

# EL NACIMIENTO DE UNA NUEVA MUJER EN EL WESTERN. LLEGAR A SER HEROÍNA EN EL VIENTO (THE WIND, VICTOR SJÖSTRÖM, 1928)\*

LAURA ANTÓN SÁNCHEZ

«This is the story of a woman who came into to domain of the winds»<sup>1</sup>

## I. EN CONSTRUCCIÓN: EL LUGAR DE LA ESPECTADORA

---

Una vez identificada la ideología patriarcal en las estructuras realistas del cine (clásico) de Hollywood (Mulvey, 1975), el reto de la teoría feminista consistió en redescubrir o diseñar, a modo de fallo del sistema, un espacio textual para la espectadora. La principal conclusión arrojada por el estudio seminal de la estudiosa británica fue que el cine narrativo se dirige a solucionar la neurosis del ego masculino, situada en el miedo a la castración, mediante una visión fetichista y una actitud sádica hacia la figura de la mujer. Si bien esta reflexión aportó herramientas para reconocer el poder de la mirada en las representaciones icónicas (Mayayo, 2007), reveló también un panorama desolador para la espectadora. El presente estudio pretende dar continuidad a la tarea de reconstrucción de este lugar cultural realizada desde los años setenta hasta la actualidad por una parte destacada

de las estudiosas del cine (Johnston, 2000; Kuhn, 1991; Kaplan, 1983; De Lauretis, 1992; Doane, 1987; Modleski, 2002). Este espacio por reescribir, silenciado por el discurso dominante y reactivado por un enfoque teórico que no desatiende el discurso simbólico sobre la realidad que proponen el cine y el audiovisual, se ha asociado con la parodia, una estrategia a través de la cual se plantea *algún tipo de resistencia* frente al trabajo inconsciente del mito (Johnston, 2000; Hutcheon, 1991) y/o como una forma de *resistencia* de la heroína a ser socializada por el sistema patriarcal (Modleski, 2002). Es en este espacio cultural de resistencia femenina donde se asienta la hipótesis central que guiará la lectura sobre la construcción de la identidad en *El viento* (The Wind, Victor Sjöström, 1928)<sup>2</sup>.

### I.1 El discurso audiovisual sobre la identidad

Es habitual que en los manuales de narrativa audiovisual se sintetice la temporalidad del relato con

un movimiento dramático pautado por tres tramos relevantes: una primera situación de equilibrio es amenazada por un conflicto que se extiende hasta el final, donde se recupera el equilibrio original. Este esquema formalista suele omitir aquello que se dramatiza durante este proceso temporal, el trayecto asociado a *llegar a ser* del sujeto de la acción. Es decir, olvida que lo que late en el fondo de esta estructura arquetípica es el asunto radical de la identidad sobre el que se constituye la cultura humana. Así, el elemento desestabilizador del inicio coincide con una quiebra del ser que lleva al protagonista a actuar, emprendiendo un camino de búsqueda. La metáfora del viaje subraya la idea del cambio y el acceso a un conocimiento que actualiza, una y otra vez, la trama mítica de Edipo. El origen etimológico del término, del latín, *identitas*, *identitatis*, derivado de *ídem* (el mismo), recoge el aspecto repetitivo sobre el que se afirma este viaje.

En este proceso de construcción y afirmación social reside buena parte del placer que se experimenta al ver un producto audiovisual. Este culmina con un reconocimiento: el/la protagonista, y con este sujeto textual los espectadores, gracias al proceso de identificación, llegan a ser *héroes o heroínas*. La cuestión es de qué manera se ha construido esta diferencia de género en esta narrativa en la que el público se reconoce. Desde la década de los setenta hasta la actualidad, el trayecto *ser mujer*, aunque criticado por basarse en estructuras masculinas, se ha singularizado desde diversas perspectivas. Ya se ha mencionado cómo en el transcurso de la reflexión feminista varios estudios insistieron en la idea de que la feminidad está asociada a una resistencia infiltrada en las formas patriarcales del lenguaje. En 1990, el estudio de la psicóloga Maureen Murdock (2010), una respuesta crítica al influyente modelo mítico de Joseph Campbell (2001), expone que en este sistema patriarcal la mujer debe realizar un trayecto hacia la recuperación de su ser femenino<sup>3</sup>. Inspirada por Campbell, la propuesta de Christopher Vogler (2002) apenas ha respondido a las críticas de «los

problemas de género» de una manera maniquea en cuanto a la forma y el objetivo del viaje, argumentando que «en gran medida ese viaje es idéntico para todos los seres humanos» (Vogler, 2002: 21-22).

---

### ESTE CONTEXTO DE CAMBIO DETERMINA QUE SEA LLAMATIVO QUE EL ASUNTO LLEGAR A SER MUJER (EN EL WESTERN) ATRAVIESE UNA DE LAS ÚLTIMAS OBRAS MAESTRAS DEL CINE MUDO

---

El estudio de este proceso temporal y cultural, desarrollado en el corazón del relato a través de la energía del deseo, es especialmente interesante en *El viento*. Constituye una pieza esencial para entender cómo se ha construido el concepto de identidad dentro de la constelación simbólica de la heroína gótica y la mujer investigadora contemporánea, una narrativa audiovisual donde se ofrece una reflexión metaficcional sobre la feminidad. Las circunstancias que rodearon a su producción fueron favorables para que se revisara la concepción dominante de la identidad. Producida en un tiempo de profunda agitación económica y social, próxima al *crack* del 29, su estreno coincidiría con un tramo de la historia del cine caracterizado como ambivalente. De una parte, se ha definido como una época de esplendor, pues representa la etapa dorada del mal llamado *cine mudo* como medio narrativo y estético, pero también de incertidumbre ante la irrupción de las *talkies*, a las que, precisamente, se opondría su promotora, Lillian Gish. Asimismo, coincide con cambios significativos para la mujer como sujeto social y político. Tras la Gran Guerra, en Estados Unidos la mujer se incorpora de manera significativa al mercado laboral, y no hacía todavía una década, en 1920, que se había aprobado el sufragio femenino. Este contexto de cambio determina que sea llamativo que el asunto *llegar a ser mujer* (en el *western*) atra-

viese una de las últimas obras maestras del cine mudo.

La marca textual más evidente de que nos encontramos ante un terreno simbólico especialmente fértil para la movilidad de la respuesta cultural a la pregunta de «¿quién soy?» es la singularidad de su propuesta narrativa. El interés que suscita su estudio es realizado por su desafío, afín al cine de mujer (Doane, 1987: 128), frente al dominio demarcado por los géneros. Su narrativa, solo en apariencia clásica, conecta los universos del *western* y el cine de terror. Sin embargo, sus territorios no están aislados, pues en ambos géneros se explora la idea de la frontera que separa un espacio civilizado de un (lugar) Otro, extraño y sin ley. Su definición habitual como melodrama, un modo expresivo tradicionalmente despreciado y asociado con el cine de mujer, apoya esta capacidad revisionista. En su estudio sobre el cuerpo melodramático femenino en *el cine de los inicios*, Margarita María Uribe ha señalado que «[e]l melodrama se constituye así en el principal modo de restablecer una cierta “moral oculta”, una posibilidad de manifestar las emociones contenidas por la racionalidad moderna en un mundo desacralizado» (Uribe, 2016: 156)<sup>4</sup>.

La responsabilidad detentada por la mujer en la producción reafirma la posibilidad de un cambio en el discurso cultural. Gish recuerda que, tras haber trabajado en *Vida bohemia* (La Bohème, King Vidor, 1926) y *La letra escarlata* (The Scarlet Letter, Victor Sjöström, 1926) para Metro-Goldwyn-Mayer, encontró que la novela de Dorothy Scarborough<sup>5</sup>, escrita en 1925, «era perfecta para una película, era puro movimiento», y que un «saturado de trabajo» productor Irving Thalberg le confió «todo el trabajo»<sup>6</sup>. En su análisis del film, Bo Florin (2009) reúne otros datos de interés sobre este proyecto. Gish escribió un tratamiento de cuatro páginas que sirvió como punto de partida para el guion firmado por Frances Marion, quiso que Lars Hanson interpretara al personaje de Lige, su pareja prohibida en la Inglaterra victoriana de *La le-*

*tra escarlata*. Ya iniciado el rodaje, tras la renuncia voluntaria de Clarence Brown a continuar en el proyecto, sugirió como director al cineasta sueco Victor Sjöström.

La participación femenina en la concepción del proyecto subraya el hecho de que la narrativa se encuentre asociada a la superación de otra frontera constituida en el territorio simbólico del relato. Teresa de Lauretis localizó la diferencia de género inscrita en la narración acudiendo al mito universal de Edipo: «Por tanto, decir que la narración es la creación de Edipo es decir que cada lector —masculino o femenino— está constreñido y definido dentro de las dos posiciones de una diferencia sexual concebida del modo siguiente: masculino-héroe-humano, en el lado del sujeto; y femenino-obstáculo-frontera, en el otro» (De Lauretis, 1992: 192). Sin embargo, en este caso el Otro monstruoso resulta de la imaginación femenina. El deseo, la energía que dinamiza la acción y marca la relación entre el sujeto y el objeto (Greimas, 1987: 263-267) se transmite desbordando los límites, a través del movimiento del cuerpo y la mirada de la actriz, una estrategia que no convenció a buena parte de los críticos. Su estreno se convirtió en un fracaso de taquilla y obtuvo críticas poco alentadoras por *excesivo* y «demasiado explícito en su evocación del paisaje amenazador» (citado por Jacobs, 2008: 75-76).

## 1.2 La resistencia a ser heroína en el *western*

Pese a que la lectura habitual se ha centrado en la dualidad de la heroína y el paisaje, esta no se ha entendido como una figura esencial en ese trayecto hacia la feminidad, sino como marca del estilo del autor (director) o de la influencia del pesimismo naturalista que se impone en Hollywood tras el estreno de *Avaricia* (Greed, Erich von Stroheim, 1924), (Jacobs, 2008: 74-76). Definida por Jean Mitry como una «obra magistral» con la que el cine de Sjöström alcanza «su total perfección» (Mitry, 1989: 387), para Florin (2009) el paisaje actúa

como un «espacio mental», una referencia autoral que aporta una continuidad estética a su trabajo en Suecia<sup>7</sup>. Este valor dramático del paisaje también ha servido para identificar el estilo de David W. Griffith (Mottet, 1998) y, en definitiva, se ha invocado como prueba de la capacidad estética del cine. Edgar Morin (2001) situó en esta conexión dramática uno de los criterios gracias a los que la imagen del cinematógrafo se transformó en *la magia del cine*, y ejemplifica «la gran corriente que lleva cada filme» con el clímax de *Las dos tormentas* (Way Down East, David W. Griffith, 1920): «Así la heroína se convierte en cosa a la deriva. El deshielo pasa a ser actor» (Morin, 2001: 70). Asimismo, Núria Bou (2006) afirma que la función del paisaje en «el cine de Griffith» es una marca de una construcción melodramática de la feminidad: «la masculinidad dinámica y heroica tiene como objetivo rescatar a la chica, mientras que la de la feminidad es mostrar de manera clara al espectador la densidad de los sentimientos» (Bou, 2006: 102).

En efecto, el viento y el paisaje funcionan como figuras melodramáticas en la construcción de la identidad femenina, caracterizada como resultado de un proceso altamente emotivo. Mediante la estructura de plano/contraplano, el deseo femenino se proyecta sobre el Otro monstruoso, un encuentro que, como señaló Linda Williams (1984), es crucial en la quiebra y posterior reconocimiento de la mujer, pues, históricamente, han compartido el espacio cultural de la alteridad. De la importancia que este recurso proyectivo detenta en la constitución del sujeto en *El viento* da buena cuenta un plano con espejo que aparece en la secuencia del baile, una etapa relevante en la iniciación de la heroína (Imagen 1). El efecto de *sobreencuadre* con el que se enmarca un primerísimo primer plano de Letty actualiza la puesta en abismo de la representación que recorre el texto con la presencia de ventanas y puertas. Asimismo, indica el tema central y, a la vez, permite que se tematice la mirada mediante el recurso de la interpelación. No será la única vez, pues desde su inicio el discurso proble-



Imagen 1. *El viento* (Victor Sjöström, 1928)

matiza dos asuntos relevantes en el estudio de la relación cine-mujer, situando de manera crítica el punto de vista y la imagen de la mujer en el origen de su conflicto con el viento.

La hipótesis de partida es que en este *western* crepuscular, con tono autorreflexivo de *superwestern* (Bazin, 2001: 257), y atípico, por la presencia en su narrativa de lo gótico y el deseo femenino, la representación de la identidad es un precedente de la narrativa audiovisual de la heroína gótica del cine de Hollywood de los años cuarenta. Mary Ann Doane (1987: 123-154) ha estudiado este ciclo de películas, pertenecientes al subgénero *woman's film* y caracterizadas por la hibridación genérica, al que denomina *cine de mujeres paranoicas*. Como la heroína gótica, Letty se sitúa en el centro del relato, pero su mirada está vinculada a la ansiedad y al horror, que la colocan en el rol de víctima. Es el sujeto del deseo, pero encuentra *el vacío*, identificado por Doane con la categoría estética de lo abyecto, enunciada por Kristeva (1988), el lugar donde el significado culturalmente asociado con la mujer se derrumba. Doane concluye que el cine gótico de mujer representaría la dificultad que supone la trayectoria psíquica *ser mujer*. A través de la mirada, la mujer se dirige al encuentro con

una fase anterior al lenguaje, previa a la constitución de la identidad que, según el psicoanálisis, se identifica con el lugar de la madre<sup>8</sup>. Así, Letty se confronta con la mujer madre, Cora, y, tras el matrimonio, será en el espacio del ángel del hogar donde se condense la expresión de la fantasía femenina. Allí surgirá, una vez más, el fantasma del caballo salvaje que, como indica Wirt Roddy, el siniestro heraldo que inicia a la mujer viajera en el prólogo, produce la locura especialmente en las mujeres. Este estado emocional límite ha acompañado a la mujer gótica y a la mujer investigadora contemporánea, que sufre la incompreensión de un entorno masculino. Al igual que Casandra, la locura funciona como una suerte de martirio en la forja de la heroína, la pena a cumplir por la transgresión cometida<sup>9</sup>.

Como prescribe el arquetípico trayecto de la forja (de la identidad) del héroe (Campbell, 2001), la aventura se inicia con un viaje en tren, la imagen del trayecto hacia una nueva feminidad en el desconocido oeste, lejos de su Virginia natal. Durante este tormentoso recorrido, la relación de Letty con el viento hace visible, a la manera gótica y expresionista, una fantasía que puede interpretarse como la *resistencia de la heroína* (Modleski, 2002), inscrita en el horror de su mirada y el movimiento de un cuerpo melodramático que excede el límite, a llegar a ser la heroína épica del *western*. Definido habitualmente como patriarcal, en el *western* encontramos una visión mítica de la mujer a través de la esposa y madre, una figura que conecta de un modo especial con la naturaleza, la tierra, con la que finalmente parece reconciliarse Letty: «donde la figura de la madre es, a pesar de todo, objeto de veneración: como depositaria de la tradición, principio de continuidad, y de fuerza serena, casi “telúrica”. Arraigada en el mundo natural, orgánico, sin revelarse ni excluirse de ninguna manifestación de la vida, es el alma misma de toda la casa» (Astre y Hoarau, 1997: 135). Una idea similar ha sido expuesta por André Bazin: «El *western* instituye y confirma el mito de la mujer

como vestal de esas virtudes sociales de la que este mundo todavía caótico tiene una gran necesidad. La mujer encierra no solo el porvenir físico, sino además, gracias al orden familiar al que aspira como la raíz a la tierra, sus mismas coordenadas morales» (Bazin, 2001: 249).

El *happy ending* exigido por los exhibidores en sustitución del trágico final de la novela, cuya imposición, de acuerdo con Gish, todo el equipo de producción consideraba que era moralmente injusta<sup>10</sup>, no pudo borrar la resistencia de la mujer. Según Florin (2009), habría permitido transformar su imagen habitual, de víctima victoriana a mujer-heroína empoderada. No obstante, se entiende la resistencia de las creadoras —Gish y Marion— a asumir esta modificación de la censura comercial, pues, según el biógrafo de Marion, el objetivo era quebrar la visión romántica del oeste (citado por Berke, 2016: 9). Con este nuevo desenlace, la película habría contribuido a asentar *el mito* de la esposa y madre (Johnston, 2000; Kaplan, 1983) manejado por la narrativa del *western*. No es casual que este final se comunique a través del pasaje del lenguaje con el memorable arranque de otra de las obras maestras del género: Martha, cegada aquí por la intensa luz del desierto, nos abre la puerta a *Centauros del desierto* (The Searchers, John Ford, 1956) para recibir en el hogar, desde su perspectiva (deseo), al hombre que ama y antihéroe del relato.

### 1.3 El protagonismo de Gish

Es un hecho poco conocido el poder extraordinario que tuvieron las *stars* en este último período del cine mudo. El trabajo artístico realizado con su cuerpo era considerado similar al del guionista o el director, ya que intervenía en estas parcelas creativas. En un revelador análisis sobre la faceta teórica de la actriz, que en 1930 escribió «Un lenguaje universal», Annie Berke (2016) desmiente el tópico de la actriz sometida al trabajo del creador y mentor David W. Griffith. Los escritos de Gish, consultados por esta investigadora en la New York Public Library, descubren una concepción



Imagen 2. *Las dos tormentas* (David W. Griffith, 1920)

de la interpretación que reivindica la autoría de la obra en igualdad de condiciones con el guionista y el director. Un motivo, el arte de la interpretación, para oponerse a las películas habladas, pues los diálogos lo recortaban ostensiblemente. Todo ello lleva a Berke a percibir una alegoría de este empoderamiento creativo en el filme: «*El viento*, aparentemente la historia de una mujer débil y victimizada, funciona como una alegoría de la estrella del cine silente en el apogeo de su poder, tan comprometida y empoderada que el resto de la película se doblega a su voluntad y visión» (Berke, 2016: 11)<sup>11</sup>.

El trabajo creativo de esta menuda y poderosa actriz, que dirigió una película hoy perdida, *Remodeling Her Husband* (1920), ha permanecido eclipsado por la hegemonía de la noción de autor en el estudio del cine, olvidando que buena parte de la modernidad de la imagen cinematográfica deriva de su autoría colectiva. Junto a los personajes de Mary Pickford o Janet Gaynor, los de Gish se han identificado con el arquetipo desfasado de la heroína victoriana, un modelo de mujer virginal y romántica, fuertemente apegada a la tierra, que suele vincularse con la imaginación masculina. Asimismo, se define como infantil e ingenua, puesto que sus actos no están justificados por el deseo sexual. El modelo de *mujer adulta*, que se opone al victoriano, es encarnado por Greta Garbo y Norma Shearer (Bou, 2017: 109), interpretado como un reflejo de *la nueva mujer* que aparece

tras la Primera Guerra Mundial con la *flapper* y la *garçonne*. No obstante, en títulos como *La letra escarlata* o *Las dos tormentas*, la conocida como musa virginal del padre del lenguaje cinematográfico exhibe con sus actos, desarrollados en soledad frente a un colectivo hostil hacia la mujer transgresora, una determinación y fortaleza que demuestran que la fragilidad de sus personajes es solo superficial. El memorable clímax de *Las dos tormentas* puede entenderse como un precedente del trabajo desarrollado en *El viento*, de una actriz que brinda su cuerpo al exceso de una emoción beligerante. En uno de los tiempos más melodramáticos del film, Anna se encara con el patriarca —con su punto de vista subjetivo se identifica el espectador—, que aísla a la mujer que tiene un hijo sin estar casada, y señala al responsable (Imagen 2). Su movimiento corporal puntúa la temporalidad de la escena y expresa una emoción que se rebela ante la ley victoriana. Cuando sale al exterior, se precipita la tormenta de nieve y es este mismo movimiento melodramático el que establece una continuidad con la escena anterior. El viento y la nieve que caen sobre la mujer parecen castigar lo acontecido en el calor del hogar y, a la vez, contribuyen a reforzar su estado anímico, produciéndose una alianza entre la expresividad femenina y la naturaleza. Hasta tal punto es así que la heroína acabará fundiéndose con el paisaje, arrastrada por una placa de hielo en dirección a la catarata antes

de ser salvada *in extremis* y convertirse en la esposa del héroe.

## 2. EL HORIZONTE DEL RELATO

Los rótulos introductorios del narrador omnisciente apuntan a un sentido moral, sugiriendo la ruptura de esa otra frontera instaurada por la hegemonía de los actos masculinos en la épica gesta de la reconquista de la tierra<sup>12</sup>. El segundo resta protagonismo al sujeto masculino para otorgárselo, de manera sorprendente, a una mujer, cuestionando así una de las principales convenciones del género y subrayando la superación de un primer umbral para la que está llamada a ser heroína del relato. El acto femenino adquiere el sentido de una osadía. Como si la mujer, emulando la dimensión del acto heroico, hubiera cometido una transgresión.

La perspectiva omnisciente del plano inaugural visualiza uno de los motivos más reconocibles de la propuesta visual del *western*. Al fondo, se descubre un horizonte perfilado por las montañas que anuncia, a modo de promesa narrativa, el lugar hacia el que se dirige el relato (Imagen 3).

Imagen 3. *El viento* (Victor Sjöström, 1928)



De hecho, esta icónica figura reaparecerá conforme avance la historia en varias ocasiones y será desfigurada por el viento. Su visión incide en el protagonismo del paisaje, la tierra y su relación con el viento, símbolo del drama psicológico. Así, en la segunda secuencia, el horizonte se encadena con el plano medio de la pareja que viaja en el carro hacia el rancho Agua dulce. Poco después, Lige explica a Letty la leyenda de los Injuns y es entonces cuando tiene lugar, por primera vez, la onírica visión del caballo del norte, favorable a la mirada-deseo de la pareja. En el baile, tras el enfrentamiento de Cora, la mujer de su primo, el plano exterior del horizonte borrado por el viento se liga por montaje externo a la mirada de Letty. Además de metáfora sobre el avance suspensivo del relato, la visión del horizonte asume una función ambivalente. Señala una conexión romántica con la tierra, próxima a la sensación de lo sublime, que explora el tópico de la vastedad de la naturaleza anunciada por el narrador omnisciente. Y, a la vez, actúa como brújula, un lugar cultural confortable que será desfigurado de forma insistente y ancestral, como avisa la leyenda de los indios, por la violencia fantasmal del caballo del norte. Precisamente, en el plano inaugural donde se perfila ese horizonte por conquistar, enseguida se ve cómo el caballo de acero surca las tierras del árido paisaje. El encadenado, una de las formas más destacadas del discurso del film, subraya el objetivo del sistema de continuidad del cine narrativo y apunta a la relación simbólica del exterior con el interior del vagón del tren, donde vemos a Letty por primera vez.

### 2.1 El hilo de Ariadna

En la organización narrativa puede apreciarse la figura retórica de la parodia, identificada por Claire Johnston (2000) como una de las estrategias fundamentales del *woman's film* y, según Linda Hutcheon (1991), utilizada por la cultura de la postmodernidad con objeto de actualizar unas formas cuyo uso ya se ha naturalizado. Asociado



Imagen 4. *El viento* (Victor Sjöström, 1928)

habitualmente a las narrativas de la modernidad y la postmodernidad, este rasgo autorreferencial no es exclusivo de esta propuesta en el cine de los años veinte. Quizá, otro de los casos más representativos, inscrito en el género de la comedia, sea *El maquinista de la general* (*The General*, Buster Keaton y Clyde Bruckman, 1926), con relación a la parodia de sentido cómico y degradante de la figura del héroe y la construcción cultural de la masculinidad. El motivo visual por excelencia del *far west*, el horizonte, y aquello que lo alumbra si el viento no lo impide, la mirada, son las dos figuras que se parodian en *El viento*. Ya desde el inicio, la cuestión del punto de vista, ese recurso invisible pero revelador hilo de Ariadna en el análisis de un texto audiovisual, y la imagen femenina se convierten en objeto de reflexión, cuestionando así la transparencia enunciativa del discurso clásico. En el nivel textual de la historia, es evidente que el tema nuclear del film es la mirada femenina. De manera recurrente, los ojos de Letty y aquello que mira, el paisaje, son azotados por la acción implacable del viento. Asimismo, la narrativa muestra un alto grado de autoconciencia sobre este asunto. En la secuencia prólogo, se configura una estructura que se repite hasta llegar al clímax final, con la que se construye la idea de amenaza que la mirada masculina genera en la mujer objeto de deseo. El plano con el que se presenta a Letty visualiza la minoría de la mujer viajera (Imagen 4). Ella nos da la espalda en un vagón de hombres,

una composición que transmite la idea de desprotección de la mujer. Además, llama la atención la perspectiva del plano, ese lugar privilegiado desde el cual se cuenta la historia y se gestiona el poder (de la mirada) en un relato audiovisual. Lo que en principio parece ser una perspectiva neutra pronto se descubrirá como un punto de vista realizado. Este plano de un hombre mirando a una mujer no se introduce a la manera convencional, por corte neto, sino mediante otro encadenado, que enfatiza, de un modo visual, el dominio de la mirada masculina. Es significativo que en una película cuya protagonista es una mujer, su presentación coincida con una imagen mítica, resultante de la escopofilia masculina. Se configura, así, la primera imagen fantasmal de este *western* gótico, la de un hombre que mira a una mujer. Una vez concluido el clímax, este villano gótico desaparecerá, como si se tratara de un mal espíritu.

Con anterioridad, esta visión mítica ya se había asociado a otros personajes de Gish. En *Las dos tormentas*, la imagen de la campesina Anne Moore fluctúa entre la visión glamurosa del galán Lennox Sanderson, el villano que la engaña con un falso matrimonio, y una visión pastoral del héroe, David Bartlett, que desmorona la emoción femenina en *la gran tormenta* del clímax (Imagen 5), pero no adquiere el rasgo autorreferencial de *El viento*. Aquí, la mirada masculina se asocia con una inquietud que parece incrementar la fuerza del viento, una metáfora del deseo femenino. En



Imagen 5. *Las dos tormentas* (David W. Griffith, 1920)

los primeros planos del film se presenta esta alianza. Más adelante, la mirada de Lige, al que ella confunde con su primo, también obedece a este esquema, la pareja de hombres que espera a la joven afina su puntería para decidir quién viajará en el carro junto a la mujer-trofeo; ya en el rancho familiar, ambos competirán por ella y, más hacia delante, en el baile, se jugarán a cara o cruz quién le pedirá matrimonio.

En este dominio masculino recorrido por el caballo de acero, símbolo de la razón, la mirada empoderada de la mujer viajera enseguida será castigada por el viento. Un plano/contraplano confronta las miradas del hombre y la mujer, y marca la diferencia sexual. Este cruce de miradas es interrumpido por la perspectiva omnisciente del narrador que plantea una situación de suspense. Desde el exterior, se ve la acción del viento sobre el tren que emborrona su figura y la del horizonte. Ya en el interior, la mujer abandona el eje de acción establecido para mirar a través de la ventana, y es ahí cuando su mirada es violentada por el viento, proponiendo la idea de que el espacio exterior es fuente de inquietud. Conforme avance la acción, esta relación se hará más violenta. Entre otras escenas, reaparece en la comida en el hogar de su primo, en el baile, en el hogar de la nueva pareja, hasta llegar a la secuencia clímax, en

la que el nivel imaginario de la diégesis, es decir, la esfera subjetiva del relato, se apodera de la acción. La ventana asume también aquí otra función significativa. Configura un *sobreencuadre* diegético que refiere la situación del espectador frente a la pantalla. Esta puesta en abismo de la representación subraya la identificación del espectador con el deseo del personaje<sup>13</sup>.

En el clímax final se recupera con intensidad renovada esta estructura de significación paródica que se ha trabajado en el texto, inscribiendo una forma circular que parece regresar al origen (Imagen 6). Sobre un fondo de flores aparece, en plano medio y centrada, la figura virginal de la joven que mira a fuera de campo. Esta otra imagen mítica de la mujer en esa especie de paraíso perdido que aquí simboliza la tierra natal, Virginia, pronto será dominada de manera violenta por la mirada del hombre: se encadena con un inquietante plano detalle de los ojos del villano que recupera la imagen fantasmal del inicio. El plano posterior muestra en una perspectiva neutra al hombre que mira la fotografía a través de un estereoscopio y desde su perspectiva vemos a Letty realizando una tarea doméstica. De nuevo, es esta perspectiva inquietante la que parece forzar la presión del viento, que se muestra como contraplano de Letty<sup>14</sup>.

Asimismo, la secuencia prólogo se

Imagen 6. *El viento* (Victor Sjöström, 1928)





Imagen 7. *El viento* (Victor Sjöström, 1928)

organiza en torno a una dualidad, la figura retórica con la que se ha significado culturalmente el asunto de la identidad. Además de la relación mujer-viento, otro de los recursos fundamentales en la construcción de la dualidad es el fundido a negro. La mayor parte de los bloques narrativos está seccionada por esta forma de transición entre planos. Marca una elipsis y organiza la información de manera binaria. Así, en esta primera secuencia, además de la relación espacial (interior/ exterior) y el binarismo de la identidad de género (masculino/femenino), el fundido a negro divide el bloque en dos partes relacionadas por la dualidad día/noche. La repetición de algunos planos con ligeras modificaciones incide en este desdoblamiento. En esta segunda parte reaparece también el plano de la pareja conversando. La imagen de la mujer ha variado, su sonrisa ha desaparecido y su forma de vestir es más oscura y madura, contrasta con la luminosidad e inocencia de su primera aparición. Esta inversión siniestra se combina con el recurso de la confusión. Una vez que se apea del tren, Letty confundirá a Lige con su primo. Más adelante, en el rancho Agua dulce, también se producirán relaciones de identidad entre Letty y Cora. Su primo la coge en brazos para entrar en casa, como si fuera una recién casada y pronto asumirá la función de la mujer madre.

La organización dualista es apoyada por las relaciones establecidas entre los personajes femeninos y masculinos a través de la composición de

los encuadres y el montaje externo. Así, el villano Wirt Roddy se convertirá, conforme avance el film, en contrafigura de Lige Hightower. Esta forma de desdoblamiento se revela en la secuencia clímax del final mediante los recursos de la repetición y la confusión de identidades. Por otra parte, la mirada de una oscura y ruda Cora, que contrasta con la luminosidad y fragilidad de Letty, es también fuente de violencia. A través de su mirada aviesa, se ve cómo su marido conversa con Letty y se gana el afecto de sus hijos. Sus contraplanos enfatizan que, como si se tratara de la bruja de *Blancanieves y los siete enanitos* (Snow White and the Seven Dwarfs, David Hand et al., 1937), ve en Letty a la mujer y madre que no es.

El recurso de la dualidad se combina con la forma triangular establecida por las relaciones de los personajes, que permite leer el trayecto de Letty como edípico (Imagen 7). En la primera parte, el triángulo es constituido por Letty-Roddy-Lige, recuperado en el desenlace, y ya en el rancho de Agua dulce aparece otro triángulo formado por Letty-Cora y su primo. Cora, la figura materna, asume el rol de maestra de la iniciada, le indica la opción que le queda a una mujer sola y sin recursos económicos que quiera sobrevivir en la árida tierra del desierto: el matrimonio. Con un simbólico encadenado que cuestiona la transparencia enunciativa, el narrador muestra las consecuencias de esta alianza: la mano de Letty, en la que Lige ha puesto el anillo, se encadena con los platos

sucios del hogar y, seguidamente, también la luz del hogar. El matrimonio no se consuma y la casa se muestra como un espacio ambivalente, la protege del viento y, a la vez, la aprisiona.

### 3. EL DUELO DE LA MIRADA Y UN NUEVO HORIZONTE CULTURAL

La expresión del deseo y su objeto, la identidad, determina que la secuencia más emocionante se divida en dos partes. La primera narra, con un estilo visual expresionista, el progresivo estado de locura de Letty. El nivel imaginario de esta escena, dominada por la mirada y la interpretación corporal de la actriz, la representación de un espacio que de forma inquietante transmite sus emociones y la recuperación de la onírica imagen del caballo blanco permiten establecer una referencia intertextual con la fantasía femenina representada por el pintor Johann Heinrich Füssli en *La pesadilla* (segunda versión, 1790-1791). La segunda supone el regreso al nivel simbólico de la escritura del film, donde se constituye la nueva identidad de la mujer a través del amor al otro.

En el nivel imaginario, el acoso de Roddy a la mujer incrementa, de forma paralela, la violencia del viento, y la imagen del caballo blanco sustituye visualmente a la agresión sexual. A la mañana siguiente, Letty se enfrenta a su verdugo a la manera del salvaje oeste, con un revólver. Esta prueba de iniciación, el duelo de la heroína frente al villano, es realizada por varios aspectos. Todos ellos conducen al tema autorreferencial que ha atravesado la película: la mirada. El plano exterior del amanecer que sigue a la tormenta ilumina un nuevo horizonte y encadena con un plano picado de Letty, de espaldas, que realza el punto de vista y recupera la idea de amenaza (Imagen 8). Ahora surge un movimiento de cámara autónomo, marca enunciativa del *gran imaginador* que, de forma suspensiva, anuncia la relación de la heroína con el arma. La mirada masculina a fuera de campo sitúa, de nuevo, a la mujer de espaldas. Pero, en esta

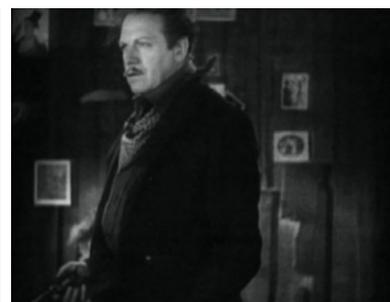
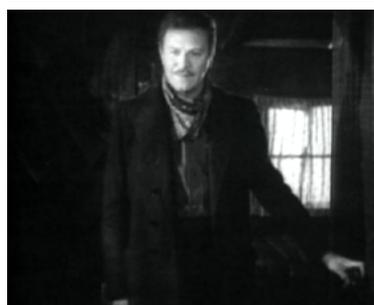
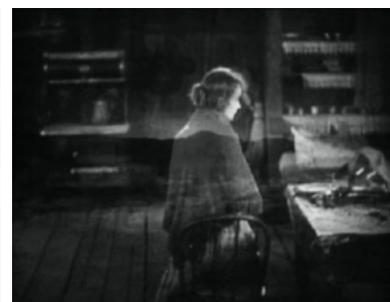


Imagen 8. *El viento* (Victor Sjöström, 1928)

ocasión, la mirada de la mujer a fuera de campo no anuncia la presencia del viento, sino su resistencia. Letty se gira hacia Roddy y dice: «No me iré contigo».

En otros géneros pre-code, las protagonistas también recurren a las armas para hacer valer el sentido de la justicia. En un tiempo privilegiado para la emoción, tanto la heroína victoriana del *far west* como la nueva mujer urbana se enfrentan con un arma al hombre que no respeta su voluntad (Imagen 9). Así, en el drama romántico *La chica de la suerte* (*A Lady of Chance*, Robert Z. Leonard, 1928), una estafadora apodada Carita de Ángel (Norma Shearer) y redimida por el amor empuña una pistola ante el villano para impedir que estafe al hombre al que ama. Asimismo, esta medida violenta de la mujer frente a un hombre autoritario forma parte del clímax de *El beso* (*The*



Imagen 9. *El viento* (Victor Sjöström, 1928); *La chica de la suerte* (Robert Z. Leonard, 1928); *El beso* (Jacques Feyder, 1929)

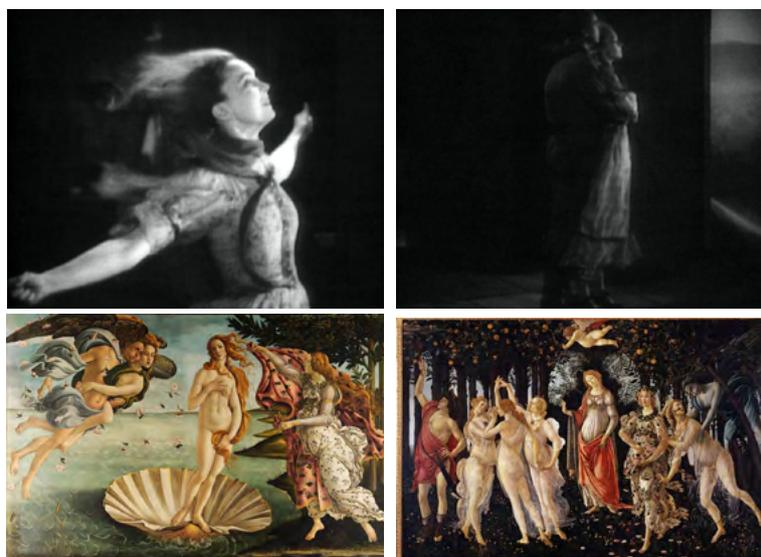
Kiss, Jacques Feyder, 1929), otra de las películas cumbre del cine mudo en Hollywood. Tras ser absuelta del asesinato de su marido, Irene (Greta Garbo) confiesa su crimen a su amante y abogado defensor, que es narrado en *flashback*.

### 3.1 El nacimiento de una nueva mujer

Por último, es preciso reparar en una relación intertextual sobre la que se asienta la construcción de la identidad femenina, que ejemplifica el diálogo cultural entre el arte del cine y el arte de la pintura. En los últimos planos, el viento actúa a modo de elemento bautismal de la heroína. La mujer celebra su nueva identidad con el pelo suelto, como si se tratara de la diosa del amor imaginada por Botticelli en *El nacimiento de Venus* (1482-1485) (Imagen 10). Abrazados, en el lateral izquierdo, Céfito y la ninfa Cloris soplan y alientan a la figura

central, Venus, ligeramente descentrada, hacia el lugar donde la diosa Flora espera a la nueva mujer con su manto de flores. Las figuras de Flora, Cloris y la propia Venus abren un interrogante sobre la representación de la feminidad, pues parecen representar un mismo modelo de mujer, inspirado por Simonetta Vespucci. La lectura de Edgar Wind (1972: 129-144) identificó la figura del doblamiento en el origen de la obra. Así, el díptico formado por *El nacimiento de Venus* y *La primavera* (Botticelli, 1477-1482) albergaría los escenarios elemental y pastoral de un mismo tema, el amor, habitados por dos Venus, la celeste y la vulgar. La escena de la tríada de figuras del lateral derecho de *La primavera* figura una metamorfosis, cuando Céfito rapta a la ninfa Cloris se transforma en Flora, y la figura de Mercurio obtiene su contrafigura en Céfito. Tanto en la película como en la

Imagen 10. *El viento* (Victor Sjöström, 1928); *El viento* (Victor Sjöström, 1928); *El nacimiento de Venus* (1482-1485); *La primavera* (Botticelli, 1477-82)



pintura se pone en escena, a través de la mirada, el deseo, relacionado con la violencia y el amor. Unas emociones sobre las que renace la identidad de una nueva mujer. Y, en ambos casos, la identidad femenina se entiende como un proceso temporal trabajado por la dualidad: mujer objeto y sujeto del deseo, tocada por la flecha de un Cupido ciego; mujer raptada y amante, abrazada a Céfiro; ninfa y diosa ensimismada-heroína de mirada empoderada.

Aún puede proponerse otra analogía. El maestro florentino se centró en la última parte del mito, alojando fuera de campo el aspecto siniestro del mismo: la diosa del amor nació de los genitales de Urano, cortados por su hijo Saturno y mezclados con la espuma de las olas, y fue conducida por Céfiro hacia la tierra donde la vistieron las Horas. Eugenio Trías explicó cómo el hecho terrible sobre el que se funda este nacimiento no se ha omitido totalmente, sino que está simbolizado en «la espuma del mar, subrayada de tal modo por Botticelli que la escena omitida queda sin embargo patente» (Trías, 2001: 79). De manera similar, *El viento* hace referencia al acontecimiento terrorífico sobre el que, según el discurso de este extraño *western*, se edificaría el amor hacia el Otro y la problemática de *llegar a ser mujer* en un espacio dominado por la mirada masculina: la Perséfone virginal se transforma así en una diosa del amor. El último plano no solo supone la confrontación épica de la pareja del *western* con el viento. Destaca también el efecto liberador de la mirada femenina. Este empoderamiento es posible al término del trayecto gótico, gracias a la desaparición de la fantasía femenina, es decir, del miedo y su fantasma: la fantasía masculina de la mujer. Así, enmarcada por el vano de la puerta surge otra pantalla intradieética que abisma la representación donde se perfila otro horizonte cultural para la mujer y la pareja en el *western*. ■

## NOTAS

- \* Este artículo forma parte del trabajo realizado en el grupo de investigación de la Universidad Rey Juan Carlos CUVPA (Cultura Visual y Prácticas Artísticas Contemporáneas: Lenguajes, Tecnologías y Medios).
- 1 Rótulo inicial correspondiente al narrador omnisciente del film. «Esta es la historia de una mujer que entró en el dominio de los vientos». Las traducciones han sido realizadas por la autora del artículo.
- 2 En los créditos del film, aparece el nombre de Victor Seastrom, utilizado por el autor sueco en las películas realizadas durante su estancia en Hollywood.
- 3 En trabajos anteriores, se ha caracterizado el viaje de la mujer investigadora como un recorrido autorreflexivo sobre la feminidad (Antón, 2016; Antón, 2019).
- 4 Una de las tres películas seleccionadas como caso de estudio es *El viento*. Sin embargo, el análisis de Uribe se centra, más que en ese «cuerpo femenino moderno» que introduce el melodrama (Uribe, 2016: 11), en el acontecimiento elidido del clímax y el cambio del final (Uribe, 2016: 189-208).
- 5 La creación literaria de Scarborough está recorrida por la estética de lo gótico, que convirtió en motivo de reflexión teórica. Según Inés Ordiz (2014: 18), «[s]e considera el estudio de Dorothy Scarborough [*The Supernatural in Modern English Fiction* (1917)] como la primera obra que estudia el gótico de una manera sistemática». Publicada primero de forma anónima, *El viento* sería su obra más aclamada.
- 6 En «*The Wind* presented by Lillian Gish».
- 7 En el documental realizado por Gösta Werner (Victor Sjöström: Ett porträt, 1981), además de incidir en esta marca autoral, se resume su estancia en Hollywood con unas cuantas fotografías fijas y la idea de que Greta Garbo eclipsó a Lillian Gish.
- 8 El trayecto gótico de Lila en *Psicosis* (Psycho, Alfred Hitchcock, 1960) deriva en un cuestionamiento similar: en un nivel subterráneo, inconsciente, de la oscura mansión, la mujer se confronta con el cuerpo momificado de la madre, que expresa el vacío del significante *mujer* (Antón, 2016).

- 9 A este respecto, debe recordarse que Sandra M. Gilbert y Susan Gubar relacionan la constante de la mujer loca en la literatura británica y estadounidense del siglo XIX con una revisión de las imágenes de la mujer (Gilbert y Gubar, 1979).
- 10 En «*The Wind* presented by Lillian Gish».
- 11 «*The Wind*, ostensibly the story of a weak, victimized woman, functions as an allegory for a silent film star at the height of her power, so committed and controlled that the rest of the film bends to her will and vision» (Berke, 2016: 11).
- 12 1. «Man –puny but irresistible- encroaching for ever on Nature’s vastnesses, gradually, very gradually westring away her stranger secrets, subduing her fierce elements –conquers the earth». «El hombre – débil pero irresistible– ha ido ganando desde siempre la inmensidad de la naturaleza, poco a poco, gradualmente descubre sus secretos extraños, sometiendo a sus elementos feroces –conquista la tierra» y 2. “This is the story of a woman who came into to domain of the winds». «Esta es la historia de una mujer que entró en el dominio de los vientos».
- 13 En su estudio sobre las relaciones de la hipnosis con el cine y el tren, Raymond Bellour escribe sobre *El viento*: «Dans le film de fiction, la fenêtre du train peut cerner au contraire le motif qui va la hanter, par l’abstraction sensible dont elle frappe le double regard du personnage y du spectateur: ainsi ces admirables plans réitérés de *The Wind* (Victor Sjöström, 1928), qui condensent au fil du voyage inaugural la fureur du sable tournoyant et s’accumulant, comme illuminé, contre la fenêtre sombre du compartiment, aux yeux effarés de Lillian Gish destinée tout le film durant á ce sable et à se vent» (Bellour, 2009: 78-79). «En la película de ficción, la ventana del tren puede contener, por el contrario, el motivo que lo atravesará, por la abstracción sensible con la que esta golpea a la doble mirada del personaje y el espectador: así, estos admirables planos reiterados de *The Wind* (Victor Sjöström, 1928), que condensan durante el viaje inaugural la furia de la arena que gira y se acumula, como si estuviera iluminada, contra la ventana oscura del compartimento, contra los ojos asustados de Lillian Gish, el destino durante toda

la película de esta arena y del viento.» La cursiva es nuestra.

- 14 Griselda Pollock, en su estudio sobre las artistas impresionistas Berthe Morisot y Mary Cassat, cuestiona el movimiento de la modernidad pictórica desde una perspectiva feminista y localiza en las pinturas de mujeres en espacios públicos el tema de la mirada masculina como una presión para la mujer (Pollock, 2015: 111-136). Asimismo, la mirada masculina se caracteriza como fuente de inquietud en la narrativa audiovisual de la mujer investigadora (Antón, 2016).

## REFERENCIAS

- Antón, L. (2016). La perspectiva Crane. La crisis de identidad femenina en *Psicosis* (A. Hitchcock, 1960). *Feminismo/s*, 27, 53-78. <https://doi.org/10.14198/fem.2016.27.04>
- (2019). Reconstruyendo la idea de *ser mujer*. El legado audiovisual de Lila Crane. *Communication & Society*, 32(1), 293-311. <https://doi.org/10.15581/003.32.1.293-311>
- Astre, G. A. y Hoarau, A. P. (1997). *El universo del western*. Madrid: Fundamentos.
- Bazin, A. (2001). *¿Qué es el cine?* Barcelona: Anagrama.
- Bellour, R. (2009). *Le corps du cinéma. Hipnosés, émotions, animalités*. París: P.O.L.
- Berke, A. (2016). «Never Let the Camera Catch me Acting»: Lillian Gish as Actress, Star, and Theorist. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 36(2), 175-189. <https://doi.org/10.1080/01439685.2016.1167464>
- Bou, N. (2006). *Diosas y tumbas. Mitos femeninos en el cine de Hollywood*. Barcelona: Icaria.
- (2017). Eros pese a la censura: el cuerpo femenino de los años 30 en Hollywood. En O. Ursache (coord.), *Éste es mi cuerpo. Estudios de cuerpología femenina* (pp. 107-120). Turun yliopisto: Universidad de Turku.
- Campbell, J. (2001). *El héroe de las mil caras*. México: Fondo de Cultura Económica.
- De Lauretis, T. (1992). *Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine*. Madrid: Cátedra.
- Doane, M. A. (1987). *The Desire to Desire. The Woman’s Film of the 1940’s*. Londres: MacMillan.

- Florin, B. (2009). Confronting *The Wind*: a reading of a Hollywood film by Victor Sjöström. *Journal of Aesthetics & Culture*, 1(1). <https://doi.org/10.3402/jac.v1i0.4641>
- Gilbert, S. y Gubar, S. (1998). *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Madrid: Cátedra.
- Greimas, J. A. (1987). *Semántica estructural*. Madrid: Gre-dos.
- Hutcheon, L. (1991). The Politics of Postmodern Parody. En H. F. Plett (ed.), *Intertextuality* (pp. 225-236). Berlín: Walter de Gruyter.
- Jacobs, L. (2008). *The Decline of Sentiment. American Film in the 1920s*. Berkeley: University of California Press.
- Johnston, C. (2000). Women's Cinema as Counter-Cinema. En E. A. Kaplan (ed.), *Feminism and Film* (pp. 22-33). Oxford: Oxford University Press.
- Kaplan, E. A. (1983). *Women & Film. Both Sides of the Camera*. Londres: Taylor & Francis.
- Kristeva, J. (1988). *Poderes de la perversión*. México: Siglo XXI.
- Kuhn, A. (1991). *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Madrid: Cátedra.
- Mayayo, P. (2007). *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra.
- Mitry, J. (1989). *Estética y psicología del cine. 2. Las formas*. Barcelona: Siglo XXI.
- Modleski, T. (2002). *Hitchcock et la théorie féministe. Les femmes qui en savaient trop*. París: L'Harmattan.
- Morin, E. (2001). *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós.
- Mottet, J. (1998). *L'invention de la scène américaine. Cinéma et paysage*. París: L'Harmattan.
- Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16(3), 6-18. <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>
- Murdock, M. (2010). *Ser mujer. Un viaje heroico*. Madrid: Gaia.
- Ordiz Alonso-Collada, I. (2014). *Manifestaciones ficcionales del terror. El gótico contemporáneo de las Américas*. Tesis doctoral. León: Universidad de León.
- Pollock, G. (2015). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo.
- The Wind presented by Lillian Gish [Video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=62lsV-ChiUKU>
- Trías, E. (2001). *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel.
- Uribe, M. M. (2016). *Cuerpos modernos. El exceso en el melodrama en el cine narrativo de Hollywood*. Tesis doctoral. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Vogler, C. (2002). *El viaje del escritor*. Barcelona: Ma Non Troppo.
- Williams, L. (1984) When the woman looks. En M. A. Doane, P. Mellencamp y L. Williams (eds.), *Re-vision. Essays in Feminist Film Criticism* (pp. 61-66). Los Ángeles: The American Film Institute.
- Wind, E. (1972). *Los misterios paganos del Renacimiento*. Barcelona: Barral.

## EL NACIMIENTO DE UNA NUEVA MUJER EN EL WESTERN. LLEGAR A SER HEROÍNA EN EL VIENTO (THE WIND, VICTOR SJÖSTRÖM, 1928)

### Resumen

Partiendo de aspectos estéticos y contextuales de la producción del film que promovieron la transformación del discurso dominante sobre la identidad, este artículo presenta una lectura a contracorriente de *El viento* (*The Wind*, Victor Sjöström, 1928), con la intención de reconstruir el espacio cultural de la espectadora. El análisis se centra en una estructura de significación que recorre el texto con la que se parodian, dentro del territorio simbólico del *western*, dos recursos narrativos que se han considerado relevantes en el estudio de la relación teórica cine y mujer. Desde el inicio, la narrativa sitúa de manera autoconsciente los recursos del punto de vista y la imagen de la mujer en el origen del conflicto femenino con el viento. A través del análisis de cómo circula la mirada, entendida como vehículo del deseo de los personajes y de las figuras discursivas, puede percibirse una reflexión metaficcional de sentido crítico sobre la visión mítica de la mujer en el lejano oeste al que viaja la protagonista. Este rasgo reflexivo y su mirada pasional permiten inscribir este trayecto identitario sobre la feminidad en la constelación simbólica del universo de Hollywood configurado por la heroína gótica y la mujer investigadora contemporánea. Más allá de la lectura habitual que coloca a la mujer en el rol de víctima, nuestra hipótesis de partida es que en este *western* crepuscular y atípico, la relación de la protagonista con el viento hace visible, a la manera gótica y expresionista, una fantasía que puede interpretarse como la resistencia femenina a llegar a ser la heroína épica del *western*.

### Palabras clave

Lillian Gish; *El viento* (1928); Cultura audiovisual; Deseo femenino; Heroína; Identidad; Metaficción; Mito; *Western*.

### Autora

Laura Antón Sánchez (Madrid, 1971) es profesora contratada doctora de Lenguaje y Narración Audiovisual y da clases de Cultura Audiovisual en el Máster de Periodismo Cultural en la Universidad Rey Juan Carlos (Madrid). Entre otras actividades, ha sido secretaria de la Asociación Española de Historiadores del Cine. Además de diversos artículos sobre la imagen narrativa de la mujer, ha publicado un análisis textual sobre *El verdugo* (Luis García Berlanga, 1963), *Disfraz y pasión creativa*. Contacto: laura.anton@urjc.es

### Referencia de este artículo

Antón Sánchez, L. (2020). El nacimiento de una nueva mujer en el western. Llegar a ser heroína en *El viento* (The Wind, Victor Sjöström, 1928). *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 29, 177-192.

## THE BIRTH OF A NEW WOMAN IN THE WESTERN. BECOMING A HEROINE IN THE WIND (VICTOR SJÖSTRÖM, 1928)

### Abstract

Taking as point of departure the aesthetic aspects and contexts of the production of the film that promoted the transformation of the dominant discourse on identity, this article presents a countercurrent reading of Victor Sjöström's *The Wind* (1928) with the intention of reconstructing the cultural space of the female spectator. The analysis focuses on a structure of meaning that runs through the text with which they parody, within the symbolic territory of western, the narrative resources in the study of the theoretical relationship between cinema and women. From the beginning, the narrative situates in a self-conscious way the resources of the point of view and the image of the woman in the origin of the feminine conflict with the wind. Through the analysis of how the gaze circulates, we understand as a vehicle of the desire of the characters, and also of the discursive figures, we can perceive a metafictional reflection sense of sense the mythical vision of the woman in the distant west to which the protagonist travels. This reflective trait and its passive gaze allow us to inscribe this identity trajectory on femininity in the symbolic constellation of the Hollywood universe configured by the Gothic heroine and the contemporary investigative woman. Beyond the usual reading that places the woman in the role of the victim, our starting hypothesis is in the twilight and atypical, the protagonist's relationship with the wind is visible, in the gothic and expressionistic way, a fantasy which can be interpreted as the feminine resistance to heroic epics of western.

### Key words

Lillian Gish; *The Wind* (1928); Audiovisual Culture; Female Desire; Heroine; Identity; Metafiction; Myth; Western.

### Author

Laura Antón Sánchez (Madrid, 1971) is a lecturer in Audiovisual Language and Narration at the Rey Juan Carlos University. Among other activities, she has been secretary of the Spanish Association of Film Historians. In addition to various articles on the narrative image of women, has published a textual analysis on *El verdugo* (Luis García Berlanga, 1963), *Disfraz y pasión creativa*. Contact: laura.anton@urjc.es

### Article reference

Antón Sánchez, L. (2020). The Birth of a New Woman in the Western. Becoming a Heroine in *The Wind* (Victor Sjöström, 1928). *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 29, 177-192.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com