La Deleuziana – revista online de filosofía – Issn 2421-3098
Metamorfosis y Repetición
Numero especial – 1/2020

Modernidad y melodrama en El viento *de Victor Sjostrom*

Por Margarita María Uribe Viveros *

Abstract

Gilles Deleuze describes in *The Image-Movement* (1984), the plot of the film *The Wind* (1928) by Víctor Sjöström as a duel, typical in his repertoire of actions that cross each other and have the same purpose and whose result leaves the innocence of a heroine intact or restores the situation after the crisis, transforming it. In this paper we approach the cinematographic melodrama –in the context of the modern project- in its capacity to transform the characters and in this way evoking diverse forms of overflow: of a person's emotions, gestures, physique, morality and sociality. This kind of melodrama is intended to intensify the dramatic effects that in the case of *The Wind* appear before our eyes from the beginning of the film: the first image we see after the presentation of the film titles, the producers and the protagonists is an intertitle that states: This is the story of a woman who entered the domain of the wind. It is not, strictly speaking, an intertitle; it is rather a subtitle that summarizes the adventure in which the protagonist is about to embark, and which will radically transform her. It is the encounter of a woman who is looking for a change in her life, with a new, wild, desert and windy landscape. And this is precisely the transformation that the film presents to us through the image-action and that Deleuze associates with the Situation-Action-New Situation scheme. Faced with the conceptual overflow that characterizes cinematographic melodrama, paradoxically, the ellipse becomes one of the most appreciated mechanisms in the construction of the new situation, as proposed by Deleuze, because the viewer must deduce it by inference or reasoning. In this way, the film reveals the scheme of the Situation-Action-New Situation in all its splendor in a double way, since the vital transformation of the main character occurs in the context of an ellipsis in which repetition pushes the new situation through the time jump or a complex omission that the viewer must interpret.

> No incluimos ninguna reproducción que pudiese ilustrar nuestro texto, porque es nuestro texto, por el contrario, el que no querría ser otra cosa que una ilustración de grandes películas cuyo recuerdo, emoción o percepción permanecen, en mayor o menor grado, en cada uno de nosotros.
>
> Gilles Deleuze

Introducción

En su texto de 1984 *La imagen-movimiento*, Gilles Deleuze afirma que los directores de

* Institución Universitaria de Envigado, Colombia.

cine son autores que se pueden equiparar a los pintores, arquitectos, músicos y pensadores. Mientras que los pensadores trabajan con conceptos, los autores cinematográficos trabajan con imágenes, por lo cual esta relación del cine con el pensamiento es para Deleuze una fuente de reflexión filosófica.

Dicha relación del cine con el pensamiento se basa para Deleuze en el movimiento, concepto que nos permitimos presentar sumariamente a continuación –a la manera como lo desarrolla ampliamente en su texto *La imagen-tiempo* (1985) – con el fin de introducir las relaciones entre la imagen-movimiento y el melodrama como estrategia narrativa de la modernidad.

Que los primeros que hicieron cine no tenían una intención narrativa es un asunto discutido y polémico pues se les despoja de capacidad movilizadora del pensamiento si se lo entiende, por su carácter de *arte industrial*, como un arte dirigido al entretenimiento de las masas. Su cualidad móvil lleva a Deleuze, en cambio, a reconocer en él la capacidad de «producir un choque sobre el pensamiento, comunicar vibraciones al córtex, tocar directamente al sistema nervioso y cerebral» (Deleuze 1985: 209), cosa que no es que fuera suficiente para que se lograran las aspiraciones iniciales del cine de transformar el pensamiento, basadas en su capacidad de choque. Más bien ocurrió lo contrario: «Todos sabemos que, si un arte impusiera necesariamente el choque o la vibración, el mundo habría cambiado hace mucho tiempo y los hombres pensarían también desde hace mucho tiempo» (Deleuze 1985: 210). Es decir que, la potencia de pensar que encarnó aquel cine se extravió por momentos, en el camino. Como dice Deleuze: «El choque iba a confundirse, en el mal cine, con la violencia figurativa de lo representado, en vez de alcanzar esa otra violencia de una imagen-movimiento que desarrolla sus vibraciones en una secuencia movediza que se hunde en nosotros» (Deleuze 1985: 210).

Pese a que el cine lograra comunicar el choque y con ello, despertar al pensador (Deleuze 1985: 210), la imagen-movimiento se vería abocada a toda clase de peligros ideológicos y propagandísticos de principios del siglo XX. En este sentido, la idea que nos ocupa vincula la *Imagen-movimiento* con una cierta manera de ilustrar la transformación de una época y de sus personajes, tal como lo hacen los géneros cinematográficos llamados clásicos.

Es por esto por lo que vemos en el melodrama un buen ejemplo de las relaciones entre pensamiento y cine que Deleuze analiza en el cine norteamericano anterior a la Segunda Guerra Mundial. Pensamiento crítico, pensamiento hipnótico y pensamiento-acción (Deleuze 1985: 218) engloban las relaciones que el cine de la imagen-movimiento provee:

> [...] con un todo que no puede sino ser pensado en una toma de conciencia superior, la relación con un pensamiento que no puede estar sino figurado en el desarrollo subconsciente de las imágenes, la relación sensoriomotriz entre el mundo y el hombre, la Naturaleza y el pensamiento. (Deleuze 1985: 209)

De esta manera se verá en lo que sigue la intención de poner a prueba la relación entre la estrategia melodramática usada en la película *El viento* (Víctor Sjöström, 1928) y su capacidad de mostrar los valores modernos tanto dentro como fuera de la pantalla, en los espectadores. Afirmamos que dicha producción cinematográfica, en el contexto de la imagen movimiento deleuziana, da buena cuenta de la transformación de los personajes por medio de *duelos* al servicio de la imagen movimiento, propia del cine clásico. De hecho, Deleuze describe la trama de la película *El viento* como un duelo, típico en su repertorio de acciones que se cruzan en pro de un mismo fin y cuyo resultado es un desenlace que deja intacta la inocencia de una heroína o que restituye la situación tras la crisis, transformándola. En adelante, la película se ocupará de mostrar, contar y hacernos sentir esa transformación existencial asociada al esquema Situación-Acción-Situación nueva.

Los géneros cinematográficos encarnan de distinta manera este esquema. Deleuze menciona el cine documental –que recoge el encuentro entre los hombres y sus entornos, generalmente los naturales-; el psicosocial –que, a diferencia del anterior, va del individuo a la sociedad y viceversa, con situaciones finales en las que nada ha cambiado-; el cine de espirales descendentes –gángsters, cine negro-; y el western –con el medio como Ambiente-. En todos los casos que propone se hace la pregunta de si se trata –como en el cine de John Ford- de que la comunidad pueda hacerse ilusiones sobre sí misma o no.

Teniendo esto en mente, proponemos que los héroes asociados a estos géneros se enmarcan en un repertorio limitado de posibilidades:

> o bien se mueven en una estructura SAS que se ha vuelto cósmica o épica en la que el héroe se hace igual al medio por mediación de la comunidad, y no lo modifica, sino que restablece en él un orden cíclico; o bien se trata de un héroe que no solo restaura el orden en peligro sino que provoca con sus acciones una situación nueva, diferente del punto de partida en cuyo caso la situación nueva final corresponde más a […]una forma ética, más que épica. (Deleuze 1984: 211)

Cuando Deleuze retoma las críticas que Sergei Eisenstein le hace a D.W. Griffith y a sus contemporáneos, menciona –entre otras– que aquellos «han reducido la acción a un melodrama por limitarse a un héroe personal captado en una situación psicológica antes que social» (Deleuze 1985: 218). Esta crítica es la que queremos convertir en virtud al proponer que esas formas que el melodrama encarna resultan formas de desborde –emocional, gestual, corporal, moral, social– cuya intención es la intensificación de los efectos dramáticos que, en el caso de *El viento*, aparecen a nuestros ojos desde el comienzo de la cinta cuando se nos anuncia la entrada de la protagonista en *los dominios del viento*.

En este sentido, no queremos proponer aquí un acercamiento psicológico a los personajes. Se trata más bien de seguir la pista a la imagen movimiento en su capacidad de construcción de un tipo de personaje y espectador, transformados por la estrategia melodramática y de reconocer en este ejercicio un proceso de pensamiento propiamente

moderno, inspirado en la afirmación deleuziana de que «la imagen se convierte en pensamiento, es capaz de expresar los mecanismos del pensamiento, al mismo tiempo que la cámara asume diversas funciones que actúan como verdaderas funciones preposicionales».

En la película que nos ocupa, se trata de un guion cinematográfico que estuvo a cargo de Frances Marion, basado en la obra *The Wind* (1925) de Dorothy Scarborough. Al comienzo del libro, dice la autora refiriéndose a Letty: «¿Cómo podría una frágil y sensible mujer luchar contra el viento... un fantasma aún más terrible por ser invisible, que le gemía a través de lugares desiertos en la noche, llamándola como un amante demoniaco?» Lo mencionamos aquí para introducir la idea de que el viento aparece como un personaje que será fundamental en la selección de las estrategias narrativas que se usan en la película y que su transformación dará cuenta de la de Letty y su esposo Lige.

De este modo, comenzamos proponiendo que en la película son tres los personajes principales: Letty, su esposo Lige y el viento y que la transformación que nos interesa los cobija por completo a los tres en la misma medida.

Deleuze describe la película para introducir los elementos de la siguiente manera:

> El viento sopla y sopla sobre la llanura. Es casi un mundo originario naturalista, o incluso un espacio cualquiera expresionista, el espacio del viento como afecto. Pero es también todo un estado de cosas actualizando esta potencia y combinándola con la de la pradera, en un espacio determinado, Arizona: un medio realista. Una muchacha procedente del Sur llega a esta región, nueva para ella, y se ve implicada en una serie de duelos: duelo físico con el medio, duelo psicológico con la familia hostil que la recibe, duelo sentimental con el rudo cowboy que se ha enamorado de ella, duelo cuerpo a cuerpo con el tratante en ganado que quiere violarla. Da muerte a este y, desesperada, intenta enterrarlo en la arena, pero el viento descubre el cadáver una y otra vez. Es el momento en que el medio le lanza el mayor desafío, y en que ella toca en lo más hondo del duelo. Comienza entonces la reconciliación: con el cowboy, que la comprende y ayuda; y con el viento, cuya potencia ella comprende al mismo tiempo que siente nacer dentro de sí una nueva manera de ser. (Deleuze 1985: 205)

Letty lucha al mismo tiempo con una fuerza de la naturaleza encarnada en el viento y con su propia fuerza erótica, igual de amenazante. Este encuentro produce la manifestación de ciertas emociones *excesivas* desatadas en la trama, emociones que quedan representadas bajo la forma más o menos clásica en el cine de Hollywood, la elipsis.

La elipsis como huella de la transformación

La narración clásica del cine de Hollywood, caracterizada por la causalidad de los personajes ya sea bajo la forma del impulso psicológico o de superación personal o de

obstáculos a fin de lograr los objetivos socialmente valorados, se basa en un estilo dramático adjudicado según las concepciones sobre los roles de los sexos propias de época y las relaciones aceptadas entre ellos. Estas construcciones se vinculan con el tipo de espectador a quien van dirigidas las producciones cinematográficas, participando así de la definición de lo que en palabras de Umberto Eco, en su texto *Lector in fabula* (1993), se denomina un *lector modelo* construido por el texto mismo.

Se espera que este *lector modelo* coopere en la construcción del sentido pues el texto «tal como aparece en su superficie (o manifestación) lingüística, representa una cadena de artificios expresivos que el destinatario debe actualizar» (Eco 1993: 73). Tal actualización es posible porque el texto está, por definición, incompleto, hasta que no participa de un movimiento cooperativo por parte del lector. De manera totalmente intencional, el texto está repleto de espacios en blanco, de intersticios que hay que rellenar: «un texto es un mecanismo perezoso (o económico) que vive de la plusvalía de sentido que el destinatario introduce en él» (Eco 1993: 76), de tal manera que deja al lector la iniciativa interpretativa: «Un texto quiere que alguien lo ayude a funcionar» (Eco 1993: 76) y el logro de esta colaboración reside en la selección de las estrategias textuales que han de emplearse por parte del autor. Este conocimiento de los códigos ha de permitirle tener un marco común con el lector o espectador, de tal manera que este último pueda cooperar en la construcción interpretativa, «igual que él se ha movido generativamente» (Eco 1993: 80).

En un texto posterior, *Seis paseos por los bosques narrativos* (1996), Eco introduce una distinción entre *lector modelo* y *lector empírico*. Este último, dice, puede leer de maneras distintas sin que pueda imponérsele ninguna: «usa el texto como un recipiente para sus propias pasiones, que pueden proceder del exterior del texto, o este mismo se las puede excitar de manera casual» (Eco 1996: 16). Según esto, en el melodrama de Hollywood, estaríamos ante este tipo de espectadores, tal como lo desarrolla Richard Maltby en *A brief romantic interlude* (1996), cuando analiza la película *Casablanca* (Curtis 1942) cuya elipsis gira en torno a lo que ha sucedido durante la noche, antes de que los protagonistas se besen ante nuestros ojos, a la mañana siguiente, de un modo bastante familiar. Maltby afirma lo mismo, que el cine de Hollywood se dirigía tanto a espectadores *sofisticados* (aquellos que interpretan, por ejemplo, una elipsis) como a *espectadores inocentes* (que no tienen en cuenta lo omitido por carecer de pruebas de ello)[1]. Al respecto, dice Maltby que solo los lectores competentes o sofisticados harán uso de la información disponible que insinúa que algo ha sucedido y que, por ello, este acto de leer las convenciones de tal insinuación corresponde a un dominio de la construcción cultural que sobre la situación se ha producido, «bien sean las convenciones del simbolismo de la torre, o las convenciones de la presentación visual de la secuencia, o el papel convencional de los cigarrillos en

[1] «Debido a que no hay un evento obvio, ya que la transición no contiene información sobre la trama que sea obviamente relevante, el espectador 'inocente' puede entenderlo como si no existiera, como si no fuera una elipsis, como si, mejor dicho, no hubiera pasado nada» (Maltby 1996: 438).

el comportamiento sexual de los adultos» (Maltby 1996: 438).

En este punto, pareciera que las actitudes adoptadas por los lectores ante lo que tienen delante, en la pantalla, sus respuestas como espectadores, pueden alternarse sin constituir una manera única de aproximarse al film pues ellas, las categorías de lectores mencionadas, dependen de un proceso de construcción conjunta que se da en el encuentro del lector con el texto, en el marco de la convención socialmente construida.

En este sentido, afirma Agustín Zarzosa en «Sjöström's: The wind and the transcendental image» (2007), el cine clásico de Hollywood no construyó un espectador modelo, sino dos, de tal manera que encontramos en la elipsis un recurso muy efectivo para poner a prueba los límites de las convenciones sobre lo que puede esperarse de una película clásica de Hollywood: «un espectador inocente, que sabe que ciertas cosas no suceden en Hollywood, y uno sofisticado, que construye una versión paralela imaginada que no está limitada por las normas morales» (Zarzosa 2007: 36).

Sin embargo, sabiendo que la elipsis sobre los hechos sucedidos entre Letty y Wirt la noche antes de que ella le disparara puede interpretarse desde el punto de vista de un *espectador inocente,* pero también desde el de un *espectador sofisticado*, consideramos que hace falta tener en cuenta, por lo menos, dos intercambios de gestos entre los personajes: el primero –para intentar responder a la pregunta de si lo que sucedió entre ellos fue consentido o por la fuerza o si lo consentido obedeció al estado de perturbación en que ella se encontraba debido al viento- la mirada interesada que Wirt dirigía a Letty desde que coincidieron en el tren y el segundo, –que nos pone en posición de lectores sofisticados- la actuación de ambos cuando vuelven a encontrarse porque Wirt le ha propuesto a Letty que se fuguen juntos, cosa que ella no acepta porque él ya está casado. De hecho, es esta propuesta fallida la que desencadena su decisión de aceptar el ofrecimiento matrimonial de uno de sus pretendientes.

Ahora bien ¿por qué es transformadora la elipsis? La situación de miedo de la muchacha durante la tormenta de arena da cuenta de su estado emocional. No es solo la tormenta. No es solo la arena. El viento lo ha revuelto todo: ha viajado a un lugar inhóspito y una vez allí, en corto tiempo, ha contraído matrimonio por conveniencia; ha recibido una propuesta amorosa de Wirt, el hombre que conoció en el tren y está enfrentando sola en casa una de las más violentas tormentas de arena que le han tocado desde su llegada. Afectada por el viento, recibe la visita inesperada de Wirt cuya presencia en la casa es totalmente injustificada. La llegada de este visitante se torna tan amenazante como la tormenta misma pues este intenta abrazarla y ella se resiste inútilmente. Exhausta por el forcejeo y en medio de ambas fuerzas, Letty sufre un desvanecimiento y el hombre la sujeta entre los empujones del viento, sin que lleguemos a ver lo que sucede entre ese momento y la mañana siguiente.

Una pregunta doble nos sale al paso: ¿Puede resolverse la elipsis presente en *El viento* y qué importancia tiene saber con exactitud el motivo que lleva a Letty a asesinar a Wirt?

Vemos aquí el esquema de la Situación-Acción-Situación nueva en todo su esplendor, pues la transformación vital del personaje de Letty se produce en el contexto de la repetición que empuja lo nuevo, valiéndose del salto temporal de la elipsis. La manera como esa elipsis se resuelve es crucial para nuestro argumento pues el recurso privilegiado de la omisión ya ha dado su fruto y, se trata ahora, de encajar la historia y los hechos en el relato que la mujer le hace a su marido cuando regresa y encuentra aquel cadáver medio enterrado en la arena. La Situación nueva ya está en marcha: Letty es otra. Y en la elipsis ha quedado la huella de su transformación: «el nexo interior, pero visible, entre la situación impregnante y la acción explosiva» (Deleuze 1984: 226).

La metamorfosis: otra vuelta de tuerca

Zarzosa y Maltby recogen en sus textos las polémicas interpretaciones dadas a la elipsis en *El viento* y en *Casablanca*. Ambos autores reiteran que los espectadores de las películas mencionadas dependen de la censura de la época en su interpretación de los hechos ocultados y que esta recayó sistemáticamente sobre cierto tipo de emociones –las excesivas, las eróticas, las sexuales- de tal manera que ya no importa tanto el tipo de espectador pues ambas interpretaciones los dejan satisfechos.

La descripción que Deleuze hace de las leyes de la imagen-acción nos permitirá completar este giro al aplicarla a la elipsis que tenemos entre manos. Tanto la primera como la segunda, se refieren a la representación orgánica y estructural que dará posterior lugar al cambio. Situación, espacio, cuadro, plano conforman el lugar de enfrentamiento del duelo: «la representación orgánica es una espiral de desarrollo que incluye cesuras espaciales y temporales» (Deleuze 1984: 216). Dicho de otro modo y en nuestro caso, aquí se prepara la elipsis que se llevará a cabo por medio del montaje. Por ello, al cumplirse la segunda ley, «la acción decisiva o el duelo solo pueden producirse si desde diversos puntos del englobante emanan líneas de acción esta vez concurrentes, que posibilitarán el último enfrentamiento individual, la reacción modificadora» (Deleuze 1984: 216).

En un sentido inverso a la anterior ley, la tercera enfrenta los elementos en duelo sin intervención del montaje y por ello, en *El viento*, vemos a la heroína caer en los brazos de Wirt en un duelo a dos bandas pues la tormenta de arena no es solo un telón de fondo: la heroína está luchando con dos fuerzas al mismo tiempo… o acaso sean tres, en realidad, al sumarse a las anteriores la lucha con su propio deseo. En duelo consigo misma, Letty participa de una suerte de *encajadura de duelos* que Deleuze formula como una quinta ley pues «entre lo englobante y el héroe, entre el medio y el comportamiento que lo modificará, entre la situación y la acción, hay necesariamente una *gran desviación,* que solo podrá ser colmada progresivamente, a todo lo largo del film» (Deleuze 1984: 219).

Los duelos sucesivos, dice Deleuze, constituyen el largo camino hacia la situación

modificada y esto es así porque, como Hamlet,

> el héroe no está inmediatamente maduro para la acción; […] la acción por cumplir es demasiado grande para él. No es que el héroe sea débil: por el contrario, es igual al englobante, pero solo potencialmente. Su grandeza y su potencia tienen que actualizarse. Debe renunciar a su retiro y a su paz interior, o bien recobrar las fuerzas de que la situación lo ha privado, o bien esperar el momento favorable en que recibirá el apoyo necesario de una comunidad y de un equipo. (Deleuze 1984: 220)

Las leyes, aquí brevemente expuestas, muestran la progresión de la situación que en conjunto con la elipsis darán lugar a la situación nueva: «En suma, hay todo un camino espacio-temporal que se confunde con el proceso de actualización, y por el cual el héroe se vuelve "capaz" de la acción y su potencia se iguala a la del englobante» (Deleuze 1984: 220).

En este punto y según el proceso de formación de la ambigüedad que encierra toda elipsis, queremos terminar redondeando este recurso en su capacidad para dejar en manos del espectador la interpretación de los hechos, de tal manera que su potencia cooperadora sea la que realmente permita la construcción del sentido.

Esta ambigüedad nos anima a arriesgarnos a dar otra vuelta de tuerca pues la paradoja está servida: el impulso que domina a Letty es expresión de una emoción *excesiva* en el sentido que se le confiere a ciertas emociones, emoción materializada en la elipsis de tal manera que tal borrasca emocional es la *perdición* –léase, la pérdida moral, la pérdida de la contención, ¡la pérdida de la virtud! –.

Pero, si este desenfreno corresponde como creemos y como la palabra lo indica, a la *rotura del freno*, estaríamos más bien ante una *liberación* que le permite a la muchacha reconocer y consumar su deseo hacia Wirt –con quien consideró fugarse alguna vez– y que esta decisión, que parece tomada sin pensar en el futuro, se convierta en realidad en su única alternativa de futuro.

A modo de cierre

Tal como lo enuncia Deleuze, Hollywood, con todo y que la tendencia a la burla haya sido dominante en su valoración, ha recogido concepciones históricas y ha registrado los cambios de época, mostrando sus «aspectos más serios de la historia según la veía el siglo XX» (Deleuze 1984: 213). Sea cual sea la concepción de la historia allí narrada –*monumental*, tal como la denomina Deleuze retomando a Nietzsche; o *Anticuaria* o Ética-, el valor que no puede negársele y que Deleuze considera admirable es el de la capacidad de

proponer una concepción sólida y coherente de la historia[2].

En este sentido, le atribuimos a Hollywood el registro de *nuevas emociones* modernas, clasificadas según las convenciones y contenciones de la época. Por ello, hablamos de emociones *excesivas* enmascaradas bajo el recurso narrativo de la elipsis. Lo que se enmascara es el motivo de la transformación.

Paradójicamente, el cine temprano logra mostrar omitiendo, mientras que el contenido de lo omitido responde a los cambios en la subjetividad –pese a las regulaciones y contenciones de los sentimientos y las emociones- en consonancia con la racionalidad capitalista ligada a la productividad económica.

De esta manera, la conexión entre el género cinematográfico y el modo narrativo melodramático, bajo la definición de la imagen-movimiento, cobra sentido para nosotros en el marco de la fórmula utilizada para presentar las relaciones entre el cuerpo y las emociones en la película revisada. Sin embargo, es el duelo emocional lo que más nos acerca a la búsqueda de la transformación. La posibilidad de que la comunidad pueda hacerse «ilusiones sobre sí misma» (Deleuze 1984: 212). recae sobre nuestra heroína y su necesidad de encarnar los sentimientos y las emociones modernas bajo la forma de una comunidad de género capaz de adueñarse de su propio destino.

El desenlace de dicho duelo en la película ha dado lugar a diversas especulaciones que tienden, sin embargo, a un resultado similar. Lo que ha cambiado es la idea misma de la inocencia de la heroína cuyo camino no es otro que el devenir en la búsqueda del amor y la libertad.

Bibliografía

Burke, P. (2005). *Visto y no visto: El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Biblioteca de bolsillo.

Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós.

Deleuze, G. (1985). *La imagen tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.

Deleuze, G. (2006). *Conversaciones 1976-1990*. Valencia: Pretextos.

Eco, U. (1993). *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.

Eco, U. (1996). *Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona: Lumen.

Maltby, R. (1996). «A brief romantic interlude». En Bordwell, D. y Carroll, N. (eds.). *Post-theory: Reconstructing film studies* (434-459). Madison: University of Wisconsin Press.

Mullarkey, J. (2009). *Refractions of Reality. Philosophy and the Moving Image*. LOndon:

[2] En este sentido, queremos retomar el análisis de Burke 2005 por considerar que la decisión ficcional del final no le resta valor documental a la misma y que el registro que logra de la época y de la situación que rodea al personaje femenino permanece intacto.

Palgrave Macmillan.

Mulvey, L. (1975). «Visual pleasure and narrative cinema». *Screen 16*(3), 1975: 6-18. Recuperado de: http://screen.oxfordjournals.org/content/16/3.toc.

Scarborough, D. (1979). *The Wind*. Austin: University of Texas Press.

Uribe-Viveros, M. (2016). *Cuerpos modernos: el exceso en el melodrama del cine narrativo de Hollywood* (Tesis de doctorado Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona).

Zarzosa, A. (2007). «Sjöström's The Wind and the Transcendental Image». *Colloquy text theory critique 13*:34-50 (2007). Monash University. www.colloquy.monash.edu.au/issue13/zarzosa.pdf.

Referencias fílmicas

Mayer, L. B. (productor) y V. Sjöström, V. (director). (1926). *El viento.* [Película]. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer.

Wallis, H. B. *Casablanca.* Estados Unidos. (Michael Curtiz, 1942).