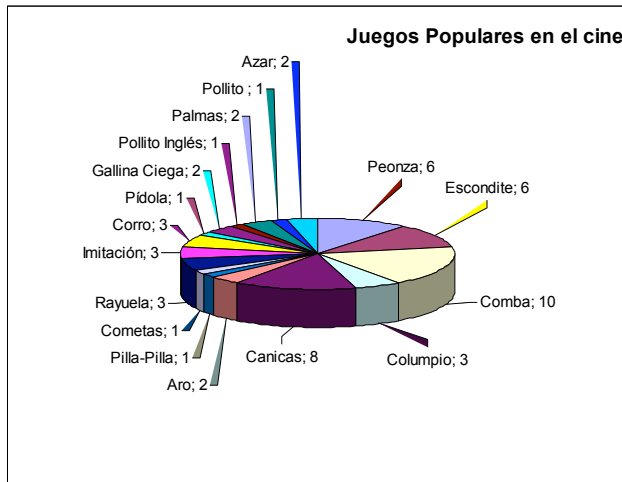
TÍTULO de la Película	
Director y año	
Género	
Estructura del juego	
Tipo de juego	
Retahílas o canciones	
Reglamentación o normas	
Fragmento del libro	
Elementos discriminativos o estereotipos sexistas	
Duración de la escena lúdica	

Tabla 1. Datos más significativos de la película (Ficha técnica)

Una vez visionada la película y cumplimentada la ficha, el alumnado expuso en clase de teoría las características de la película, un breve resumen y biografía del director, incidiendo y analizando la escena lúdica en cuestión y atendiendo a los siguientes parámetros:

- Estructura del juego (número de participantes, espacio o zona utilizada, distribución/organización de los participantes, material empleado).
- Tipo de juego (sociomotriz-colectivo o psicomotriz-individual).
- Si la actividad lúdica incluye retahílas o canciones mientras se practica.
- Si existen elementos discriminativos o estereotipos sexistas, analizando los aspectos coeducativos más significativos.
- Nombre del juego según su lugar de origen anotando diferencias y similitudes en cuanto a la reglamentación o normas.
- Lectura de la fragmento del libro (en el caso de estar publicado) donde se detalle la escena lúdica en formato de texto.

A continuación, mostramos de forma detallada los juegos tradicionales y material empleado en cada uno de ellos, teniendo en cuenta el número de apariciones o veces que queda reflejada la actividad lúdica en las escenas



fílmicas: Trompo (6); Escondite (6); Comba (10); Columpio (3); Canicas (8); Aro (2); Pilla-pilla (1); Cometas (1); Rayuela (3); Juegos de imitación (3); juegos de corro (3); Pídola (1); Gallina ciega (2); Pollito Inglés (2); Juegos de azar (2); otros (6) (Gráfico 2).

Gráfico 2. Juegos populares en el cine

8. Discusión

Una vez examinados los resultados para las diferentes variables que conforman la estructura lúdica, reflejada en cada una de las películas analizadas, exponemos a modo de discusión una serie de reflexiones y que a continuación presentamos:

- a) Algunas escenas presentan el juego o material lúdico mediante dibujos infantiles. Este detalle nos parece un elemento positivo, ya que entendemos que se hace más cercana la esencia lúdica mediante el formato dibujo. (Planet 51).
- b) Localizamos un número reducido de juegos que se llevan a cabo normalmente en lugares cerrados, como son los juegos de mesa (cartas, dominó, damas) que por sus características, tienen un marcado carácter sedentario. Por el contrario, la mayoría de los juegos se practican en el entorno natural y en la calle, siendo el movimiento el principal protagonista.
- c) La mayoría de las escenas presentan el material lúdico, con la presencia de jugadores en grupo. Esta puntualización, nos indica que el juego social predomina con respecto al individual.
- d) Existe un cierto declive de materiales obtenidos del medio natural, de fabricación artesanal o autofabricado. Los únicos que localizamos, son la botella y las piedras. Esto supone un auge de la industria lúdica o material comercializado, lo que denota cierta falta de creatividad en detrimento de la imaginación, y como consecuencia, la tendencia hacia posibles instintos

consumistas. Recordemos que muchos de los materiales o juguetes que en sus comienzos fueron totalmente artesanales y naturales (peonzas, yo-yo, tabas, aros, etc), en la actualidad son fabricados en plástico (PVC).

e) Encontramos escenas donde la práctica lúdica vinculada con las habilidades motrices menos exigentes, o de mínimo esfuerzo físico, y que en definitiva han sido tradicionalmente atribuidas al sexo débil o a las chicas. Sin embargo, observamos imágenes donde aparece el chico realizando juegos que requieren una mayor condición física o implican cierta destreza y exigencia. Al respecto, Malo y López (2008), apuntan que en nuestra cultura, el morfotipo masculino se ha identificado siempre con la fuerza, potencia, resistencia, velocidad, etc., y el morfotipo femenino con la flexibilidad, lo frágil, pequeño, coordinado, rítmico, etc. Como consecuencia, uno y otro sexo se han visto con dificultades para desarrollar cualidades del sexo contrario.

g) Sólo en cuatro escenas se aprecian adultos practicando juegos, en cambio, la presencia de la figura infantil la encontramos en veinticuatro de ellos, esto supone un gran protagonismo del niño, donde se percibe y se asocia de manera inherente lo lúdico con la niñez.

h) La mayoría de las escenas que reproducen retahílas y canciones, se asocian a las películas de terror (Orfanato).

El cine se alimenta de ficciones, la ciencia de realidades. Sin embargo, el cine también se nutre de la realidad y la ciencia necesita la imaginación para avanzar. No se trata, pues, de mundos incompatibles

Martinet, 1994

9. Juegos tradicionales en el cine

9.1. El trompo o peonza

El juego del trompo es un juego de habilidad, donde se enrolla un cordón y cogiéndolo convenientemente se lanza enérgicamente, y da lugar a que el trompo gire a un elevado número de vueltas. En el momento previo al lanzamiento se sujeta el cuerpo del trompo en la palma de la mano y se agarra el extremo del cordel entre los dedos índice (o dedo anular) y corazón con fuerza para que no se escape al lanzarlo.

En la película *Titanic* (James Cameron, 1997), conocida universalmente por el trasatlántico que se hundió en 1912, Jack (Leonardo Di Caprio) sube a la cubierta de primera clase para buscar a Rousen (Kate Winslet); ese momento

coincide con un niño que junto con su abuelo y su padre están jugando al trompo.

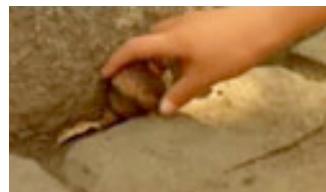


Fotografía que inspiró la escena de la película

En el film *Origen* (*Inception*, 2010), de Christopher Nolan, el protagonista Dom Cobb (Leonardo Di Caprio) emplea una pequeña peonza en determinadas ocasiones para saber si se encuentra inmerso en un sueño o no. Cobb utiliza su tótem o pequeña peonza, y en el caso de que deje de rodar, supondrá que está despierto, de lo contrario estará dormido.



En el film *Origen* (*Inception*, 2010), de Christopher Nolan, el protagonista Dom Cobb (Leonardo Di Caprio) emplea una pequeña peonza en determinadas ocasiones para saber si se encuentra inmerso en un sueño o no. Cobb utiliza su tótem o pequeña peonza, y en el caso de que deje de rodar, supondrá que está despierto, de lo contrario estará dormido.



En la película *Estación Central de Brasil* (1998) de Walter Salles, la peonza de Josué (Vinicius de Oliveira) representa el recuerdo y símbolo de su infancia y se convierte en un elemento significativo y alegórico relacionado con la muerte accidental de su madre. En líneas generales la película nos ofrece la relación que se establece entre Dora (Fernanda Montenegro) –una

maestra jubilada que se gana la vida escribiendo cartas a analfabetos en la Estación de Autobuses de Río de Janeiro– y Josué. En la escena aparece Josué que se salva o libra del atropello al recoger una peonza de madera que le ha hecho el padre al que busca.

En *Juana la Loca* (2001) de Vicente Aranda, se observa a Juana (Pilar López de Ayala) como sostiene una peonza donde la hace girar recordando sus juegos infantiles lo que representa simbólicamente las turbulencias de su vida y la conduce al encuentro con el ayer.



En el film *Sucede en las Mejores Familias* (*It Runs in the Family*, 1994) de Bob Clark, encontramos una escena donde aparecen unos niños jugando al trompo.



En este caso, un niño representado por Kieran Culkin, su principal preocupación es vencer a un chico que cuando juega con él al trompo siempre le gana.

En la película *Laulico* (Federico García, 1979), aparecen unos niños jugando con el zumbayllo, vocablo quechua que significa trompo bailador, roncador, bailarín.

9.2. El escondite

En este juego, todos los participantes se esconden donde consideren oportuno, excepto uno de ellos que debe “quedarla”, el cual cuenta una serie de números establecidos antes por todos, y después debe descubrir dónde están.. Se suele decir cuando se llega “*por mí y por todos mis compañeros, por mi primero*”.

En *Las crónicas de Narnia* (2005), de Andrew Adamson, los protagonistas Lucy (Georgie Henley), Edmund (Skandar Keynes), Susan (Anna Popplewell) y Peter (William Moseley) durante la Segunda Guerra Mundial descubren el



mundo de Narnia, al que acceden a través de un armario mágico mientras juegan al escondite en la casa de campo del viejo profesor Kirke (Jim Broadbent); de este modo, se utiliza el juego como medio para descubrir un mundo lleno de fantasía.

En *Vicky El Vikingo* (2009), de Michael Herbig, la pequeña aldea vikinga de Flake es asaltada por malvados guerreros que secuestran a todos los niños... excepto a Vicky (Jonas Hämmerle), un particular niño pelirrojo, que destaca por sus brillantes ideas en los momentos más difíciles como la de esconderse en un tonel de un barco.



En una escena, casi al final de la película el niño Giosué (Giorgio Cantarini) se esconde, con la ayuda de su padre en *La vida es bella* (*La vita é bella*, 1997) de Roberto Benigni. Se trata de una película italiana en la que se narra cómo un italiano judío, Guido Orefice (Roberto Benigni)

cada día inventa nuevos juegos en los cuales dice ganar puntos para conseguir el premio final de "un tanque".

9.3. Salto de comba

El salto a la comba es un juego popular que tradicionalmente ha sido practicado casi exclusivamente por niñas. La actividad es considerada como un ejercicio físico con numerosos beneficios para la salud, ya que se trata de un esfuerzo aeróbico. Ha sido siempre un juego popular practicado desde hace siglos, pero hoy en día es considerado un deporte, del que cada vez existen más modalidades para ser practicadas por los amantes de la cuerda.

Freddy Vs Jason (2003) de Ronny Yu, es un largometraje de terror, en el que localizamos a tres niñas jugando a este juego infantil donde se canta una canción coincidiendo con una pesadilla.



El Gran Alberto (*The Fat Albert*, 2004) de Joel Zwick, Fat Albert (Kenam Thompson) juega a la comba para demostrar una de sus tantas habilidades.

9.4. Columpio

En la película *El niño con el pijama a rayas* (*The Boy in the Striped Pyjama*, 2008) de Mark Herman; Bruno (Asa Butterfield) que tiene ocho años, aparece en algunas escenas columpiándose, ajeno a todo lo que se le avecina ya que se adentrara de la forma más inocente en un trágico final.



9.5. Canicas

Las canicas son pequeñas bolitas de cristal que durante años y años han sido utilizadas tanto por niños como por adultos, las canicas son un juego popular que perdura desde el año 3000 a.C.

En *Amélie* (2001) de Jean-Pierre Jeunet, la protagonista Amélie (Audrey Tautou), mientras trabaja de camarera en un café de Montmartre, maneja una vieja cajita de lata escondida en un hueco en su casa; En su interior descubre, uno a uno, los objetos personales que guardó un niño muchos años atrás, y que representan recuerdos escolares como son: una fotografía; la figurita de un ciclista; unas canicas... Cuando decide devolverle la caja al niño con sus cosas de cuando él era niño se le caen del bolsillo todas las canicas.



Carlos Salces, en la película Mexicana, titulada *Zurdo* (2003), presenta a un niño llamado Alejandro (Álex Perea) que es habilidoso jugando a las canicas y que nunca ha perdido un juego. Para él y sus amigos estas pequeñas esferas solo son eso, un juego en donde ganan o pierden canicas, hasta que llega un desconocido al bar donde se reúne la mayoría de la colonia, y comienza a decir que él conoce a alguien que podría ganarle al zurdo. La gente de este

barrio se solidariza con el zurdo hasta apuesta a su favor. Aquí es donde un simple juego de canicas se convierte en toda una batalla de adultos, y le quitan la inocencia al juego. Por medio de su astucia y destreza para jugar a las canicas es admirado por su gente. Cuando Zurdo está a punto de ganar más que un juego de canicas, la autoridad del lugar interviene haciendo trampa en su contra.



En *Valentina* (1982) de Antonio Betancor basada en la novela de Ramón J. Sender, Crónica del Alba el niño José Garces (Jorge Sanz) tiene como profesor al sacerdote Mosén Joaquín (Anthony Quinn), quien no sólo le



educa y comprende sino que además se involucra con él hasta el punto de participar en sus juegos, como en el de las canicas. Los griegos jugaban con astrágalos, bellotas, castañas o aceitunas que lanzaban a un agujero, mientras que los romanos lo hacían con nueces y avellanas.

En la película *Men in black* (Barry Sonnenfeld, 1997), en la última escena, la cámara se eleva hacia el cielo a través del espacio pasando por nuestro sistema solar, yendo más allá de millones de estrellas, revelando que nuestra galaxia está contenida en una esfera parecida a una canica. La esfera es recogida por un extraterrestre que la lanza, golpeando a otra, que contiene también una galaxia. Ambas son luego recogidas por la mano y son colocadas en una bolsa llena de galaxias incluidas por canicas. Jugar con canicas es viejo entretenimiento que consiste en hacerlas rodar, impactar unas contra otras e introducirlas en un hoyo cavado en la tierra.



En *El Bola* (2000) de Acheró Mañas, Pablo (Juan José Ballesta) es un niño de 12 años algo conflictivo que se gana el apodo del “Bola” por la canica que siempre lleva en su bolsillo. Sin embargo su pequeño amuleto no le aporta mucha suerte en su corta vida, como puede comprabarse a lo largo de la película.



9.6. Rodar el aro

En *Tasio* (Montxo Armendariz, 1984), nos presenta una escena de unos niños Isidro José Lozano (Tasio de joven), Nacho Martínez (hermano de Tasio) y José María Asín (amigo de Tasio) que juegan a rodar aros. El juego consiste en guiar una fina rueda metálica o de otro material, con la ayuda de otra delgada vara acabada en forma de gancho, haciéndolo girar mediante un gran impulso inicial.

9.7. Hula-Hop

En la película *Un sueño posible (The Blind Side, 2009)* de John Lee Hancock encontramos una escena donde aparece una chica jugando con el aro. Consiste en un aro de plástico vistosamente coloreado, que se coloca alrededor de la cintura y se hace girar velozmente mediante un movimiento de las caderas.

9.8. Cometas

Su origen se sitúa en el “Lejano Oriente” (China) donde se usaba hace más de 2.500 años con fines religiosos (meditación), lúdicos, militares (señalización) y laborales (pesca). También su utilización con fines militares lo encontramos en Corea. En Europa la introdujo Marco Polo hace siglos, y a lo largo de la historia se han empleado para el salvamento marítimo a través de la fotografía aérea, así como para hitos históricos, como para elevar una



antena, lo que supondría la primera comunicación radiofónica transatlántica en 1901, a cargo de Marconi (Lavega, 2000).

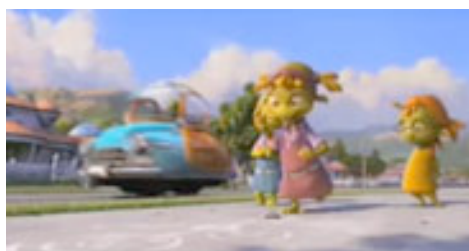
Cometas en el cielo (*The kite runner*, 2007) de Marc Forster, se trata de una película que abarca el drama Afgano bajo el régimen talibán a través de la biografía de Amir (Zekiria Ebrahimi) y Hassan (Ahmad Khan Mahmoodzada). Ambos son huérfanos de madre y de algún modo se ofrecen mutua compañía y protección en un contexto difícil. En un país dividido al borde de la guerra civil, estos dos niños están a punto de separarse para siempre. Numerosas cometas, que participan en un torneo infantil, se cruzan en el intenso azul del cielo de Kabul.



9.9. Rayuela

Rodrigo Caro (1694) menciona la presencia de este juego en Roma ya que en el antiguo foro romano aparecen líneas borrosas de los trazados de antiguas Rayuelas, también hay datos que indican la presencia de este juego en la antigua Grecia.

Planet 51 (Jorge Blanco, Javier Abad, Marcos Martínez, 2009) es una comedia de aventuras alienígenas a nivel galáctico que gira en torno al capitán Charles “Chuck” Baker (Dwayne Johnson), astronauta americano que aterriza en Planet 51. En una de las escenas de la película, aparecen unos personajes, jugando a dicho juego, que consiste en desplazarse saltando sobre una superficie previamente trazada en el suelo.



En *Buda explotó por vergüenza* (*Buda az sharm foru rikht*, 2007) de Hana Makhmalbaf, una niña afgana de seis años llamada Baktay (Nikbakht Noruz), de camino a la escuela, lleva a cabo el juego de la rayuela. Este juego es practicado en diferentes partes del mundo, y aunque las reglas no varían de un lugar a otro adopta algunos nombres como: cielo-tierra, colache, tejo, etc.



9.10. Juegos de Imitación

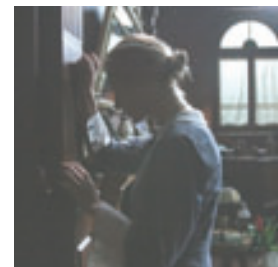
En la película *El niño con el pijama a rayas* (*The Boy in the Striped Pyjama*, 2008) de Mark Herman, Bruno (Asa Butterfield) aparece al principio de la película, realizando este tipo de actividades de imitación, emulando a aviones de guerra junto a sus amigos. Y en *Buda explotó por vergüenza* (*Buda az sharm foru rikht*, 2007) de Hana Makhmalbaf, aparecen unos niños imitando escenas bélicas donde queda reflejado la sociedad tan violenta que los envuelve.

9.11. Carrera de sacos

En *Marcelino pan y vino* (1991) de Luigi Comencini, Marcelino (Nicolo Paolucci) observa a unos niños jugando a la carrera de sacos. Al fondo de la escena también podemos ver el juego de la cucaña. Ambos juegos están muy arraigados en la península Ibérica, y sobre todo se practican en periodos festivos.

9.12. Un, dos, tres,...Toca la Pared

En *El Orfanato* (2007) de Juan Antonio Bayona, se lleva a cabo el juego *1,2,3 toca la pared* protagonizado por Laura (Belén Rueda) y sus amigos en una residencia para niños discapacitados con el fin de procurar más





suspense en una de las escenas finales y como medio para encontrar a su hijo adoptivo Simón (Roger Príncipe). Este juego también es conocido como el escondite inglés, y

se trata de una actividad lúdica infantil que consiste en alcanzar una pared sin que el que *la queda* vea moverse a los participantes.

9.13. Palmadas

En *Señales del futuro* (Alex Proyas, 2009), encontramos a unas niñas ejecutando el juego de las palmas. Se trata de un juego no competitivo que pertenece a la tradición lúdica y oral.



En la película *Abrazo mortal* (*The Children of Ravensback*, 1980) de Max Kalmanowicz; Un autobús escolar cargado de pequeños escolares mientras atraviesan una nube de residuos tóxicos de una

central nuclear cercana, realizan el juego de las palmas, actividad que se desarrolla entre dos o más jugadores, generalmente siguiendo un patrón libre o establecido de palmas con ambas manos al tiempo que se canta o recita una rima o retahíla.

10. Aplicación Didáctica

La forma en la que el profesorado trabaja en relación a la adquisición y organización del conocimiento debería de cambiar. Según López (2002) “los cambios en la escuela son, históricamente, mucho más lentos que en la sociedad. La escuela, a pesar de tener presente algunos aparatos tecnológicos

de información o de comunicación y convivir con esta nueva situación, aún permanece muy próxima de la didáctica tradicional, lo que no es compatible. Es decir, para que estos medios sean incorporados a la práctica educativa no es suficiente con su presencia en los centros, sino que el colectivo docente debe dominar diversos principios que garanticen un trabajo reflexivo y crítico”.

Como indica Ferrés (1994), la televisión es actualmente el medio de comunicación de masas más extendido entre la población actual, por su difusión, poder, influencia y consumo. En los países industrializados ver televisión es la segunda actividad a la que más tiempo dedican los estudiantes, después del sueño. Puesto que las películas (cine) han sido desde sus orígenes un eficaz medio de transmisión de sentimientos, ideas, modas, comportamientos, actitudes..., se podrían aprovechar estas virtudes y bondades que nos ofrece dicho medio para convertir los mensajes que transmite, en un valioso instrumento o herramienta didáctica. Por tanto, este planteamiento puede contribuir a profundizar sobre el conocimiento de la apasionante práctica universal, como es el juego.

Bajo esta reflexión, “es importante la creación de una Educación en Medios de Comunicación, considerando la influencia ejercida por la prensa, la televisión, la radio, *el cine* y las nuevas vías de comunicación que la informática y la telemática posibilitan. En concreto, el cine hace algo más que entretener. Las imágenes proyectadas a través de una película ofrecen visiones del mundo, movilizan deseos, influyen sobre nuestras posiciones y percepciones de la realidad y nos ayudan a construir nuestra opinión sobre el mundo y sus entornos. Las películas permiten conocer la visión que una sociedad tiene de sí misma, siendo un punto de partida común desde el cuál los alumnos pueden analizar y comentar en la clase. Los niños aprenden a partir de una película. Ella les proporciona un nuevo registro cultural de lo que significa estar alfabetizado, además participa en la construcción de sus conocimientos” (Fernández, 2009).

A través de la visualización de películas se llega al aprendizaje de otras materias (interdisciplinariedad) de forma amena, y divertida. Se trata de

aprovechar el componente didáctico de estos recursos mediante la sensibilización o motivación de los educandos. Así, Alonso, Matilla y Vázquez (1996) interpretan que la concepción de la enseñanza de los medios no como una disciplina más, sino como un contenido en cierto modo transversal que habrá de ser tratado, al menos, en las áreas de educación plástica y artística, lenguaje y ciencias sociales, debe facilitar su rápida incorporación al currículo, sin que se haga necesaria la formación de un profesorado específico, sino la adaptación del profesorado ya existente.

Veamos algunos ejemplos, relacionados con la Interdisciplinariedad:

- *Literatura*: Fomento de la lectura comparando la películas con el texto de la obra literaria. Así, Nadal y Pérez (1991) señalan que en relación a este análisis es interesante plantear actividades en las que se estudie la resolución de acciones o escenas en el lenguaje escrito de una novela y su correspondiente versión audiovisual, haciendo hincapié en los elementos expresivos utilizados en cada caso.
- *Nuevas Tecnologías*: (captura de pantalla de escenas, utilización de base de datos, etc).
- *Educación plástica y visual*: Autoconstrucción de materiales.
- *Historia*: Evolución de los materiales empleados en los juegos, vestimenta, modismos, tipos de juegos, olvidados, etc. Según Fernández (1989) el cine es el medio perfecto cuya función es reflejar el pasado del hombre y, en la actualidad, es uno de los instrumentos que sirven para reflexionar sobre una determinada época de su pasado próximo o remoto.
- *Geografía*: Podemos encontrar películas que presentan referencias del medio. “...En éstas hay innumerables imágenes de las que se puede extraer información, o incluso motivar la búsqueda de información: razas, climas, fauna y flora, etc” (Ferrés, 1994).
- *Idiomas*: Según Porcher (1980) la pedagogía de las lenguas extranjeras, se ha transformado mucho antes que la de la propia lengua y ha utilizado muy pronto los medios audiovisuales como parte integrante de la enseñanza.
- *Ciencias*: Masterman (1993), indica que algunas películas de género de la ciencia ficción se hacen constantes referencias a la ciencia y a la tecnología en diversas películas. Por ello, se podría fomentar la motivación del alumnado y a la vez señalar la relevancia de la ciencia escolar mediante el establecimiento de conexiones entre los temas científicos planteados en los medios y los principios científicos en que éstos se basan, que son tratados en la escuela.
- *Música*: Martínez-Salanova (2002) apunta que el mundo de la música está presente en el cine, no solamente como acompañamiento sonoro,

sino como elemento argumental. En algunos juegos de comba, palmadas, etc, estos van acompañados de elementos rítmicos y retahílas.

En definitiva, lo que perseguimos con este estudio es:

- a) Fomentar el análisis de diferentes formatos y soportes (cine) por medio de actividades novedosas de motivación.
- b) Motivar al profesorado en formación inicial al análisis crítico mediante la búsqueda de imágenes cinematográficas que hagan referencia al juego tradicional.
- c) Comprobar que en algunas películas existen escenas alusivas al juego tradicional.
- d) Demostrar que los juegos tradicionales son parte de la cultura y de las sociedades a lo largo de la historia.
- e) Comprobar la capacidad del alumnado sobre un visionado detenido y comprensivo y saber como entienden los contenidos de actividad física que aparecen en los textos de la literatura.
- f) Demostrar el interés interdisciplinar del trabajo de colaboración entre diferentes áreas que integran el currículum universitario, susceptible de ser ampliado posteriormente a otros ámbitos de la enseñanza.
- g) Desarrollar la expresión oral y corporal mediante escenificaciones en las clases prácticas de EF.

Rodríguez Diéguez (1986) explica el aprovechamiento didáctico que puede tener los dibujos animados, ya que puede ayudar en la escuela a conseguir unos objetivos o a desarrollar unas actitudes determinadas. Basándonos en este autor nuestro propósito con esta experiencia, es que el alumnado aprenda a utilizar el cine como medio para favorecer su aprendizaje y formación en las diferentes áreas que constituyen el currículo y en especial en el área de Educación Física.

11. CONCLUSIONES

Independientemente del soporte o formato en el que nos encontremos el juego y todo lo relacionado con lo lúdico, este no debería entender de *edad*, *clase social*, *religión*, *cultura*, *raza*, etc y sería conveniente que estuviera inmerso y formara parte de las sesiones o entrenamientos que se llevan a cabo en el alto rendimiento; en la iniciación deportiva; durante las clases de Educación Física de Educación Primaria, Secundaria, Ciclos Formativos, ámbito universitario, etc, no solo por su evidente valor educativo y formativo, si no también, como un instrumento imprescindible de aprendizaje de

elementos técnicos, mejora de la condición física mediante elementos motivantes y por supuesto como un instrumento socializador.

Aunque por razones obvias, ha sido imposible analizar el extenso universo filmográfico existente y guiándonos quizás por cuestiones meramente de añoranza o de tipo nostálgico, echamos en falta juegos que por su carácter universal, no aparecen o al menos no hemos localizado en las películas analizadas. Nos referimos a: Carrera de sacos; Elástico; Policías y ladrones; Teléfono; Chapas; Cuatro esquinas; Soga-tira; Seguir a la madre; Pase misí; silleta de la reina; pies quietos, balón prisionero, piedra, papel tijera, churro, mediamanga, mangotero, el cortahilos, tres en raya; caliente manos; ocupar la silla; A los médicos; a,e,i,o,u” ó “1,X,2”; la cerilla; Las prendas; látigo; Mosca; Rongo o lima; Tapa culos; etc.

En definitiva, mediante la puesta en práctica de diversas actividades pretendemos que el alumnado llegue a:

1. Identificar el mayor número de juegos tradicionales en las películas.
2. Clasificar los datos e imágenes obtenidas en los bloques de contenido del área de EF.
3. Mejorar la actitud de los estudiantes hacia la asignatura de Educación Física en particular, y de las demás áreas en general.
4. Sensibilizar positivamente sobre el fenómeno televisivo (cine), mediante la observación crítica y analítica de aspectos relacionados con los juegos tradicionales.
5. Conectar los dominios de conocimiento científico, cotidiano y escolar.
6. Utilizar las nuevas tecnologías de la información y la comunicación como instrumento para "aprender a aprender" (Tratamiento de imágenes, capturar imágenes de la pantalla, etc).
7. Fomentar el análisis crítico y sensibilizar sobre la educación en valores, fairplay, educación no sexista, etc.

Compartimos con Fombona (1997) la idea de que es necesario salir de la rutina de ilustrar con la imagen para profundizar en el valor del medio fílmico como un lugar de discurso histórico, filosófico, literario, estético, artístico, etc. La imagen es apta para otro modelo didáctico de carácter

participativo que puede convertir el proceso de enseñanza-aprendizaje en un acto con sentido en sí mismo y en su respectivo contexto.

Referencias bibliográficas

- AGUADED, J.I. (1995). *Comunicación audiovisual en una enseñanza renovada. Propuestas desde los medios*. Huelva: Grupo Pedagógico Andaluz. Prensa y Educación.
- ALEXANDER, M., MAY, M.N., y PETTICE, Y.J. (1994). "Cinem education: an innovate approach to teaching psychosocial medical care", *Fam Med*, 26, 430-3.
- ALMACELLAS, M.A. (2002). "Medios Audiovisuales en la Escuela y Formación de Espectadores Críticos", *Retos de la nueva sociedad de la información*, 2, 195-208.
- ALONSO, M., MATILLA, L., Y VÁZQUEZ, M. (1996). *Teleniños públicos. Teleniños privados*. Madrid: La Torre.
- AMAR, V.M. (2003). *Comprender y disfrutar el cine. La gran pantalla como recurso educativo*. Huelva: Grupo Comunicar Ediciones.
- APARICI, R. (2004). Educación para la comunicación en tiempos de neoliberalismo, en www.rebelion.org/medios/040415ra.htm (29-09-05).
- AUMONT, J. Y MARIE, M. (2002). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.
- BANTULÁ J. Y MORA, J.M. (2002). *Juegos multiculturales 225 juegos tradicionales para un mundo global*. Barcelona: Paidotribo.
- BAÑOS, J.E., ARAMBURU, J.F., y SENTI, M. (2005). Biocinema: la experiencia de emplear películas comerciales con estudiantes de Biología. *Revista de Medicina y Cine* [en línea]. Abril 2005, núm 2[consulta 20 julio, 2006].
- BISQUERRA, R. (1989). *Métodos de investigación educativa: Guía práctica*. Barcelona: Ediciones Ceac. [http://biblioopac.udelmar.cl/cgi-bin/wxis.exe?IsisScript=udelmar/opac2/uno.xis&base=mar&tipo=tipo:\\$&rango=30&sede=-sede:\\$&criteriouno=-a:&busquedauno=](http://biblioopac.udelmar.cl/cgi-bin/wxis.exe?IsisScript=udelmar/opac2/uno.xis&base=mar&tipo=tipo:$&rango=30&sede=-sede:$&criteriouno=-a:&busquedauno=)
- BOSCH, F. y BAÑOS, J.E. (1999). "Empleo de películas comerciales en la docencia de la farmacología". *Educ Med*, 4 (2), 197.
- BURGOS, E. (2008). "El cine como estrategia didáctica en la enseñanza de las Ciencias Sociales". Octubre, [www.medellin.edu.co/sites/Educativo/Docentes/ciencias sociales](http://www.medellin.edu.co/sites/Educativo/Docentes/ciencias%20sociales).
- CASANOVA, O. (1998). *Ética del silencio*. Madrid: Alauda-Anaya.
- CHAPARRO, F. (2011). *El cine como instrumento de análisis de estereotipos y valores en la formación inicial desde una triple perspectiva*. Pontevedra.

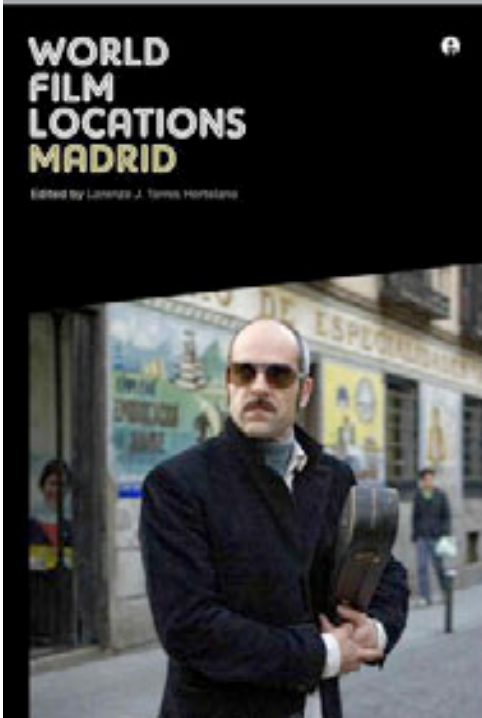
- COCA, F. Y HERRADOR, J. (2011). La actividad lúdica en los soportes publicitarios <http://www.efdeportes.com/efd149/la-actividad-ludica-en-los-soportes-publicitarios.htm>.
- COLL, M., SELVA, M. Y SOLÀ, A. (1995). "El filme como documento de trabajo escolar". *Cuadernos de Pedagogía*.
- COLLIS, D. y MORCILLO, J. (2006). *El cine, una experiencia educativa XIX concurso para el fomento de la investigación e innovación educativa*. Sevilla: Junta de Andalucía. Consejería de Educación.
- CORREA, E. Y CARRETER F. (1989). *Cómo se comenta un texto literario*. Madrid: Cátedra.
- DE LA TORRE, S. (coord.) (1996). *Cine formativo. Una estrategia innovadora para los docentes*. Barcelona: Octaedro.
- DE PABLOS, J. (2006). "El cine y la pintura: una relación pedagógica. Una aproximación a Víctor Erice y Hopper Edward". *Revista de comunicación y nuevas tecnologías*, 7.
- DIOS, M. (2001). *Cine para convivir*. Santiago de Compostela: Toxo Soutos.
- FALZÓN, C.H. (2004). *La filosofía va al cine*. Madrid: Tecnos Alianza.
- FARRÉS, J. (1994). Pedagogía de los medios audiovisuales y pedagogía con los medios audiovisuales, en Sancho, J.M. (Coord.): *Para una tecnología educativa*, Barcelona, Horsori; 115-142.
- FERIA, A. (1994). Formación del profesorado en medios de comunicación", en AGUADED, J.I. y FERIA, A. (Dir.), *¿Cómo enseñar y aprenderla actualidad?* Huelva, Grupo Pedagógico Andaluz «Prensa y Educación», 29-31.
- FERNÁNDEZ, A. (2009). *Aprender a ver cine: diseño y evaluación de un programa didáctico para la formación de jóvenes espectadores cinematográficos portugueses*. Universidad de Huelva. Tesis doctoral.
- FERNÁNDEZ, J. (1989). *Cine e historia en el aula*. Madrid: Akal.
- FERRÉS, J. (1994). *Televisión y educación. Papeles de Pedagogía*. Barcelona: Paidós.
- FOMBONA, J. (1997). *Pedagogía integral de la información audiovisual. Conocer, producir y actuar sobre la imagen informativa*. Gijón: Universidad de Oviedo.
- GARCÍA MARÍN, C. y MARTÍNEZ, A. (2004). *El juego de las cuatro esquinitas del mundo*. Madrid: Los libros de la catarata.
- GARCÍA, M. y RUIZ M. (2009). *El derecho en el cine español contemporáneo*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- GARCÍA-SÁNCHEZ, J.E., FRENADILLO, M.J. y GARCÍA-SÁNCHEZ, E. (2002). "El cine en la docencia de las enfermedades infecciosas y la microbiología clínica", *Enferm Infecc Microbiol Clín*, 20 (8), 403-6.
- GÓMEZ, J. (2000). *Tecnologías de la información y la comunicación en el aula: cine y radio*. Madrid: Seamer.

- HERNÁNDEZ, M. (2000). *El cine, un recurso didáctico en E/LE. Modelo de explotación de una película "El Bola" España, 2000*. Italia: Instituto Cervantes.
- HERNÁNDEZ SAMPIERI, R., FERNÁNDEZ COLLADO., C. y BAPTISTA LUCIO, (1991). *Metodología de la investigación*. México: McGrawHill.
- HERRADOR, J. A. (2003). Juegos y actividades lúdico-recreativas en la pintura de Goya y su aplicación didáctica en Educación Física. En *V Jornadas de Innovación Pedagógica* Attendis. Algeciras.
- HERRADOR, J. A. (2011). Los juegos tradicionales en el arte urbano. En *Actas VII Congreso Nacional de Ciencias del Deporte y la Educación Física*. Pontevedra: Universidad A Coruña.
- HERRADOR, J. A. (2010). "Los juegos tradicionales en la filatelia: Estudio praxiológico y multicultural de la actividad lúdica", <http://www.accionmotriz.com/juegos%20motores.html>.
- ICART, M.T., PULPÓN, A.M., e ICART, M.C. (2007). "Metodología de la investigación y cine comercial: claves de una experiencia docente", *Educación Médica*, 11(2),13-18.
- IRURETA, P. y AQUESOLO, J. (1995). *El deporte en el cómic: muestra documental*. Madrid: Consejo Superior de Deportes.
- LAVEGA, P. (2000). *Juegos y deportes populares y tradicionales*. Barcelona: INDE.
- LAVEGA., P. MOLINA, F., PLANAS., A. COSTES, A. Y OCARIZ, U. (2006). "Los juegos y deportes Tradicionales: Entre la tradición y la modernidad". *Apunts Educación Física y Deportes*.
- LLEIXÁ, T. (2002). *Multiculturalismo y educación física*. Barcelona: Paidotribo.
- LÓPEZ, F. (2002). «Introducción», en Alás, A.: *Las tecnologías de la información y de la comunicación en la escuela*. Barcelona: Graó.
- LOSCERTALES, F. (2001). *Violencia en las aulas, el cine como espejo social*. Barcelona: Octaedro.
- MACEIRAS, D. (1996). "Fotohistoria en Puerto Real. Síntesis de un trabajo: la recuperación de la imagen perdida". En *IV Jornadas de Historia de Puerto Real*. Puerto Real, Ayuntamiento de Puerto Real.
- MALO, J. y LÓPEZ, G. (2008), "La coeducación e igualdad de los sexos en el contexto escolar y en la actividad física de Educación Física según la LOE". <http://www.efdeportes.com/> *Revista Digital - Buenos Aires - Año 13 - N° 127*.
- MARÍN, J. (2004). "Valores educativos del deporte en el cine", *Revista Científica de Comunicación y Educación*, 23, 109-113.
- MARÍN, J. (2004). "Comunicar": *Revista científica iberoamericana de comunicación y educación*, 23, 109-113.
- MARTINET, A. (1994). *Le cinéma et la science*. París: CNRS Éditions.

- MARTÍNEZ, E. M. Y GÓNZALEZ, M.P. (2009). “¿La creatividad como competencia universitaria? La visión de los docentes”, *Revista de Formación e Innovación Educativa Universitaria*, 2 (2), 235-48.
- MARTÍNEZ-SALANOVA, E. (2002). *Aprender con el cine, aprender de película. Una visión didáctica para aprender e investigar con el cine*. Huelva: Grupo Comunicar.
- MARTÍNEZ-SALANOVA, E. (2006). *Cine y Educación*. Huelva.
- MÉNENDEZ, A. Y MEDINA, R.M. (2003). *Cine, historia y medicina*. Madrid.
- MESTRE, J. (1973). *Goya o los Juegos y Recreos de una Sociedad Española*. Madrid: *Deporte 2000*.
- MITRY, J. (1986). “Estética y psicología del cine”, *Las formas*. 2.
- MOIX, T. (1995). “La gran historia del cine”. *ABC. Blanco y Negro*.
- MORAGAS, M. (1994), “Deporte y medios de comunicación”, *Telos*, 58, 58-62.
- MORDUCHOWICZ, R. (2002). *Comunicación, medios y educación*. Barcelona: Octaedro.
- MUÑOZ, F. J., RODRÍGUEZ, M.M., GARCÍA, J y MORALES, J.M. (2006). “El cine como herramienta didáctica en la formación enfermera”. *Tempos Vitalis. Revista Internacional de Cuidados*, 6, 38-47.
- NADAL, M. y PÉREZ, M. (1991). *Los medios audiovisuales al servicio del centro educativo*. Madrid: Castalia y Ministerio de Educación y Ciencia.
- PALACIOS, S. L. (2007). “El cine y la literatura de ciencia ficción como herramientas didácticas en la enseñanza de la física: una experiencia en el aula”. *Rev. Eureka. Divulg. Cien*, 4 (1), 106-22.
- PARLEBAS, P. (1998). « Jeux d'enfants d'après Jacques Stella te culture ludique au XVII siècle en *A quoi joue-t-on? Pratiques te usages des jeux et JOUET à travers las Ages* (Festival d'Histoire de Montbrison (Separata), pp. 321-354. *Pedagógica para padres y educadores*. Barcelona: PPU.
- PARLEBAS, P. (2001). *Juegos, Deporte y Sociedad. Léxico de Praxiología motriz*, Barcelona, Paidotribo.
- PEREIRA, C. (2005). *Los valores del cine de animación. Propuesta pedagógica para padres y educadores*. Barcelona: PPU.
- PEREIRA, C. y URPI, C. (2005). “Cine y juventud: una propuesta educativa integral”. *Revista de estudios de Juventud*, 68.
- PEREIRA, M.C. (2003). *El cine nuevo escenario de la educación*. En: Romaña M.T., Martínez M. (edit). *Otros lenguajes en educación*. Barcelona, ICE Universidad de Barcelona, .101-105.
- PEREIRA, M.C. (2005). “Cine y educación Social”. *Revista de Educación. Monográfico-Educación no Formal*, 338, 225-228.

- PEREIRA, M.C., URPI, M.C. (2004). "El cine en la escuela informal de nuestra juventud". *Cuadernos de Cine y Educación*, 28, 233-255.
- PLATAS, A. (1994). *Literatura, cine, sociedad*. A Coruña: Tambre.
- PLATH, O. (1998). *Origen y folclor de los juegos en Chile*. Santiago de Chile: Grijalbo.
- POBLACIÓN, A. J. (2004). *Las matemáticas en el cine*. Granada: Real Sociedad Matemática Española.
- PRÓ, M. (2003). *Aprender con imágenes. Incidencia y uso de la imagen. Estrategias de aprendizaje*. Barcelona: Paidós.
- REENSON, R. (1995). *El deporte, una historia en imágenes*. Madrid: Consejo Superior de Deportes.
- RODRIGO CARO, J. (1694). *Días geniales o lúdricos*. Impreso por la Sociedad de Bibliófilos Andaluces. Imprenta Mercantil, Sevilla, España, 1884. Edición, estudio preliminar y notas de Jean-Pierre Etievre.
- RODRÍGUEZ DIÉGUEZ, J.L. (1986). *El cómic y su utilización didáctica. Los tebeos en la enseñanza*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.
- ROMEA, C. (2005). "El cine como elemento educativo y formativo", en Torre, S. de la, PUJOL, M.A. Y RAJADELL, N. (Coords.): *El cine, un entorno educativo*. Madrid, Narcea; 37-53.
- RUIZ, F. (1998). "Preliminares para una didáctica del cine: la detección de ideas previas", *Comunicar*, 11, 37-42.
- SALVADOR ALONSO, J.L. (2004). *Cine y deporte*. INEF de Galicia, Galicia: Universidad da Coruña.
- SÁNCHEZ, J. (2002). *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza.
- SILES, J. (2007). "Origen de la enfermería en el cine: el género histórico documental y biográfico" <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet>.
- TOMAS, M.C. (2006). *La vida humana a través del cine. Cuestiones de antropología y bioética*. Madrid: Editorial Internacional Universitaria.
- VÁZQUEZ GÓMEZ, G. (1994). Dimensión teórico-práctica de la educación, en CASTILLEJO, J.; VÁZQUEZ, G.; VOLOM, A. J. y SARRAMONA, J. *Teoría de la educación*. Madrid: Taurus.
- WILBUR, L., HIGLEY, M., HATFIELD, J., SUPRENANT, Z., TALIAFERRO, E. y SMITH, D.K. (2001). "Violence: recognition, management and prevention. Survey results of women who have been strangled while an abusive relationship", *Emerg. Med.*, 21 (3), 297-302.
- ZAGALAZ, M^a L. (2007). "La actividad física en la literatura. Mira por donde: Autobiografía razonada". *INDEref – Revista de Educación Física*. 89.

VV.AA. (Lorenzo J. Torres Hortelano ed.). *World film locations: Madrid*. Bristol, Intellect Books, 2011, 128 pp.



Uno de los rasgos que define al cine de la contemporaneidad es el protagonismo adquirido por la localización como elemento narrativo en conversación con el propio relato. *World film locations: Madrid* nos presenta una selección cinematográfica cuyo objetivo es analizar el espacio urbano de la capital española dentro de la estructura narrativa de cada filme. Como explica su coordinador, Lorenzo J. Torres Hortelano, “*what readers will find are the myths and the facts that explain what cinema is today through the representation of the city*”. Sabemos que la identidad del

lugar se construye a través de su geografía, cultura e historia; pero, lo que acertadamente nos propone esta obra, es una construcción que depende también de los personajes cinematográficos que pisan su suelo.

Retomando la definición de David Bordwell, existen dos componentes taxativos en toda narración: el espacio y el tiempo. Centrado en el espacio urbano, *World film locations: Madrid* revisita las historias que pueblan sus esquinas tratando de componer un mapa emblemático cuyos protagonistas ya no son los antiguos monumentos, sino las pequeñas historias proyectadas en la gran pantalla. A este respecto cabe recordar una de las más célebres escenas del cine español: Carmen Maura en la película *La ley del deseo* (Almodóvar, 1987), dirigiéndose a un empleado municipal, entonando su famoso “¡Vamos, riégue!” La escena, que fue rodada en la entrada del *Cuartel del Conde Duque*, es analizada por Torres Hortelano juntos a otras tantas que conviven dentro de nuestro

imaginario colectivo. Y es que más de uno desearía ser regado en las calurosas noches de verano madrileñas.

Este libro es solo una pieza más dentro de la serie *World film locations*. Cada uno de los textos que configuran esta serie recupera los filmes más representativos de las grandes urbes mundiales, ayudando a superar mucho de los tópicos que en ellas habitan. En el caso del libro que nos compete, aunque la amplitud de su matriz selectiva puede hacernos echar en falta algún que otro título, Torres Hortelano nos surte de una gran variedad de ejemplos realmente sorprendentes: 44 fragmentos de películas que transitan desde el popular largometraje *Domingo de carnaval* (1945) de Edgar Neville, pasando por la producción internacional *Campanas de media noche* (1965) de Orson Welles o el *biopic* del famoso cantaor de flamenco *Camarón* (2005) de Jaime Chávarri. Como podemos observar, esta obra, publicada en inglés por la editorial Intellect Books, presenta una amplia selección cinematográfica que no solo propone películas españolas, sino también películas extranjeras en las que Madrid se presenta como escenario protagonista.

En el capítulo “Beyond Cliché: Madrid in Twenty-first Century American Thrillers”, el profesor de cine John D. Sanderson analiza la manera en que ciertos largometrajes estadounidenses han tratado los tópicos que persiguen a los españoles. Sanderson hace mención a la película *Siesta* (1987), de Mary Lambert, como ejemplo de construcción cinematográfica saturada de estereotipos y de lugares comunes, en contraposición al filme dirigido Paul Greengrass, *The Bourne Ultimatum* (2007) que, según cuenta el profesor, representaría un paso hacia adelante en la modernización del imaginario internacional acerca de España. Además de producciones situadas al otro lado del Atlántico, dentro de este capítulo nos reencontramos con Almodóvar, nuestro director más internacional, quien inteligentemente ha sabido trasladar los tópicos locales al panorama cinematográfico mundial.

World film locations: Madrid se estructura en siete bloques temáticos que, a modo de ensayo, teorizan sobre el papel desempeñado por la capital en el cine y cómo el cine proyecta sobre la ciudad la imagen que él mismo construye, a través de un juego de reciprocidades en el que es difícil descifrar qué fue antes, si la gallina o el huevo. Aunque el tema medular del libro sea la ciudad de

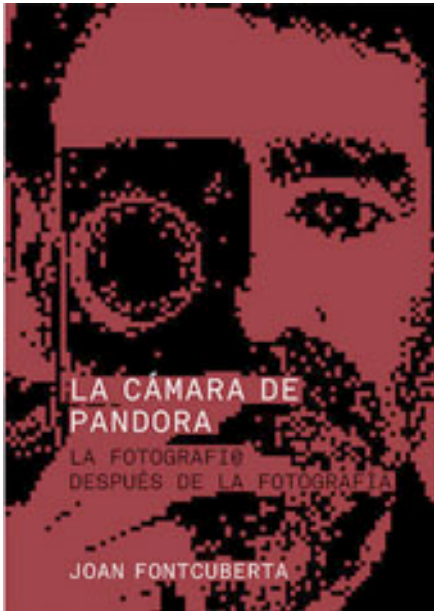
Madrid, cada uno de los bloques presenta un enfoque teórico diferente que enriquece el conjunto del texto. Así, nos encontramos con el ya citado “Beyond Cliché” u otros como “Embracing Normalcy: Madrid Gay Cinema at the Turn of the New Millenium”. Este último explora el papel que ha cumplido el cine en la superación de ciertos *handicaps* sociales como la homosexualidad, tratando de mostrar la cara más *open-minded* de la capital. Porque, como bien ilustra el libro, Madrid es un lugar amable y divertido, pero también difícil e ingrato, donde conviven antiguos estereotipos con las mentes más vanguardistas; un lugar plagado de historias, personajes y espacios que enriquecen el universo narrativo del cine.

Lo que nos presenta *World film locations: Madrid* es un compendio de historias que hacen de la ciudad un complejo de identidad mutable, abierto a multitud de narraciones. Es por esto que debemos resaltar el interés de este breve repaso histórico y geográfico de la capital a través de las historias que deambulan por sus calles; pues como explica su coordinador “*Madrid, as a city of imagination, does not really belong to any one person but, rather, it belongs to all*”.

José M. López-Agulló P-C

Universidad de Málaga

FONTCUBERTA, Joan (2010). *La cámara de Pandora. La fotografía después de la fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili, 189 pp.



La aplicación de sucesivos adelantos en materia tecnológica ha sido consubstancial al propio desarrollo de la fotografía como medio de comunicación y de creación, y, precisamente, dichas innovaciones han marcado decisivamente el carácter de ambos parámetros, desde que se dio a conocer el daguerrotipo en el célebre discurso de François Arago en 1839.

Las últimas décadas, sobre todo, desde los años ochenta hasta la actualidad, se han caracterizado por un giro importante de la mano de la utilización de herramientas digitales, de fundamento informático, para la generación de la imagen fotográfica, transformando los conceptos asociados a la disciplina, encuadrados bajo una especie de ontología de la imagen (estrechamente ligados con las condiciones de representación), en sintonía con otros aspectos adscritos al campo de la reflexión sobre las premisas básicas de la existencia (ser, realidad, mundo, etc.), confluyendo todo ello en el constructo teórico de la postmodernidad.

Este es el punto de partida y una de las tesis fundamentales del libro de Fontcuberta: la manera en cómo la fotografía se ha adaptado con el paso del tiempo a las distintas innovaciones logradas –como una especie de “darwinismo tecnológico”, según sus palabras– alterando algunos de sus conceptos, aunque, no obstante, sigan vigentes, no sin las inevitables contradicciones, las cualidades de registro, de verdad, de memoria, de archivo o de identidad...

La fotografía analógica, de fundamento químico, era hija directa del positivismo decimonónico, y, como tal, instrumento idóneo para la clasificación (el registro o archivo del que antes hablábamos) científica, por tanto, se trataba de una prueba vicaria del mundo circundante indiscutible e indiscutida. Dicha entidad se basaba en la noción de objetividad materializada en la fotografía –el soporte papel–, susceptible luego de ser compilada en un álbum o archivo. Esta naturaleza física, material, de la fotografía, a juicio de Fontcuberta ha desaparecido con la imagen digital, que es “*una imagen sin lugar y sin origen, desterritorializada...*”, incorporándose de esta manera al discurso teórico de la desmaterialización que atañe al arte desde los años sesenta del pasado siglo, tendiendo a hacer de éste más que una manifestación visible en un objeto concreto un puro concepto. Evolución que han estudiado autores como Simón Marchán Fiz, en *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974). Epílogo sobre la sensibilidad “postmoderna”. Antología de escritos y manifiestos*, o Lucy Lippard, en *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*.

Esta idea de desmaterialización se asocia también con otro tema común a las corrientes conceptualistas que acaparan el panorama artístico de la segunda mitad del siglo XX, y que tiene que ver con la definición del *proceso creativo* como consideración primordial por parte de artistas y teóricos, más que la obra acabada en sí misma. Proceso que afecta incluso a la visualización de la imagen, ya que sin un programa informático, no podemos captarla, así como a su generación, de manera que el “*retoque*” se convierte en una condición casi inherente a la misma. Es cierto, por otra parte, que la imagen analógica también podía ser manipulada, pero, para ello se debían utilizar medios externos (dibujo, aerógrafo, tijeras, etc.) al funcionamiento técnico de ésta; intervenciones que se restringían al ámbito de la fotografía de vanguardia, con una *voluntad eminentemente creativa*, que podía convivir en armonía con la voluntad de crónica, informativa, de la fotografía documental. Una dicotomía que con la fotografía digital también se verá profundamente relativizada.

Todas estas consideraciones tenían que pasar factura a la definición tradicional de la fotografía, articulada en torno al “*principio de realidad*”. Así, éste “*obedecía justamente a las características de esta génesis tecnológica, según la*

cual la imagen nacía de la proyección de una escena sobre la superficie fotosensible. (...). El procedimiento parecía garantizar así la consecución de análogos fiables del mundo real, reflejos mínimamente codificados, creencia que ha sustentado los imperativos documentales de la fotografía formalizados alrededor de esa noción de huella que tanta fortuna alcanzó entre las formulaciones teóricas de la fotografía. Cuando del proceso técnico desaparece esa sensación de automatismo, el referente se des-adhiere de la imagen y el realismo fotográfico se desvanece. Puede que quede el realismo como estilo, como la figuración ilusoria de la semejanza. Pero desaparece el realismo como compromiso con la realidad y como carisma vigoroso de la vieja alianza entre tecnología y verdad”.

O dicho de otra manera, es en este punto en que el reportaje, como vertiente connatural al surgimiento y desarrollo de la fotografía analógica, puesto en práctica, entre otros factores, por la toma directa de la cámara, sin alteraciones o manipulaciones (el “*instante decisivo*” preconizado por Henri Cartier-Bresson), con la fotografía digital queda reducido a un mero género sin más, a un *estilo*, engullido en la corriente de *fotografía creativa* que ha caracterizado esta manifestación desde el último tercio del siglo pasado. Una reflexión que Joan Fontcuberta ha desarrollado en otros libros suyos, como *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, editado por Gustavo Gili en 1997.

En otro orden de cosas, la fotografía digital trabaja sobre imágenes preexistentes, otras representaciones –muchas veces de naturaleza analógica– que son transformadas, y que son expresión de la saturación visual característica de la sociedad contemporánea, que reactualiza las propuestas de los situacionistas (Guy Debord en su *Sociedad del Espectáculo*) según las cuales dichas representaciones tienden a sustituir a la propia realidad:

“La creación contemporánea recurre en efecto a la cita y a la reflexión sobre un imaginario previo, y al hacerlo fija como material de trabajo los registros de vivencias que nos precedieron. (...) En ese sentido, las imágenes se ponen al servicio de una reflexión sobre la memoria. Pero simultáneamente, la sustitución de la realidad por imágenes que van a constituir el nuevo material de trabajo nos colocan en la angustia metafísica de una realidad que se desvanece y que no nos deja más que sus representaciones”.

Esa pauta de la cita, que se va a erigir en una recurrente estrategia creativa de la postmodernidad, activa el denominado *apropiacionismo* atacando frontalmente algunas de las búsquedas más pretendidas por la modernidad artística, la originalidad y la autoría. Conceptos que tuvieron un difícil acomodo desde el principio en la historia de la fotografía, vinculándose, en casi todos sus intentos de asimilación, con la pintura.

Asimismo, otro concepto que ha adquirido especial fortuna, y que se relaciona en gran medida con la duda en torno a la representación de lo real que aporta la fotografía digital, es el *simulacro* (en especial, después de las teorizaciones del pensador francés Gilles Deleuze). Es decir, en el contexto del imperio de la imagen sobre la realidad material, llega un momento en que resulta casi imposible al espectador distinguir entre lo imaginario y lo real. La tecnología digital es capaz de eliminar las suturas de los distintos fragmentos que componen la imagen construida, imitando fielmente la apariencia de los objetos y seres del mundo analógico. Simulacro que se emparenta bien con la noción de “*ficcionalización*”, y que Fontcuberta lleva ya a los comienzos de la manifestación fotográfica con el célebre “autorretrato” como ahogado del pionero Hippolyte Bayard. Esta tendencia, que se ve acrecentada con los procedimientos digitales (considérese la propia labor creativa de Fontcuberta en *Fauna* (1987), en colaboración con Pere Formiguera, o *Sputnik* (1997) afecta a nuestra “*facultad de creer, a nuestra facultad de adherirnos a proposiciones que consideramos verdaderas (lo sean o no)*”. Instalándose de esta manera la duda, el relativismo, la sospecha, en torno a todo lo que concierne a la realidad fenoménica.

En resumen, el texto de Joan Fontcuberta se suma a los de otros autores que, especialmente desde el ámbito anglosajón, han constituido un amplio *corpus* conceptual que ha tratado de definir ese complejo panorama estético y creativo, una auténtica encrucijada de propuestas, que representa la fotografía del último tercio del siglo pasado y que viene a enriquecer la aparición de la fotografía digital. Así, en efecto, pensadores como Douglas Crimp, en ensayos ya clásicos como “La actividad fotográfica de la posmodernidad” (publicado originalmente en 1980), plantea la reactivación de algunas nociones asociadas con la concepción de *fotografía como arte* para, precisamente, “*subvertirlas y*

superarlas”, a la vez que se cuestiona la veracidad y objetividad de la imagen. Estas disquisiciones han llevado a muchos otros –entre ellos, el propio Fontcuberta– a introducir un nuevo concepto que incide sobre la validez documental de la fotografía digital, debido a su capacidad de transformación y manipulación de la realidad dada, incluso por la posibilidad de creación *ex novo* de objetos, seres y espacios que no tienen referente en el mundo material: se trata de la *postfotografía*; término que se contiene en el subtítulo de la obra que reseñamos. El cual se sitúa a la estela de similares posiciones teóricas que hablan del “*fin de los paradigmas*”, como la *posthistoria*, el *postcapitalismo*, etc. Y, al igual que se contempla bajo un sesgo pesimista cuando se desarrollan esos conceptos, se habla de la *muerte de la fotografía*, entendida como procedimiento de representación de *lo real*, como también ha expresado Javier Marzal Felici en su ensayo “La *muerte* de la fotografía. Revolución digital y crisis de identidad del medio fotográfico”, publicado en *Revista de Occidente* en 2008.

Por todo lo dicho, resulta conveniente considerar este trabajo como una obra de cabecera en materia de reflexión teórica de la que tanto adolece nuestra historiografía y crítica fotográfica, limitándose en la mayoría de ocasiones a estudios de carácter histórico. Es cierto que se han realizado algunos trabajos, como los citados, y algunos otros más de la mano, por ejemplo, de José Luis Brea, pero son excepción en un ámbito en el que ya tenemos la suficiente perspectiva como para poder reflexionar sobre los cambios oficiados con la inclusión de la tecnología digital, no sólo en la fotografía sino en el conjunto de las denominadas artes visuales, en un contexto cultural especialmente sugerente por las rupturas –según otros, continuidades– respecto de los modelos estéticos del pasado.

Francisco Javier Lázaro Sebastián
Universidad de Zaragoza

Belén Puebla Martínez, Elena Carrillo Pascual, Ana Isabel Íñigo Jurado. *Ficcionando. Series de televisión a la española*. Madrid, Fragua, 2012, 347 pp.



El presente volumen establece como objetivo analizar las series españolas emitidas en televisión desde comienzos de este milenio. De esta manera, se pretende hacer una revisión teórica y empírica de un producto audiovisual que, hasta hace algunos años, no era debidamente valorado dentro –ni fuera– de nuestras fronteras. Se consigue así incorporar una línea de conocimiento en torno al objeto de estudio que, hasta entonces, no se había llevado convenientemente a cabo ya que, como señalan las coordinadoras de

esta obra en la introducción “*la realidad de la ficción española es que, en nuestras circunstancias, hacemos productos de calidad que merecen tenerse en consideración en una obra como ésta*” (p. 9).

Bajo esta premisa, la obra aborda la ficción televisiva más actual desde diversos campos de estudio, ofreciendo al espectador un amplio abanico de conocimientos justificados e ilustrados con múltiples ejemplos y referencias que resultan de gran utilidad, tanto para la comprensión misma del tema, como para la valoración del mundo de la ficción televisiva.

La publicación se divide en cuatro grandes bloques, precedidos por la introducción realizada por las coordinadoras, que resulta esencial para entender el porqué de esta obra así como su relevancia en el campo de estudio en el que se ubica.

En *Ficcionando* ha colaborado una veintena de profesores de diferentes universidad españolas (Universidad Rey Juan Carlos, Universidad Carlos III,

Universidad Complutense o Universidad Internacional de la Rioja, entre otras) y extranjeras (Universidade de Cabo Verde), además de distintos profesionales del mundo de la comunicación, contribuciones que han logrado articular una visión multidisciplinar y heterogénea a la obra, dotándola de una pluralidad y divergencia de contenidos que no se habían aplicado hasta ahora de forma tan exhaustiva a la ficción televisiva.

El resultado definitivo es un libro muy completo que permite iniciar un recorrido por los diferentes productos de ficción audiovisual realizados en España en los últimos años, con lo que el lector puede conocer cuáles son las características de estas narraciones así como las últimas tendencias que se están produciendo.

El primer bloque, titulado “Los géneros de la ficción española” presenta un análisis de cinco de los grandes géneros de la ficción televisiva, algunos con una larga trayectoria, como es el caso de la comedia o de las series históricas, y otros en pleno auge como son la ciencia ficción o la *biopic*. Tampoco se olvidan las series infantiles de animación, en las que se abre el siempre fructífero debate entre el entretenimiento y el valor educativo, formativo o didáctico, de dichas producciones.

El segundo bloque se centra en la representación del espectador en la pequeña pantalla. Esta parte –sin duda, de carácter más sociológico– se aproxima a la forma en que estas producciones representan determinadas realidades sociales como la familia, la mujer, la homosexualidad o las relaciones interpersonales. Como destaca una de las autoras: “*Lo que no aparece en la pantalla no existe, por lo que la imagen se convierte en un instrumento de poder que busca hacer creer lo que nos enseña*” (p.153).

El tercer bloque, titulado “Más allá de las series de ficción”, se centra en aquellos aspectos de las series que trascienden la pequeña pantalla, y que, aunque normalmente pasen desapercibidos para el espectador, son de gran importancia desde el punto de vista comunicativo. En este sentido, se describen las formas específicas de publicidad que se encuentran en estas producciones, se analiza el comercio referente a la exportación de las series nacionales o se enumeran las oportunidades que ofrecen las nuevas tecnologías a la ficción española, ya sea a

través de nuevos medios de difusión como las *webseries* o nuevas herramientas que estimulen la interactividad de los contenidos, como son las redes sociales.

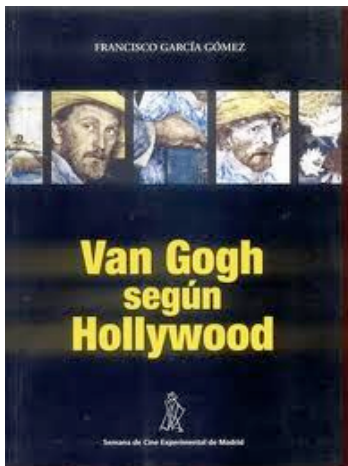
El último bloque se centra en tres estudios de caso, en los cuales se afronta un análisis en profundidad de una serie de productos audiovisuales muy diferentes, pero de gran interés desde el punto de vista empírico. Por un lado, *Cuéntame cómo pasó*, en el que se estudia el papel de la ficción en la construcción de la memoria histórica de la sociedad española; por otro, la miniserie *11-M. Los hechos probados*, en la que también se investiga el papel de los medios de comunicación como agentes socializadores en la construcción de la realidad; y, por último, *Crematorio*, en la que se observa cómo la pequeña pantalla se ha nutrido de una obra literaria para crear un nuevo relato audiovisual adaptado.

Nos encontramos ante una obra de marcado carácter empírico, en la que se ofrece una amplia y detallada visión del panorama televisivo español en cuanto a series de ficción se refiere, mostrando numerosas referencias y ejemplos que tienen gran valor para el lector. Además, llama la atención en sí el tema de estudio, ya que aunque existen numerosas publicaciones sobre series, la gran mayoría hacen alusión exclusivamente a producciones internacionales. En el caso de España, aunque se han publicado trabajos dedicados a las series de ficción, éstas se han centrado normalmente en cuestiones específicas, como son la representación de la realidad, o aspectos más técnicos como la producción, dejando de lado el estudio de ciertos temas olvidados por la mayoría de investigadores. De ahí también el valor de *Ficciónando*, al saber seleccionar y articular cuidadosamente los capítulos de cada uno de los bloques que conforman el libro, ya que se ha logrado presentar una visión general del tema lo suficientemente profunda pero sin excederse en la profusión de datos o información que pudieran confundir o aburrir al lector.

Sin duda, nos encontramos ante un trabajo revelador y novedoso, que resultará de interés tanto para los estudiosos del tema como para los lectores amantes de las series de ficción.

Mario Rajas
Universidad Rey Juan Carlos

Francisco García Gómez. *Van Gogh según Hollywood*. Madrid. Semana de Cine Experimental de Madrid, 2007, 335 pp.



Que la figura de Van Gogh sigue siendo una de las más atrayentes para muchos estudiosos del arte, aún proviniendo de diferentes áreas de conocimiento, es un dato más que conocido. No solo por el interés que la obra del pintor holandés despierta, sino por los misterios que encierra su propia vida. Es por lo que autores tan atrevidos y polémicos como Steven Naifeh y Gregory White Smith¹, después de haber recibido el Pulitzer por escribir una biografía sobre Jackson

Pollock, no han dudado en introducirse en el apasionante universo de este pintor que la Historia del Arte ha denominado posimpresionista porque la originalidad y la brillantez de su obra impiden adscribirlo a un estilo en el que poder detectar características comunes con otros artistas. Estos dos autores tratan de documentar y explicar uno de los grandes misterios de la vida de Van Gogh: su muerte, defendiendo que no se trató de un suicidio en la localidad francesa de Auvers-sur-Oise, como representó para siempre en el imaginario colectivo la caracterización de Kirk Douglas en la película de Vicent Minnelli *El loco del pelo rojo* (1956), sino que la causa de la muerte podría haber sido el disparo ocasionado accidentalmente por unos chicos que se encontraban cazando por los alrededores.

Sea como fuere, lo que resulta significativo para nosotros es la alusión de Naifeh y Smith a la película de Minnelli como documento gráfico que ha impregnado nuestra memoria colectiva, y es ahí, precisamente, en esa versión hollywoodiense de la biografía del pintor holandés donde hunde sus raíces el libro escrito por Francisco J. García Gómez: *Van Gogh según Hollywood*. Tal y como explica el propio autor, se trata de un estudio detallado de la película de Minnelli, situada en el contexto del *biopic*, adaptación a su vez de la novela

¹ Steven Naifeh y Gregory White Smith, *Van Gogh: The Man, The Myth, The Mad*, Knopf, 1991.

homónima de Irving Stone. Sin embargo, ese contexto en el que García Gómez sitúa la película no constriñe la amplitud y diversidad que la misma ofrece y que permiten que sea abordada desde esa multiplicidad de facetas que la enriquecen. De ahí el interés del autor por profundizar y adentrarse, no solo en los aspectos históricos que rodean la vida y la obra de Van Gogh ofrecidos por la película, sino en el multifacético análisis de un estudio cinematográfico y artístico consustancial a la formación como historiador del arte de García Gómez.

Por eso, los distintos capítulos en los que se divide el libro alargan sus tentáculos hasta mostrarnos, no solo las virtudes plásticas del trabajo de Minnelli, sino la profunda vinculación entre el cine y la pintura, y la propia estructura del film tanto narrativa discursiva.

Así, al hilo del capítulo dedicado al *biopic* como contexto en el que se encuadra *El loco del pelo rojo*, González Gómez emprende un completísimo recorrido por la historia de las biografías según Hollywood desde los inicios del cine, desvelando con ello las peculiaridades que encierran las biografías fílmicas de los artistas plásticos, y cómo *El Loco del pelo rojo* destaca tanto por la recreación visual del universo plástico del pintor, como por la cita directa a través de algunas de las pinturas que aparecen en el film. Por otra parte, en el capítulo dedicado a la historia y los personajes confluyen realidad y ficción desde el momento en que se realiza un estudio sobre los posibles desajustes que pueden observarse en relación a los hechos acaecidos en la vida del artista y la relación del mismo con algunos de los personajes más destacados e influyentes desde el punto de vista personal y profesional del artista holandés; tal es el caso de Gauguin o su propio hermano Theo. Pero también destaca en este sentido la identificación magistral del Kirk Douglas, actor en el que encarna el personaje de Van Gogh, con el propio artista, de manera que, esa línea que en principio debería quedar bien delimitada, aquella que fija la diferencia entre realidad y ficción, se desdibuja a favor de la imbricación entre personaje y actor.

De especial interés resultan los apartados dedicados a la relación entre el cine y la pintura, y a la ejemplar puesta en escena de Minnelli en el *Loco...* En el primero de ellos, el autor muestra las distintas formas en que la pintura de Van Gogh se explicita a través de la pantalla observando cómo existen algunas maneras de realizar este propósito verdaderamente originales, como la

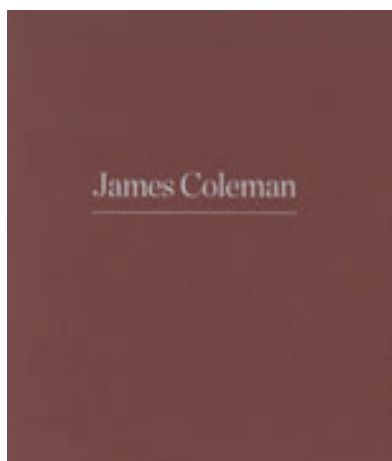
descontextualización de la narración de algunas de las obras del pintor que entronca con la idea de documental dentro de la ficción o “ficción documental”, y la que se refiere García Gómez en el segundo de los capítulos. Además, en este último se hace alusión a las teorías estéticas que la película pone en juego por caminos tan jugosos como la voz *over*, introducida con motivo de las cartas a Theo. El análisis del tiempo y la simbología son otros tantos caminos interesantes que el autor del libro ha elegido para explicar como se funde la materia cinematográfica con la pictórica y la propia realidad referencial del genio holandés a partir de elementos que juegan un papel fundamental tanto en la obra del propio Van Gogh como en la de Minnelli, así el uso del espejo, la oreja, la lámpara y el tiro.

Pero teniendo en cuenta que el cine además de imagen es también sonido, resultan de especial interés las líneas dedicadas por García Gómez al estudio de la banda sonora, haciendo un recorrido por la trayectoria profesional de Miklos Rozsa y explicando cómo el compositor húngaro desemboca en un violento romanticismo, inspirado en Claude Debussy acompasa la obra de del cineasta americano.

El libro termina situando a *El loco...* dentro de la filmografía de Minnelli como uno de los mayores triunfos del cineasta en relación a éxito de público y de crítica, proponiendo un recorrido muy esclarecedor por otras producciones cinematográficas que se han centrado en la figura y la obra de Van Gogh. Finalmente al hilo de las opiniones vertidas por otros estudiosos del cine como Aumont, Orense Fornari o Enrique Alberich en las que estos autores descalifican la cinta de Minnelli por los desequilibrios y errores históricos que en ella se hallan, García Gómez concluye que *El loco...* tiene entidad por sí misma, la entidad que Minnelli ha querido otorgarle tras inspirarse en la biografía novelada de uno de sus más admirados artistas: Vincent Van Gogh.

Ana Melendo
Universidad de Córdoba

VV.AA. *James Coleman*. Madrid: Museo de Arte Contemporáneo Reina Sofía, 2012, 282 pp.



Con motivo de la exposición retrospectiva celebrada en 2012, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía publicó un catálogo en torno a la obra del artista irlandés James Coleman. El volumen podría apreciarse como un intento comprensivo del conjunto de la obra del artista, del mismo modo que la exposición de Madrid se presentaba como una excepcional muestra monográfica de ésta; de hecho, el catálogo puede servir de guía de referencia para la obra del artista (su segunda mitad se organiza en cierto modo a la manera de fichas). No obstante, si los cuatro ensayos que configuran la primera mitad del catálogo abordan algunos de los problemas quizá adjudicables a la generalidad de la producción de Coleman, éstos lo hacen a través del examen específico de algunas obras concretas.

El primero de los ensayos, firmado por Rachel Haidu, se centra en tres obras tempranas del artista irlandés. *Suzi* (1966-67), que a día de hoy ya no existe, consistía en una serie de fotografías de una modelo y un estudiante de arte. Haidu localiza en ella un cuestionamiento del espacio de la representación (el estudio, una modelo inhabitual), así como una prematura dimensión "meta" que estará presente a lo largo del recorrido artístico del autor (para lo que nada más hace falta notar la presencia permanente del proyector de cine o diapositivas en la sala de exposición). Por su parte, *Flash Piece* (1970) es la descarga programada en una sala vacía o con la presencia de público de los destellos de unos *flash*, en los que Haidu reconoce auténticos actos de fotografiado que la propia mirada de un espectador completaría sobre el cuerpo de los otros. En efecto, la dimensión experiencial de las obras está muy presente en el trabajo de Coleman, que reclama la intervención activa por parte del espectador ante unas obras manifiestamente fragmentarias (se ha hablado de su hermetismo). En ese

sentido, Georges Didi-Huberman puede cuestionarse en otro ensayo por las sensaciones vividas al encontrarse frente a una instalación sin título de Coleman de 1998-2002: Didi-Huberman parte de su *mudez* inicial ante dicha pieza para indicar que se trata del paso previo a un necesario *intentar decir* (en torno a cuya complejidad teórica se extiende su texto; "*decir* no es, en el fondo, sino *intentar*, intentarse en una experiencia inseparable de su riesgo y de su efectucción" (p. 56)).

Clara and Dario (1975) es el tercer título sobre el que se detiene Rachel Haidu, una proyección doble de diapositivas acompañada de una voz en *off*. Las imágenes muestran los rostros, físicamente separados en dos salas, de los protagonistas, y el discurso hablado hace referencia de forma poco concreta a un pasado y presente de los personajes. Haidu reconoce la complicada estructura de las imágenes, que por ejemplo siguen trayectorias distintas: cuando unas comienzan a revertir su avance, las otras lo continúan. La estructura destaca también en *CHARON (MIT Project)* (1989), obra en diapositivas planteada en episodios, una suerte de inmersiones que Rebecca Comay y Michael Newman asocian en su ensayo a los viajes del personaje mítico de Caronte (Charon, en el título). El vínculo de la obra con el mito da pie a examinar su relación con los conceptos de vida y muerte, pero también la tesitura a veces traumática en la que se ve colocado el espectador ante ello. La relación con el mito también está presente en el texto de Benjamin H.D. Buchloh, que se mueve en torno al vídeo protagonizado por el actor Harvey Keitel *Retake with Evidence* (2007), y en el que Buchloh trata de situar la obra en relación a esa referencia primordial (el monólogo de Keitel consiste en una selección de fragmentos del *Edipo Rey* de Sófocles) pero también en relación a su propia época artística.

La obra de Coleman se ofrece en diferentes soportes, que van de la fotografía al vídeo pasando por la película cinematográfica o el carrusel de diapositivas, sobre el cual, según ha señalado Rosalind Krauss, el artista habría puesto una especie de «patente estética», tal como habría hecho Jeff Wall con el panel fotográfico retroiluminado. La segunda parte de la publicación recorre la trayectoria artística de Coleman, desde sus primeros films de los años sesenta (precedidos por un temprano experimento de 1956) hasta la más reciente *Retake with Evidence*, de 2007. La información básica sobre cada título está

seguida de textos de autores como Lynne Cooke, Jean Fisher o Kaja Silverman. Algunos de los títulos cuentan con apartados especialmente destacados, como los diaporamas *Living and Presumed Dead* (1983-85) o *Photograph* (1998-99) o el film *Box (ahhareturnabout)* (1977), sobre el que cinéfilo puede detenerse con especial atención, y que se acompaña de un texto de Dorothea von Hantelmann. Por su parte, *Untitled: Philippe VACHER* (1991) cuenta con la traducción parcial del texto *Reanimations (I)*, de George Baker, donde se anotan algunos de los efectos propuestos en esta película consistente en una serie de planos congelados, como la degradación del color y, con ello, su supuesta referencia a un origen de lo fotográfico.

El catálogo ofrece, por lo demás, abundante material gráfico tanto de los trabajos de Coleman como, en otras ocasiones, del material preparatorio de los mismos. Éste sirve no pocas veces para dar una buena idea del aspecto de las obras (sabemos que la reproducción visual de imágenes tan inmóviles como pueden serlo las de muchos títulos de Coleman -como *Untitled: Philippe VACHER* o sus primeros films- es especialmente representativa), lo que no debe hacer perder de vista la dinámica evolutiva de los discursos (por ejemplo, el característico fundido a y de negro de ciertos diaporamas) ni, sobre todo, la importancia y el protagonismo del componente sonoro en el trabajo de Coleman.

Jorge Oter
UPV-EHU



C.V. Autores

Maribel Castro (maribel3005@gmail.com) es licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Vigo y doctora en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid, donde también ha completado un Máster en Arte Contemporáneo y disfrutado de una beca predoctoral FPU. Actualmente colabora en tareas docentes en el Departamento de Pintura de esta universidad, y paralelamente desarrolla su carrera artística e investigadora.

Gustavo Coura Guimarães es periodista, con maestría en cine en la Universidad Paris Diderot – Paris 7, y actualmente estudiante de doctorado en cine y audiovisuales en la Universidad Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Ha sido reportero de televisión y asesoramiento. Su línea de investigación se centra en el diálogo entre la ficción y la no-ficción en el audiovisual, así como las teorías del cine documental.

Iratxe Fresneda Delgado es doctora en Comunicación Audiovisual y profesora del Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la UPV-EHU desde el 2004. Entre otras asignaturas ha enseñado Historia del Cine, Videocreación y Teoría de Comunicación Audiovisual. Su tesis doctoral *La búsqueda de la identidad visual en la obra cinematográfica de Lars von Trier* fue becada por el Departamento de Investigación y Política Científica del Gobierno Vasco. Tras disfrutar de una estancia como investigadora invitada en la University of Nevada, Reno (EEUU), orientó su trabajo hacia los estudios de género y cine, trabajo que ha divulgado en diferentes congresos y publicaciones académicas.

Ana Catarina Pereira (anacatarinapereira4@gmail.com) é Jornalista, mestre em Direitos Humanos pela Universidade de Salamanca. Doutoranda em Ciências da Comunicação pela Universidade da Beira Interior, investigadora do Labcom e bolsista da Fundação para a Ciência e Tecnologia.

Margarita Campillo Díaz (marga@um.es) es profesora en la Facultad de Educación de la Universidad de Murcia. Autora, entre otras obras de “De la Formación de los educadores: La Educación Social en la escuela y en la comunidad (de las prácticas profesionales y el empleo”. Sus principales líneas de investigación son Educación Ambiental, Literatura y educación, Cine y educación y Profesionalización. Entre sus trabajos de investigación destaca "La escuela como espacio de construcción ética y de investigación en valores: la educación para la paz a través del cine de guerra en la Enseñanza Secundaria", en el marco del Programa III del Convenio de cooperación en materia de formación inicial y permanente del profesorado, entre la Universidad de Murcia y la Consejería de Educación, Formación y Empleo.

Juan Sáez Carreras (juansaez@um.es) es catedrático de Pedagogía Social en la Universidad de Murcia. Autor, entre otras obras, de “Pedagogía Social. Pensar

la Educación Social como profesión” y ”Metáforas de la educación”. Sus principales líneas de investigación son Profesiones, Profesionalización, Educación a través del arte, Cine y educación, temas sobre los que tiene una amplia bibliografía.

Andrés Zaplana Marín (azaplana@um.es) es profesor Asociado en la Facultad de Educación de la Universidad de Murcia y Catedrático de Educación Secundaria. Sus principales líneas de investigación son: Literatura y Educación, Cine y Educación, Profesionalización, sobre los que ha publicado varios trabajos. Autor de “Pizarras y pantallas: profesores en el cine”.

Jorge L. Crespo Armáiz (Manatí, Puerto Rico) posee un bachillerato en economía y una maestría en planificación de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras. Culminó su doctorado en filosofía en Historia de Puerto Rico y el Caribe, en el *Centro Ricardo Alegría de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe*. Su especialidad se centra en el análisis crítico de las imágenes visuales, en particular la fotografía, en su doble acepción como documento histórico y artefacto cultural. Posee además un amplio dominio de los estudios numismáticos y del rol de los sistemas monetarios en el desarrollo económico. Algunas de sus publicaciones más recientes son *Puerto Rico 3D: 100 años de historia a través de la estereoscopia*, Museo y Centro de Estudios Humanísticos de la Universidad del Turabo, 2003; “La chica de rosa y la silla vacía: Reflexiones sobre realismo y veracidad en las imágenes visuales”, en revista CRUCE crítica socio-cultural contemporánea, Escuela de Ciencias Sociales, Humanidades y Comunicaciones, Universidad Metropolitana, San Juan, Puerto Rico, 2012.

David Fuentesfría-Rodríguez es doctor en Ciencias de la Información. Universidad de La Laguna (2008) y diploma de Estudios Avanzados en el área de Comunicación Audiovisual y Publicidad por la Universidad de La Laguna (2003). En la actualidad es profesor asociado del Departamento de Ciencias de la Información –Área de Comunicación Audiovisual- de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad de La Laguna y jefe de prensa del V Festival Internacional de Música de Cine de Tenerife, FIMUCITÉ (2009-2012). Entre sus publicaciones más recientes están "El Apocalipsis y los nuevos anticristos en el cine moderno"; coautor de "Los niños en el cine norteamericano: cómo matan, cómo mueren" (2004); *Espacio y libertad* (2006); *Visto y comprobado* (2008); coautor de la monografía "Hasta el infinito y más allá. El concepto de frontera en el western y la ciencia ficción" (2009); coautor del volumen sobre cine "Alien, la Sinfonía Biomecánica" (2009); coautor del volumen sobre cine "2001, la música del futuro" (2008).

Carmen Mainer es licenciada en Estudios Superiores de Música por el Conservatorio Superior de Música de Aragón (CSMA, especialidad de Fagot).

Sonia Herrera Sánchez (sonia.herrera.s@gmail.com) es doctoranda en la Universitat Autònoma de Barcelona en la línea de Estudios audiovisuales desde la perspectiva de género. Licenciada en Comunicación Audiovisual en la Universitat Autònoma. Especialista en comunicación educativa, periodismo y conflictos armados e igualdad de género. Miembro de la Red Iberoamericana de Narrativas Audiovisuales (Red INAV). Es autora de varios artículos sobre

igualdad de género y coautora del libro *Los Documentales del feminicidio en Ciudad Juárez* y de la guía didáctica *En clave de muller*. Actualmente continúa investigando sobre la compleja relación entre el feminicidio juarense y el cine documental a través de su tesis doctoral sobre autoría y género.

Julio Herrador Sánchez es profesor en la Facultad de Ciencias del Deporte de la Universidad Pablo de Olavide de Sevilla. Ha realizado diferentes estancias en Universidades extranjeras (Argentina, Cuba, México, Chile, República Checa, Costa Rica y Portugal) impartiendo cursos de formación, talleres, comunicaciones y ponencias vinculados con los juegos y la recreación. Cuenta con varios premios nacionales sobre investigaciones en el ámbito lúdico y posee un nutrido número de publicaciones en revistas y libros relacionados con dicha temática.