



La nostalgia del melodrama silente: *The Heart of the World* de Guy Maddin

The nostalgia of silent melodrama: *The Heart of the World* by Guy Maddin

Montserrat Pérez Bonfil¹

Resumen

En este artículo se analizan los elementos expresivos con los que Guy Maddin construye un melodrama silente de seis minutos en su cortometraje experimental *The Heart of the World* (2000). Partiendo de una trama que podría dar para un largometraje, Maddin condensa la diégesis haciendo uso de herramientas como el montaje constructivista, la estética expresionista y el juego entre los personajes arquetípicos de un trío amoroso. A partir del decoupage, se ha analizado cada cuadro del cortometraje para develar la miríada de significados que Maddin ha entretejido en la cinta a través de una gramática visual que emula a una cinta muda de los años 20's, haciendo alusión a cintas como *El acorazado Potemkin* (1925) y *Metrópolis* (1927).

Palabras clave: Melodrama; Guy Maddin; expresionismo; constructivismo; cine silente.

Abstract

Through this article, I analyze the expressive elements with which Guy Maddin builds a six-minute silent melodrama in his experimental short film *The Heart of the World* (2000). Maddin takes a plot that could build a feature film's diegesis and condenses it using tools such as constructivist montage, expressionist aesthetics, and the representation of the archetypal characters of a love trio. Each frame of the short film has been analyzed through the analytical method of decoupage to reveal the myriad of meanings that Maddin has woven into the film through a visual grammar that emulates a silent film from the 1920s, alluding to films like *Battleship Potemkin* (1925) and *Metropolis* (1927).

Keywords: Melodrama; Guy Maddin; Expressionism; Constructivism; Silent film.

¹ Nació en la Ciudad de México en 1980, es licenciada en comunicación por la Universidad Iberoamericana y maestra en Guion por Centro de Diseño, Cine y Televisión. Ha realizado estudios de movimiento, performance, títeres y objetos en México, Barcelona y Praga. Forma parte de la novena generación del diplomado en creación literaria del Centro de Estudios Literarios Xavier Villaurrutia del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura de México. Ha impartido clases de guionismo y producción audiovisual en la universidad de diseño de modas, Jannette Klein y en la Universidad Panamericana. Actualmente, realiza sus estudios doctorales en Teoría y Análisis Cinematográfico en la UAM Xochimilco con una línea de investigación relacionada con la intermedialidad y los géneros en la obra de algunos cineastas iberoamericanos. Permanece activamente escribiendo guiones y desarrollando proyectos de largometraje y de series de televisión.

Si existe alguien obsesionado con la nostalgia del pasado ese es Guy Maddin. Artista visual y cineasta nacido en 1956 en Winnipeg, Canadá que comenzó haciendo películas en su patio trasero y en la mesa de la cocina. Actualmente, ostenta el título de director en al menos 54 proyectos audiovisuales entre los cuales se incluyen cortos, largos, documentales, piezas de videoarte e instalaciones. Su trabajo, considerado único, se basa en utilizar medios arcaicos como formatos cinematográficos pequeños en blanco y negro y, en ocasiones, la realización de *filmes* silentes. (BEARD, 2013, p. 1)

Criado en una familia de clase trabajadora descendiente de islandeses, Maddin, a sus 60 años, continúa viviendo en Winnipeg.

La tragedia y el melodrama circunda sus filmes y es de suponer que su arte es un reflejo de algo más privado:

Su madre era estilista y su padre gerente general del equipo de hockey sobre hielo, Winnipeg Maroons, que más tarde se convirtió en el equipo nacional de Canadá. Aunque su padre se ausentaba por largas temporadas, pasaron maravillosas vacaciones en Gimli. Maddin fue un nostálgico desde niño, añorando aquellos viajes a los que no pudo asistir porque aún no había nacido y enganchado al pasado de su historia familiar; elementos que más tarde retomará en sus películas a través de álbumes fotográficos y viejas cintas. También hubo momentos amargos: el hermano mayor de Guy, Cameron, se suicidó a los dieciocho años sobre la tumba de su novia recién fallecida en un accidente automovilístico (MADDIN, 2003, p. 1).

Maddin estudió Economía y, tras pasar un periodo laborando en un banco, comenzó a pintar casas. Durante ese tiempo—casi diez años—entabló relación con miembros de los departamentos de Literatura, Teatro y Cine de la Universidad de Manitoba, entre los cuales se encontraba Stephen Snyder, quien lo invitaba a proyecciones de películas. Así, Maddin tuvo acceso a todo tipo de filmes que, junto con las conversaciones de los académicos—en especial Georges Toles—, le fue dando un amplio panorama del mundo del cine. Es por eso que en su obra se pueden apreciar “alusiones a directores tan diversos como Von Sternberg, Hitchcock, Whale, Keaton, Ophuls, Méliès, Lubitsch y Clair, presentados como si hubieran sido pegados a propósito por Víctor Frankenstein.” (MADDIN, 2003, p. 1).

Maddin “no sabía operar una cámara, no sabía editar, no sabía hacer nada” (Beard, 2013, 5); no tenía entrenamiento cinematográfico y tampoco un respaldo académico en el área, pero se enseñó a sí mismo a hacer películas como los viejos directores de Hollywood que tampoco tenían un entrenamiento formal y que aprendieron observando cómo se hacían las películas. Maddin no

tuvo la suerte de verlo de primera mano, pero leyó muchos libros, vio infinidad de películas y trabajó siempre de forma intuitiva. Es por esto que se autodenomina un cineasta tipo “*garage-band*”, alguien que quizá no tenga la habilidad técnica de un profesional pero que tiene algo auténtico y personal que decir (BEARD, 2013, p. 5).

Según el guionista y director Mark Peranson, Maddin “malabarea sus numerosas referencias, de una manera basada en el olvido—tanto el de su audiencia como el suyo propio. Tras mostrar una referencia, rápidamente se mueve hacia delante, no dejando nunca que otro cineasta cohabite su espacio por mucho tiempo, no permitiendo que el espectador profundice en la narrativa.” (MADDIN, 2003, p. 1).

Más tarde, Georges Toles se convirtió en uno de sus más importantes colaboradores y proveedor de ideas para la puesta en escena y la escritura de guiones. Porque, poco a poco, fue creciendo dentro de Maddin el deseo de realizar algo propio. Quién sabe cuántas veces vieron *Foolish Wives* y *Sunrise* de Murnau, pero la exposición a estos y otros filmes de los 1920’s le dieron a Maddin la capacidad para apreciar la grandiosidad del cine silente en su periodo cúspide, así como las herramientas para entender profundamente su retórica, estrategias narrativas y panorama expresivo. De esta forma, Maddin encontró una manera de hacer cine con métodos muy simples, creando fuertes efectos dramáticos y emotivos (BEARD, 2013, p. 4).

Peranson (MADDIN, 2003, p. 1) asegura que la cinefilia de Guy lo ha llevado a realizar *remakes* de películas perdidas que ni siquiera ha visto y ese es el caso de nuestro objeto de estudio: *The Heart of the World*.

En el año 2000, el XXV Festival Internacional de Cine de Toronto, comisionó a diez distinguidos directores canadienses a realizar los cortos preliminares a la presentación de la competencia de largometrajes. Guy Maddin, junto con Atom Egoyan y David Cronenberg, estaba en esta lista. No era una competencia, pero Maddin “no veía la razón para no tratar el asunto como tal: decidió crear un corto con una narrativa lo más compleja posible, donde los visuales fueran lo suficientemente densos e intrincados para sorprender a las audiencias de Hogtown, así como a sus rivales nominales, dejándolos en impactante silencio.” (VATNSDAL, 2000, p. 8)

Maddin había escuchado el rumor de que Cronenberg, y quizá también Egoyan—dado sus estilos personales—harían cortos con una toma continua de cuatro minutos. Entonces, Maddin

decidió recurrir a un montaje tipo ametralladora, recurriendo a las técnicas de los pioneros del montaje soviético como Sergei Eisenstein.

Según Peranson (MADDIN, 2003, p. 2), *The Heart of the World* reimagina la película apocalíptica de ciencia ficción *La Fin du Monde* de Abel Gance (1931) y, posiblemente, visita otros filmes como *London After Midnight* de Tod Browning y *Four Devils* de F. W. Murnau. Estas cintas, así como otras que inspiran el resto de la obra de Maddin, han sido asesinadas por la historia y ésta es la forma en que Maddin toma venganza, pero es una venganza que viene acompañada de un dejo de vergüenza y culpa porque tiene que recurrir a la imitación para reanimarlas (MADDIN, 2003, p. 3). Sin embargo, imprime un sello personal en cada una de sus obras para evitar que se vuelvan simples *remakes*. Para empezar, sus piezas ostentan una impresionante rapidez en la imagen. Por otro lado, la narrativa, dentro de una trama hipercompleja, parece absurda. Además, hiperestiliza sets y diálogos e introduce elementos autobiográficos, muy melodramáticos, en sus filmes. (MADDIN, 2003, p. 3).

El profesor en estudios fílmicos de la Universidad de Alberta, William Beard, asegura que “quizá otro cineasta podría imitar el trabajo de Maddin, pero su trabajo, no importa cuántas influencias y homenajes contenga, no se parece al de nadie.” (BEARD, 2013, p. 1). Esto no significa, para nada, que la crítica haya recibido sus películas con ovaciones, de hecho, muchos de los espectadores de sus piezas fílmicas opinan que son un “raro pastiche en blanco y negro de melodrama silente, arcano, terrible, tonto, irreverente, extraño más allá de lo imaginable.” (BEARD, 2013, p. 1). Aun así, con el tiempo, ha ido ganando adeptos y el respeto de la crítica mundial, aunque para el público que no visita los festivales y las muestras internacionales, es poco conocido.

Maddin utiliza cuadros viñeteados que proporcionan una forma poética para enmarcar las imágenes y adopta la doble exposición, imitando la manera en que se utilizaba en el cine previo a los 1920's. Usa intertítulos como herramienta para la narrativa y para exponer quiénes son sus personajes, además de fungir—en ocasiones—como metáforas y concretar el sentido poético de la narrativa (BEARD, 2013, p. 5).

Beard argumenta que, al utilizar estas antiguas formas de hacer cine, lo que Maddin desea es devolverles la elocuencia (2013, 5). El formato en el que filma es el del cine silente (4:3), luego, trata de reproducir la experiencia de ver películas maltratadas de 16mm que revelan su edad a través de las rayaduras causadas por innumerables proyecciones. Esto lo encontramos en *The Heart of the World*: rayas, luces parásitas, cabellos simulados en el proyector, niebla, grano reventado, alto contraste, indefinición; métodos que degradan la imagen y que sirven, además, para maquillar la

precariedad de la producción, mostrando películas recién hechas que vienen al mundo como los *jeans* “nuevos” de hoy: ostentando las marcas de la vejez y el desgaste del uso.

Melodrama

De acuerdo con las investigaciones de la profesora emérita en estudios del cine, Susan Hayward, las raíces más tempranas del melodrama se encuentran en las obras morales medievales y en la tradición oral (2001, p. 213). Más tarde, la tradición se renovó gracias al drama romántico francés de los siglos XVIII y XIX y las novelas sentimentales del mismo periodo. Estos dramas y novelas se basaban en códigos morales y en la buena conciencia dentro de las relaciones familiares que forzaban casamientos y frustraban romances. Según Hayward, el melodrama coincide con la Revolución Francesa, la Revolución Industrial y la modernización. “A principios de 1800, la burguesía postrevolucionaria buscaba defender sus derechos recién adquiridos en contra de la aristocracia autocrática—incluyendo el *droits de seigneur*².” (HAYWARD, 2001, p. 214).

Esencialmente, el melodrama se enfoca en los valores familiares y morales, dejando atrás el enfoque mitológico de la tragedia griega y, asegura Hayward, al menos en sus inicios, hubo muchos melodramas que narraban la historia del raptó de una doncella de clase media por el villano rico y aristócrata. En este aspecto, el conflicto de clases era reprimido y se manifestaba a sí mismo a través de la explotación sexual o la violación. (HAYWARD, 2001, 214). El melodrama se desarrolló como género a la par del capitalismo del siglo XIX, con él, surge la *necesidad* dentro de la familia de proteger las posesiones recién adquiridas por los burgueses. Por su parte, la Revolución Industrial puso otro tipo de presión sobre la familia: separó la vida laboral del hogar donde mujeres y niños de la clase trabajadora ingresaron a laborar en las fábricas, mientras que la clase media comenzó a sentirse aislada entre la aristocracia y el proletariado. (HAYWARD, 2001, 214).

El melodrama intenta entender el sentido del sujeto alienado bajo la despersonalización tecnológica del capitalismo, a la vez que trata de mostrar la ansiedad producida por este cambio masivo en la vida social urbana, de ahí la polarización y los giros dramáticos que estructuran el género. Los valores burgueses parecen estar amenazados, cosa que se refleja en sus deseos por alcanzar el orden social, por eso se focaliza en la familia y toma como punto de partida los excesos,

² En la época medieval, el derecho del señor feudal a pasar la noche de bodas con la novia.

externalizando estados psicológicos que develan conflictos familiares y amorosos: “la acción dramática toma lugar *entre* y no *dentro* de los personajes.” (HAYWARD, 2001, p. 216).

El melodrama, puntualiza Hayward (2001, 216), perpetúa el sentido de familia y, junto con él, la subordinación de la mujer. Los personajes se muestran alienados y desplazados y, muchas veces, el costo de esta alienación es la represión sexual y el autosacrificio de la mujer. Para Laura Mulvey “(...) la excitación que provoca [el melodrama] proviene del conflicto, no entre enemigos, sino entre gente con lazos sanguíneos o amorosos.” (HAYWARD, 2001, 216).

Mientras que para David Bordwell el melodrama dentro de las cintas se comporta de la siguiente manera:

Mientras la historia de detectives enfatiza el acto de descubrir lo que ya ha ocurrido, el melodrama, generalmente (...) quita importancia a la curiosidad sobre el pasado y maximiza nuestra prisa por saber lo que sucederá a continuación, y, especialmente, el modo en que cualquier personaje dado reaccionará ante lo que ha sucedido (1996, 70).

Las “grandes escenas” del melodrama, según Bordwell, están llenas de sentimentalismo histriónico, apoyado por los recursos expresivos de la puesta en escena: gestos, luz, situación, vestuario; todo trabaja para revelarnos los estados internos de los personajes y algo esencial en la construcción del melodrama es la omnisciencia (1996, p. 70). Esa sensación de conocimiento ilimitado se crea haciendo cortes entre acciones próximas, entrecruzando líneas argumentales y siguiendo a los distintos personajes de una locación a otra. La música, además, es un elemento esencial para la construcción de la emoción porque “la partitura puede anticipar lo que ocurrirá” (BORDWELL, 1996, 71). Por su parte, el argumento nos dará la pauta de dónde inicia la cadena de acciones desencadenantes, pero permitiéndose saltar en el tiempo (elipsis) o moverse hacia otras líneas narrativas que hacen que la historia avance sin perder al espectador. El melodrama para Bordwell “asume cambios abiertos y violentos en las actitudes emocionales” y, a pesar de ser omnisciente y altamente comunicativo, logra mantener el interés y la acción avanzando a través del recurso de la coincidencia:

“(...)’la casualidad’ desempeña un papel clave como elemento cohesivo, combinando y entrecruzando líneas de acción e intriga y produciendo situaciones dramáticas agudas. Así que la ‘casualidad’ permite nuevos e inesperados giros del argumento.” (Bordwell, 1996, 72).

El crítico y poeta experimental Darren Wershler asegura que Maddin es uno de los máximos exponentes contemporáneos del melodrama en el cine y que utiliza dicho género como una

herramienta para presentar material que es psicológica y afectivamente verdadero sin que sea históricamente preciso (2013, p. 677).

A lo cual Maddin refiere:

Mucha gente piensa que el melodrama es la verdad exagerada, pero [Eric Bentley] dice que es la verdad desinhibida. Existe una gran diferencia: si tomas algo que es verdad y lo exageras, lo estás distorsionando, y puede que haya dejado de ser verdad. Si tomas la verdad, la cual es difícilmente discernible, y la desinhibes, de hecho, la estás volviendo más visible y no hay distorsión en ello para nada. (WERSHLER, 2013, p. 677).

Beard afirma que el tipo de melodrama que Maddin trata de mostrar en sus películas es aquel que alguna vez dominó los escenarios del teatro del Siglo XIX y las pantallas de los cines de principios del Siglo XX, invocando los grandes giros del drama romántico de Schiller, Keist y Victor Hugo (2013, 10). El cine silente le da a Maddin la oportunidad de evidenciar y destacar las emociones que provienen del melodrama tradicional. Es raro que en las películas de Maddin no aparezca alguna forma de atrocidad física como estrangulados, empalados, amputaciones, destripamientos, decapitados, etc., y es incluso más raro que no encontremos algún tipo de trasgresión sexual o traición romántica, claras referencias al melodrama tradicional. Por otro lado, la violencia extrema que muestra hace referencia a las películas de horror de clase b.

El Rodaje

“Yo soy *ojo-kino*. Soy un constructor.

Te he colocado (...) en una habitación extraordinaria

que no existía hasta hace un momento,

cuando también la creé.”

Dziga Vertov (BORDWELL Y THOMPSON, 2008, p. 227)

Maddin no sólo dirigió *The Heart of the World*, también la escribió, la produjo, la fotografió y la editó. El rodaje duró cinco días y la filmó con una cámara Bolex. Con su manivela plateada a un costado, la cámara no era tan distinta a aquellas usadas por Eisenstein o Pudovkin. Con este tipo de cámaras sólo se pueden hacer tomas de menos de veintinueve segundos, pero eso a Maddin no le causa gran problema, porque es raro que él deje correr la cámara por más de cinco segundos.

Además de usar la Bolex, hizo tomas en súper 8 para obtener otros ángulos y, en ocasiones, utilizó un zoom para cambiar de emplazamiento sin tener que moverse de sitio. (VATNSDAL, 2000, p. 11).

Para el diseño de producción, Maddin recurrió a los mismos principios que utilizó en la edición. El diseñador de producción, Rejean Labrie, tomó como referencia el constructivismo ruso anti-realista y al expresionismo alemán para erigir un escenario muy estilizado con ángulos agudos, enfatizando el tema de lo industrial y haciendo referencia a los posters de películas soviéticas como *Strike*, *El acorazado Potemkin* y *Octubre*. (VATNSDAL, 2000, p. 9).

El cineasta y escritor canadiense, Caelum Vatnsdal, además de escribir la crónica del rodaje de *The Heart of the World*, interpretó el personaje de Osip. En su crónica, cuenta que la diseñadora de vestuario, Meg McMillan, a pesar del bajo presupuesto con el que contaba, logró conseguir toda la parafernalia de los cosacos, campesinos y obreros rusos que incluía zapatos de madera, casacas, túnicas y sombreros, lo cual otorgó gran valor de producción al cortometraje y ayudó a transmitir el ambiente que Maddin quería para su historia, enmarcada en el Dominion Bridge Works Building que es una estructura gigantesca, prácticamente desocupada, ubicada en el área de Weston en Winnipeg.

En el festival de Toronto se presentó una versión de *The Heart of the World* de cuatro minutos, pero Maddin realizó un *director's cut* de seis minutos con dos cortes por segundo, en promedio, dando como resultado un ritmo frenético que se intensifica con la música *Time Forward!* del compositor neorromántico ruso Georgy Vasilyevich Sviridov.

La historia

“Un Melodrama de Intensa Angustia Personal y
Una Épica Aplastante ¡en Cuatro Minutos!”
Nota inicial del guion *The Heart of the World*
(VATNSDAL, 2000, p. 146)

La cinta cuenta la historia de dos hermanos, Nikolai y Osip, que aman a la misma mujer, Anna. En medio de un escenario apocalíptico en el que el corazón del mundo está a punto de explotar, los hermanos luchan para ver quién se quedará con el amor de la chica. Mientras el mundo se acaba y la gente se amotina, Akmatov, la representación misma del capitalismo, hipnotiza a Anna con su dinero y se casa con ella. Tras la noche de bodas, Anna sale del estupor, asesina a Akmatov

y termina deslizándose hacia el centro de la tierra para salvar al mundo, volviéndose ella misma el nuevo y mejorado corazón del mundo. El acto de sacrificio de Anna tras la noche de bodas después de haber entregado su virginidad al hombre poderoso nos recuerda lo que menciona Hayward sobre el sacrificio de la doncella en el melodrama. En *The Heart of the World*, Anna es el sacrificio y, aunque al inicio parece que ella tiene el poder para decidir a quien amar, en cuanto aparece en escena el hombre poderoso, su poder de decisión se omnubila por el dinero y su honra acaba manchada, por eso tiene que sacrificarse.

Con respecto al argumento, el director anotó: “[t]engo suficiente trama para una película, pero debo condensar salvajemente (¡SALVAJEMENTE!), repartir las imágenes frenéticamente como si fueran las cartas de una baraja. La historia debe volar hacia el espectador a un ritmo histérico, fragmentado, urgente, comprometido, panfletario.” (VATNSDAL, 2000, p. 146).

Maddin utiliza intertítulos superimponiendo el texto con la imagen para brindar una exposición textual y visual simultáneamente, haciendo alusión a la gráfica de los afiches soviéticos con la tipografía utilizada en la propaganda para evocar las películas soviéticas silentes. (VATNSDAL, 2000, p. 154)

Si hacemos el ejercicio de extraer únicamente los intertítulos, transcritos a continuación, ésta es la historia que nos narran:



Imagen 1: Intertítulos de la película. Elaborada por la autora.

The HEART of the WORLD

TWO BROTHERS

Nikolai
Youth, Mortician.

Osip:
An Actor

Playing Christ

IN THE
Passion Play

TWO BROTHERS

Two brothers
who love....

who love

the Same....

Brothers who love the same

The same

WomaN

ANNA
STATE SCIENTIST....

Loves **BOTH** Brothers.

ANNA
studies the
EARTH'S CORE

The Very
HEART
of the
WORLD

Tragic
Calculations!

Triple-checked!

No mistakes!

The World is Dying
of HEART Failure!

WARN
the
WORLD!

Tragic

The END of the
WORLD!

ONE

DAY

LEFT

ONE DAY LEFT

Which
Brother
to
Choose?

OSIP
or
NIKOLAI?

TO
LOVE?

COMPETITION!

ORGY!

OSIP
or
NIKOLAI?

A DARK HORSE
ENTERS...

AKMATOV
the
INDUSTRIALIST

THE
WORLD'S FATAL
HEART ATTACK!

HONEYMOON

SAVE
the
WORLD!

NOW

ANNA CLEARS
THE PATH TO...

The Very
HEART
of the
WORLD

ANNA

THE
NEW AND BETTER
HEART!

KINO

KINO

KINO

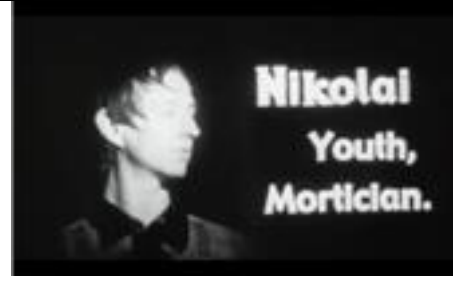
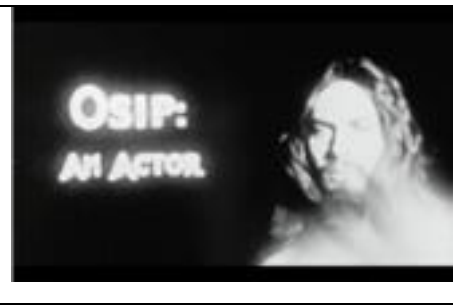




KINO

KINO

Personajes

El filme está poblado de estereotipos de la propaganda soviética: el proletariado sacrificado y masificado, la virtud de la mujer, la avaricia de la burguesía, la contraposición entre la milicia y la iglesia, la ciencia a manos del estado, los engranes de la era industrial y el arte encarnado por el cine.

En orden de aparición:

	<p>Nikolai es un joven director de pompas fúnebres, hermano de Osip. Está enamorado de Anna.</p> <p>Viste atuendo tipo militar.</p>
	<p>Osip es un actor que interpreta a Cristo en la obra de <i>La Pasión</i>. Está enamorado de Anna.</p> <p>Su vestuario varía entre un taparrabos y el atuendo de Cristo Rey.</p>
	<p>Anna es una científica bolchevique. Está enamorada de los hermanos Nikolai y Osip.</p> <p>Siempre viste de blanco, (tres distintos atuendos) y lleva los ojos delineados profusamente, tipo mapache.</p>
	<p>The heart of the world: Un ser tipo molusco o corazón que habita en el centro de la Tierra y que está a punto de morir.</p>
	<p>Akmatov, el industrialista, es un hombre corpulento vestido de smoking con sombrero de copa, lentes y bigote. Fuma puro y a la menor provocación alardea de su dinero. Quiere poseer a Anna.</p> <p>Su atuendo es una imitación de Mr. Monopoly.</p>
	<p>Otro científico.</p> <p>Viste bata blanca. Se queda en el lugar de Anna.</p>

Análisis

Con base en la propuesta de Di Chio y Casetti donde se plantea que “siguiendo la metáfora de Eisenstein, podemos comparar el film con una partitura musical. Descomponer linealmente, segmentar (...) diferenciando sus distintos componentes internos.” (DI CHIO Y CASETTI, 1991, p. 44-45), se han designado distintos elementos a analizar dentro del texto que nos permitan identificar los elementos con los cuales Maddin construye el melodrama dentro del cortometraje.

Se analizaron un total de 280 escenas, disectándolas de la siguiente manera:

- a) Composición: Cuadro, Duración, Código de tiempo, Plano, Ángulo y Movimiento de cámara.
- b) Elementos del filme: Personajes, Texto, Acción, Opuestos, Sonido, Símbolos, *Props*-Vestuario y Lugar.

Partiendo de los conceptos planteados en la primera parte de este documento, a continuación, se presenta un desglose de los aspectos que, gracias a la técnica de *decoupage*, se evidencian como piezas para la construcción del melodrama en *The Heart of the World*.

Partiendo del planteamiento de Susan Hayward donde asegura que, en sus inicios, muchos melodramas narraban la historia del rapto de una doncella de clase media por el villano rico y aristócrata, podemos comenzar a darnos una idea de la manera en que Maddin está construyendo el melodrama en *The heart of the world*. Iniciemos analizando a los personajes:

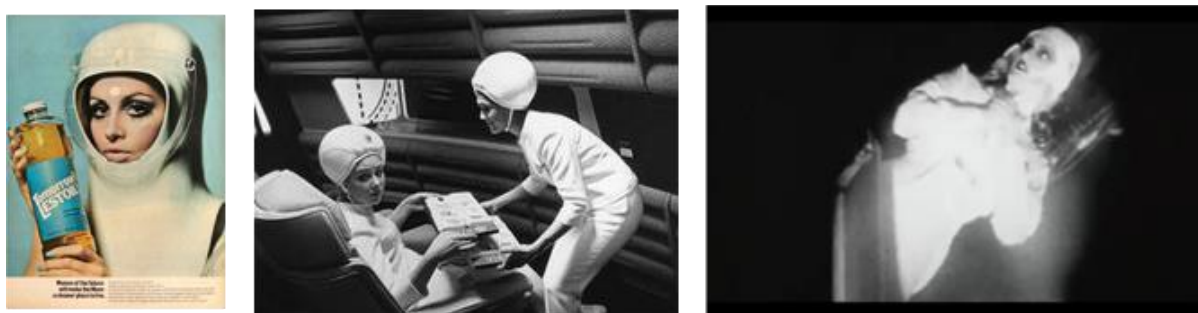
Anna, ¿heroína o damisela en peligro?

A pesar de no ser una doncella de clase media sino una científica bolchevique capaz de hacer complicadas operaciones matemáticas, Maddin siembra pistas simbólicas, no demasiado intrincadas, que nos muestran la construcción del personaje de manera arquetípica.

La vestimenta, siempre blanca, nos remite a la pureza e inocencia del personaje ya que el blanco es el color femenino de la inocencia, del bien y de la perfección (HELLER, 2004, p. 155) y, aunque su atuendo en las escenas iniciales puede remitirnos al vestuario de la representación de las mujeres astronautas de los años 60's, cabe la posibilidad de que el gorro esté haciendo alusión a las cofias de las propias doncellas del siglo XIX.



Imágenes 1, 2 y 3: Imagen de un internado. Pintura al óleo por Cayley Robinson Wellcome; Id. 63 *Still The heart of the world*; y *Milkmaid*, 1800, Vybrand Hendriks.



Imágenes 4, 5 y 6: Anuncio de limpiapisos soviético (1968) “Women of the future will make the Moon a cleaner place to live.”; Imagen no identificada extraída de *Pinterest*. Retrata *Mujeres astronautas* de 1960’s; y Id. 54 *Still The heart of the world*.



Imagen 7: Valentina Tereshkova, primera mujer que viajó al espacio en 1963. Era rusa.

La imagen 7 retrata a una científica real del Estado. Podemos apreciar que, bajo el casco, la astronauta realmente lleva un gorro blanco parecido al que utiliza Anna, pero—aunque evidentemente también es referente—si tomamos en cuenta que la historia que narra Maddin es un melodrama, es válido inclinarnos a relacionar el gorro con las cofias usadas por las mujeres de las imágenes 1 y 3, lo que nos llevaría a ver a Anna como una verdadera doncella del Siglo XVIII-XIX.

Las imágenes 4 y 5 muestran una visión machista sobre la mujer del futuro en las que las mujeres pueden llegar a la luna sólo para continuar trabajando en las labores domésticas.



Imágenes 8 y 9: Id. 55: *Still The Heart of the World*; y *Still Metrópolis*.

El maquillaje de Anna es muy cargado en ojos y boca, lo cual acentúa sus gestos faciales y hace una clara alusión al personaje de María en *Metrópolis* de Fritz Lang, sin mencionar la similitud fisionómica entre ambas actrices. Gracias a esto, podemos considerar que Maddin hace uso de las características del Expresionismo para darle mayor carga emocional al filme, volviéndose una pieza más en la construcción del melodrama.

El desarrollo del personaje a lo largo de los seis minutos que dura el texto revela aún más:

Anna inicia siendo una mirada, un espía, un ojo que lo ve todo y que, a través de su mirada nos cuenta la historia. El ojo de Anna es, de hecho, la primera imagen del corto después del título y, con ella, Maddin establece varias cosas:

El ojo que observa al observador (ver imagen 10): Al inicio, ese ojo aún no pertenece a ningún cuerpo, simplemente es un ojo femenino que mira y nos mira.

En seguida, se nos muestra lo que mira, estableciendo la base del conflicto melodramático. Ese ojo observa a los hermanos, Osip y Nikolai. Podemos establecer la relación entre observador y observado a través de las viñetas circulares que rodean a las imágenes a lo largo del texto.



Imágenes 10, 11, 12 y 13: Ids.: 2; 6; 16; y 19. *Stills The heart of the world*.

En este punto, se nos cuenta que ambos hermanos aman a la misma mujer: Anna. El establecimiento de esta situación se construye a través de la anáfora con un cúmulo de dobles sentidos.

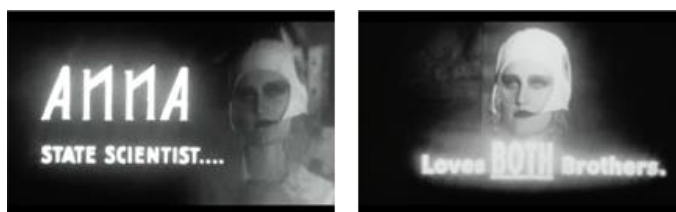


Imágenes 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22 y 23: Ids.: 33; 35; 36; 39; 40; 43; 47; 48; 49; y 56. *Stills The heart of the world.*

En la imagen 14, vemos el ojo de Anna al centro de pantalla enmarcado por una viñeta circular, aún no sabemos de quién es ese ojo, pero junto se lee el texto “two brothers who love...” (Dos hermanos que aman...) Los puntos suspensivos nos indican que falta algo, pero ya ha quedado estipulado que la historia que está a punto de ser narrada es una historia de amor y la materia prima del melodrama es esa: el amor. A continuación (15), se reitera: “who love” (que aman) y en seguida vemos la imagen de Osip interpretando a Cristo en la Pasión (16). Si, como es la intención de los constructivistas rusos, unimos los cuadros, dándoles una tercera interpretación, el espectador podría concluir: “dos hermanos que aman como Cristo”, pero de inmediato entra otro texto (17): “the same...” (lo mismo/ al mismo / a la misma). Hay que notar que la ambigüedad del idioma inglés permite que se genere este juego de palabras. Hasta el momento, el mensaje que se ha construido es: “Dos hermanos que aman lo mismo”, aunado a una connotación simbólica del sacrificio de Jesucristo. Pero eso no es todo, el siguiente cuadro (18) nos muestra a Nikolai, feliz, realizando un embalsamamiento. Nikolai es un joven director de pompas fúnebres y, súbitamente, el mensaje ha cambiado: Dos hermanos que aman lo mismo: el sacrificio, representado por Cristo crucificado y la muerte. En el cuadro siguiente (19), el mensaje se repite: “Brothers who love the same” (hermanos que aman lo mismo). En ese momento, la cámara hace un *crane up*, descubriendo el telescopio donde se encuentra Anna: imagen 20 que es una clara representación fálica; el movimiento de cámara culmina con la aparición del mensaje “the same” (21) que surge de la punta del telescopio, simulando una eyaculación: Hermanos que aman lo mismo: el sexo. Y, tras mostrarnos el telescopio rodeado

de estrellas (¿reminiscencias de la eyaculación previa?), en el siguiente cuadro aparece la palabra “woman”³(mujer) (22 y 23).

En menos de dieciocho segundos, el mensaje ha adquirido múltiples significados, culminando con: dos hermanos que aman y desean a la misma mujer. Por tanto, estamos ante una historia que cumple con la premisa planteada por Peter Brooks sobre que en el melodrama “la acción dramática tomará lugar entre los personajes y no dentro de ellos” (HAYWARD, 2001, p. 216) ya que existe un claro triángulo amoroso que involucra un duelo entre dos personajes que, además, ostentan lazos sanguíneos y, para acabar de complicar la trama, la mujer los ama a ambos.



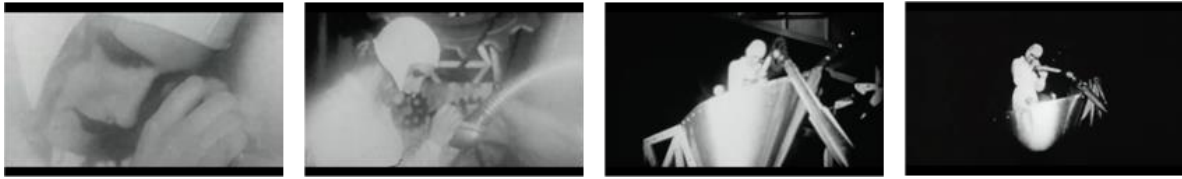
Imágenes 23 y 24: Ids.: 57; y 59. *Stills The heart of the world.*

En esta parte, es importante resaltar cómo opera el fenómeno que señala Bordwell (1996, p. 70) de que “el melodrama quita importancia a la curiosidad sobre el pasado”, generando en el espectador una prisa por saber qué ocurrirá a continuación: ¿cómo culminará esta historia? ¿quién se quedará con la chica?

Ha transcurrido exactamente un minuto y Maddin ya nos ha presentado a los personajes: dos hermanos, Osip—actor que representa a Cristo en la obra de la Pasión—y Nikolai—joven director de pompas fúnebres; y Anna, científica del Estado. Además, ha establecido una parte del conflicto sobre el que se sostiene el melodrama: Osip y Nikolai aman a Anna y Anna los ama a ambos.

A continuación, se muestra a Anna estudiando el corazón de la Tierra. Esto lo hace a través de un periscopio que está directamente conectado con el centro de la Tierra.

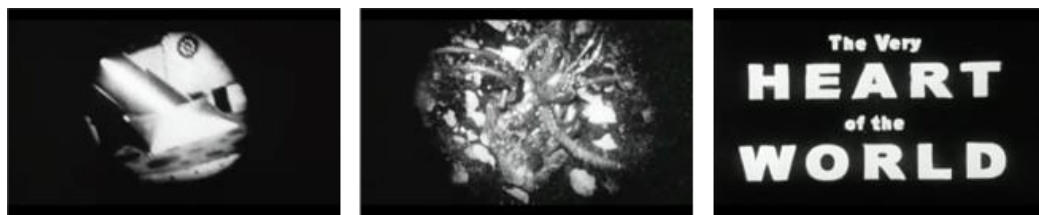
³ Existe una paradoja entre la imagen inicial que observa Nikolai al establecer la ubicación de Anna dentro del telescopio porque más tarde descubrimos que lo que Anna estudia no son las estrellas sino el centro de la tierra. Ella no ve hacia arriba, sino hacia abajo y el aparato que utiliza para llevar a cabo sus investigaciones, más que un telescopio, simula un periscopio.



Imágenes 25, 26, 27 y 28: Ids.: 63; 64; 65; y 66. *Stills The heart of the world.*

El periscopio parece un falo hacia el que Anna se agacha y lo toma con la mano (25, 26). Los tres cortes de entre 13 y 6 cuadros que hay entre las unidades de análisis 63 y 66 (25-28), repiten la misma acción en la que Anna se agacha hacia el periscopio, dando la sensación de que se aleja y se acerca rítmicamente hacia el objeto, hasta que, finalmente, en la 66 (28) permanece con el rostro pegado al visor; esta serie de acciones podrían ser interpretadas como una felación.

A continuación, la cámara hace un *crane down* que sigue el recorrido del periscopio hasta donde se inserta en el centro de la tierra (29) y corta para mostrarnos al corazón del mundo (30).



Imágenes 29, 30, 31 y 32: ids.: 66b; 67; y 68. *Stills The heart of the world.*

Este nuevo personaje, el mismísimo corazón del mundo, es un ser amorfo tipo molusco (o corazón) que late arrítmicamente sus últimos estertores de vida. Anna, tras realizar operaciones y escuchar el electrocardiograma, llega a la hiperbólica conclusión: *Tragic Calculations! The World is Dying of HEART Failure! WARN the WORLD!* (¡Cálculos trágicos! ¡El mundo está muriendo de falla al CORAZÓN! ¡ALERTA al MUNDO!).



Imágenes 32, 33 y 34: Ids.: 81; 82; y 83. *Stills The heart of the world.*

El proletariado se reúne a los pies del podio donde Anna gesticula de manera grandilocuente, pero al ver a Osip y a Nikolai entre la multitud, su actitud se transforma en nerviosismo, quizá histeria, llevándose las manos a la cabeza.



Imágenes 35, 36, y 37: Ids.: 84; 85; 88; y 89. *Stills The heart of the world.*



Imágenes 38, 39, 40 y 41: Ids.: 91; 92; 94; y 96. *Stills The heart of the world.*

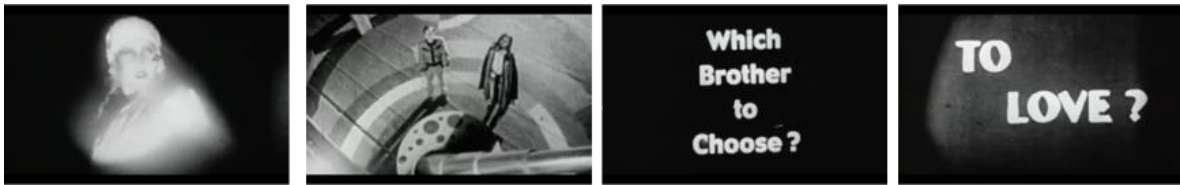
Súbitamente, Anna regresa a sus cabales, a sus cálculos y, con Osip, Nikolai y el pueblo a sus pies, anuncia la Tragedia: El mundo se va a acabar. Queda un día. El pueblo sale despavorido, pero Nikolai y Osip permanecen estoicos, expectantes de Anna.



Imágenes 42, 43 y 44: Ids: 100; 108; y 109. *Stills The heart of the world.*

Las angulaciones de estas escenas son elementos que juegan un importante papel en la construcción de la tensión y del melodrama. Si bien, prácticamente todo el filme utiliza el plano holandés para generar una sensación constante de desequilibrio y extrañeza, en la imagen 41 se hace evidente en extremo: el gran engrane, que ocupa más de la mitad del plano, gira, poniendo en marcha

algo que no puede frenarse y que está a punto de aplastar a Anna, aunque al mismo tiempo parece que ella es la última esperanza.



Imágenes 45, 46, 47 y 48: Ids.: 110; 111; 112; y 116. *Stills The heart of the world.*



Imágenes 48, 50, 51 y 52: Ids.: 117; 118; 119; y 120. *Stills The heart of the world.*

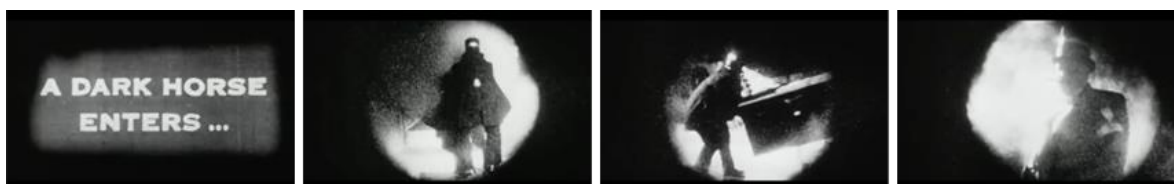
Pero a Anna lo que le consterna no es cómo salvar al mundo sino a cuál de los dos hermanos debe escoger para amarlo en el último día que le queda. Por lo tanto, los pone a competir por su amor y no a salvar al mundo. En estas secuencias podemos apreciar lo que Bordwell señala como “cambios abiertos y violentos en las actitudes emocionales [de los personajes]” (BORDWELL, 1996, p. 72).

Por otro lado, la utilización del picado – contrapicado, nos habla de la postura que ocupan los personajes dentro de la trama. El que Anna se encuentre siempre arriba, vista como un gigante desde un sitio inferior, la vuelve una figura inalcanzable para Osip y Nikolai comparable, quizá, a la princesa del cuento de hadas que espera en lo alto de la torre a que hombres valerosos sorteen todo tipo de batallas y superen pruebas imposibles para ser dignos de su amor.



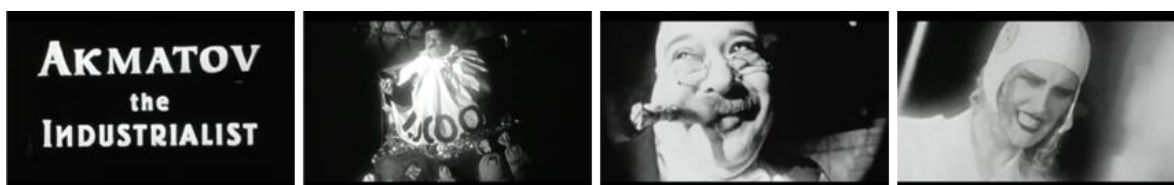
Imagen 53: Imagen sin identificar extraída de Tumblr.

Mientras Nikolai y Osip compiten, Anna se debate por cuál de los dos debe escoger. De pronto, ocurre un incidente que desencadena un giro en el melodrama y presenta al villano de la historia: Akmatov, el industrialista.



Imágenes 54, 55, 56 y 57: Ids.: 150; 151; 152; y 154. *Stills The heart of the world*

“Dark horse” o caballo oscuro es una expresión del habla inglesa que, según el *Cambridge Dictionary*, se refiere a una persona que surge de la nada e inesperadamente gana una competencia. En primera instancia, Akmatov, el industrialista, es presentado como un caballo oscuro para aparecer en el siguiente cuadro como una figura extraña aproximándose al cuadro. Es un hombre vestido de esmoquin que lleva sombrero de copa y arrastra un féretro: anuncia muerte, conquista, catástrofe.



Imágenes 58, 59, 60 y 61: Ids.: 155; 156; 159; 160. *Stills The heart of the world.*

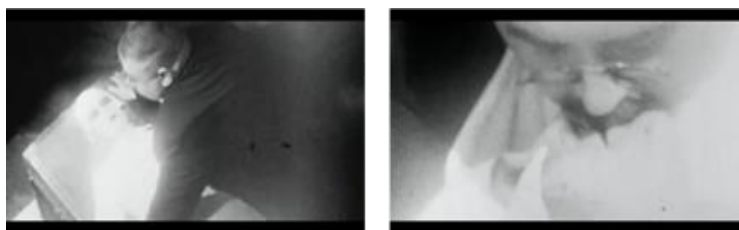
Akmatov, vestido como el ícono del juego de mesa Monopoly, ha llegado sin ningún esfuerzo hasta Anna y ha entrado en “su torre” ostentando riquezas y un puro gigantesco (59 y 60), símbolo fálico que revela sus intenciones. La reacción inicial de Anna ante este intruso en sus dominios es como la de un gato agresivo que pela los dientes y muestra las garras (61). Akmatov no tiene que superar pruebas porque tiene dinero y ahí radica su poder. Con él trasgrede, usa y pisotea, logrando lo que los demás no pueden, aunque se esfuercen y ponga su corazón en ello. Akmatov es la clara representación de un “cerdo capitalista” o, siguiendo los arquetipos del melodrama señalados por Hayward (2001, p. 214), el villano rico y aristócrata que rapta y viola a la doncella.



Imágenes 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69 y 70: Ids.: 161; 162; 163; 164; 167; 168; 171; 172; y 173.

Stills The heart of the world.

El dinero de Akmatov junto con unos “pases mágicos” que involucran gestos lascivos, hipnotizan a Anna, quien cae en los brazos del empresario.



Imágenes 71 y 72: Ids.: 176; y 177. *Stills The heart of the world.*

Akmatov arrastra a Anna de los pies y la coloca sobre el féretro que traía en su entrada inicial. Una vez ahí, la besa. Esta escena nos remite, de nuevo, a la princesa que tiene que ser salvada por su príncipe azul, sólo que esta vez el príncipe es el propio villano que la ha hechizado y el beso,

más que regresarla a la vida y otorgarle el famoso “y vivieron felices para siempre”, la mete en un trance hipnótico más profundo entre la realidad y la fantasía.



Imágenes 73 y 74: *Still Romeo+Julieta*; y *Still Blanca Nieves*.

Es evidente la alusión que hace Maddin a la imagen de la doncella muerta sobre el féretro siendo besada por su príncipe azul para devolverle la vida, aunque en este caso el personaje masculino no sea un príncipe sino un abusador gordo, calvo y asqueroso. En su ensayo, *La aritmética del patriarcado*, Yadhira Calvo señala que “al parecer, las muertas se vuelven terroríficas cuando, en vez de quedarse en su ataúd, se levantan, salen, seducen, conquistan, dan órdenes, en tanto que, como señala Agustín Cadena, “en los sueños más profundos del hombre occidental hay nostalgia por la amada inmóvil».” (CALVO, 2006, p. 217). Este sueño de algunos hombres en el que mancillan el cuerpo inerte de una mujer, termina por provocar gran vergüenza en la chica a quien vuelven culpable del acto y, para redimirse socialmente, tendrá que sacrificarse.



Imágenes 75, 76 y 77: Ids.: 178; 179a; y 179b. *Stills The heart of the world*.

Osip y Nikolai de inmediato sienten el beso entre el empresario y Anna como un dolor en sus corazones, evidenciando la omnisciencia y el sentimentalismo que, asegura Bordwell (1996, p. 72), mantiene avanzando la acción en el melodrama.



Imágenes 78 y 79: Ids.: 192; y 193. *Stills The heart of the world.*

Anna vuelve en sí, correspondiendo el beso de amor del empresario. El proletario corre despavorido. Los cuerpos que había enterrado Nikolai salen de sus tumbas y los pecadores que había reivindicado Osip vuelven a los excesos. El planeta se vuelve caos, el corazón del mundo estalla y se anuncia “The world’s Fatal Heart Attack!” (el ataque fatal al corazón del mundo).



Imágenes 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86 y 87: Ids.: 224; 225; 226; 227; 228; 229; 230; 231. *Stills The heart of the world.*

Mientras el mundo se cae a pedazos, Anna y Akmatov están de “luna de miel”, eufemismo para nombrar el himeneo o noche de bodas, ya que Anna—se asume—es virgen y en los próximos ocho segundos dejará de serlo. Maddin une las imágenes de la siguiente manera: Anna, feliz, extiende su mano hacia el empresario (81), Akmatov con expresión de loco pervertido se le echa encima (83, 84), la mano de Anna se estira como un gesto de sorpresa o dolor (85), el falo gigante expulsa monedas como metralleta haciendo alusión a que el acto sexual se ha consumado y, quizá, ha sido retribuido (86) para finalizar con una mujer cayendo de bruces a mitad del cuadro (87) simbolizando la caída de Anna tras los actos realizados. De esta manera, Maddin presenta otra característica mencionada por Hayward (2001, p. 214): la explotación sexual o violación por parte de los aristócratas a las doncellas, así como el reclamo de los derechos del señor feudal: *la prima nocte*, donde se evidencia que Anna está en desventaja y tiene una posición inferior que el empresario,

aquí Maddin evidencia que uno de los ingredientes predominantes en el melodrama es la ideología patriarcal donde, como dice Virginia Woolf,

la enorme importancia que tiene para un patriarca, que debe conquistar, que debe gobernar, el creer que un gran número de personas, la mitad de la especie humana, son por naturaleza inferiores a él. Debe de ser, en realidad, una de las fuentes más importantes de su poder. Esto, sin tomar en cuenta, por supuesto, que considerar inferior a esa mitad le ha permitido mantenerla sin remordimientos a su servicio”. (CALVO, 2006, p. 49).



Imágenes 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95 y 96: Ids.: 232; 233; 234; 235; 236; 237; 238; 239; y 241.

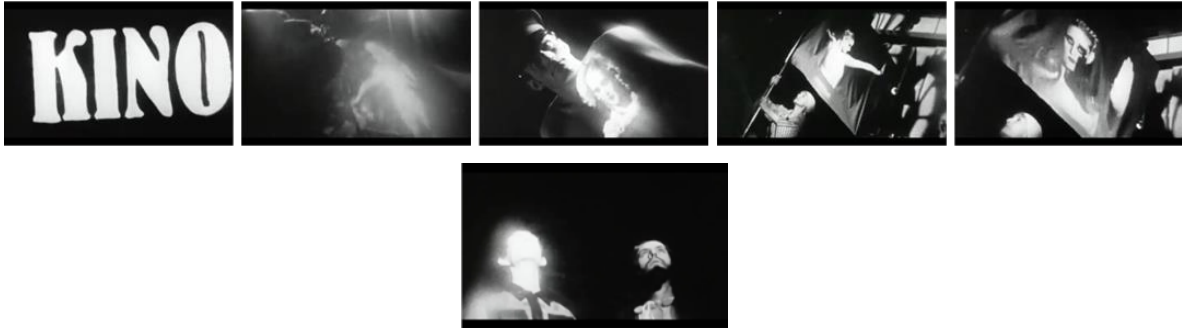
Stills The heart of the world.

Akmatov se limpia la boca como si hubiera terminado de comer (88) y Anna, con la mirada perdida, regresa en sí, recibiendo el mensaje “Save the world! NOW” (¡Salva el mundo! AHORA), es entonces cuando se da cuenta de lo que ha ocurrido y, enojada, ahorca y mata a Akmatov para luego abrir el camino hacia el centro de la tierra y aventarse por el pasadizo para ocupar el lugar del antiguo corazón del mundo. Esto se puede ver como el sacrificio de Anna ya que, tras haber caído, no tiene de otra más que huir, esconderse en lo más recóndito de la tierra y sacrificarse por el bien suyo, de su familia, de los que la aman y de la humanidad. Hayward (2001, p. 216) asegura que el melodrama perpetúa el sentido de la familia y la subordinación de la mujer. Los personajes se muestran alienados y desplazados y el costo de esta alienación es la represión sexual y el autosacrificio de la mujer.



Imágenes 97, 98, 99, 100: Ids.: 249; 250; 251; y 252. *Stills The heart of the world.*

Anna se ha sacrificado, se ha entregado para salvar al mundo. Esta vez, vemos su desnudez, se ha transformado en una especie de Venus que explota en luz, transformándose en cine.



Imágenes 101, 102, 103, 104, 105 y 106: Ids.: 262; 263; 267; 272; 277; 278. *Stills The heart of the world.*

La palabra *Kino*, cine en ruso, aparece intermitentemente, la luz es expulsada por un cañón (proyector) que quizá hace alusión a la edición tipo “ametralladora” o a la violencia y poder de las imágenes proyectadas. Imágenes de Anna en distintas situaciones cinematográficas se proyectan sobre la gente: bailarines, borrachos, soldados y, sobre todo, sobre las banderas de lo que podría interpretarse como el régimen comunista. Nikolai y Osip, siguen viendo a Anna hacia arriba, pero esta vez la cámara los retrata en un contrapicado, dotándolos de una sensación de grandeza.

Si bien el filme entero está plagado de alusiones y citas de otros textos, cualquier no-fanático del cine es capaz de captar la línea narrativa de la historia sin mayor explicación. Eso es así salvo por el último intertítulo que se repite frenéticamente al final del cortometraje ostentando en letras gigantes la palabra KINO. Dias Branco (2015, p. 110) asegura que “la fuerte aparición de la palabra ‘Kino’ en *The Heart of the World* aparece como conectada con la materialización de la película, es decir, con eso con lo que se materializa la película como una mezcla afectiva de imágenes, sonidos y, por supuesto, las palabras. (...) Nos permite comprender el significado de la palabra al valorar su relación con el patrimonio cultural del cine, a través del fundacional cine soviético.”

Conclusión

Guy Maddin construyó *The Heart of the World* con los elementos más característicos del melodrama clásico: una afrenta entre individuos con lazos sanguíneos por el amor de una mujer la cual termina con la honra manchada debido al abuso del hombre rico y poderoso. Al final, la mujer tiene que sacrificarse y alienarse para reestablecer el orden que se ha perdido.

Las herramientas que el cineasta utiliza para narrar este melodrama en seis minutos es a través de la imitación de los filmes rusos, franceses y alemanes de los 1920's, resaltando los elementos expresionistas (ángulos puntiagudos, maquinaria aplastante, gesticulación histriónica) y el montaje de atracciones de los constructivistas rusos.

Al final, Anna sólo logra trascender volviéndose luz, volviéndose imagen proyectada que toca los corazones para dejar de ser una posesión que satisfaga los deseos de los hombres. Ella se ha sublimado en luz para contar historias.

Bibliografía

- BEARD, William. **Into the past**. Toronto: University of Toronto Press. 2013.
- BERGEN, Ronald. **Eyewitness companions to film**. New York: DK Publishing. 2006.
- BORDWELL, David. **La narración en el cine de ficción**. Buenos Aires: Paidós. 1996.
- BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin. **Film History, An Introduction**. New York: McGraw-Hill, NY. 2003.
- BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin. **Film Art, An Introduction**. New York: McGraw-Hill. 2008.
- CASSETTI, Francesco y DI CHIO, Federico. **Cómo analizar un film**. Buenos Aires: Paidós. 1991.
- DIAS BRANCO, Sergio. "Kino Kino Kino Kino Kino: el cine de artificio de Guy Maddin" en **L'Atalante** n. 19. 2015, p. 105-110.
- HAYWARD, Susan. **Cinema Studies: The Key Concepts**. London: Routledge. 2001.
- HELLER, Eva. **Psicología del color: cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón**. Barcelona: GG. 2004.
- LEYDA, Jay. **Kino: A history of the Russian and Soviet film**. London: Allen. 1960.
- MADDIN, Guy. **From the Atelier Tovar: Selected writings of Guy Maddin**. Toronto: Coach House Books. 2003.
- VATNSDAL, Caelum. **Kino Delirium: The Films of Guy Maddin**. Winnipeg: Arbeiter Ring Publishing. 2000.
- WERSHLER, Darren. "Guy Maddin's The Night Mayor, Imaginary Media, and Contemporary Melodrama" en **Criticism**, vol. 55, n. 4, 2013, pp. 677-694.

Otras fuentes

CAMBRIDGE Dictionary. **Dark horse**. 28 de noviembre, 2016. Disponible en: <http://dictionary.cambridge.org/us/dictionary/english/dark-horse>. Acceso en 01/12/2022.

DICTIONARY.COM. **Droit du seigneur**. 27 de noviembre, 2016,) [Entrada diccionario] Disponible en: <http://www.dictionary.com/browse/droit-du-seigneur>. Acceso en 01/12/2022.

DOCTOROW, Cory **Space-age Lestoil ad**. [Fotografía] Boingboing. 2012. Disponible en: <http://boingboing.net/2012/01/28/space-age-lestoil-ad.html>. Acceso en 01/12/2022.

HAYLEY the hater. **Ilustración príncipe-princesa**, 27 de noviembre, 2016. [Fotografía de internet]. Disponible en: <http://hayleythehatter.tumblr.com/post/62972041695>. Acceso en 01/12/2022.

IMDB, **Sergei M. Eisenstein**. 27 de noviembre, 2016. Disponible en: http://www.imdb.com/name/nm0001178/?ref_=fn_al_nm_1. Acceso en 01/12/2022.

CURREY, Jerri. "The most powerful thing in the world is True Love's Kiss" en **Enchanted**, 27 de noviembre, 2016. [Ilustración de internet] Disponible en: <https://es.pinterest.com/pin/115475177915106295/>. Acceso en 01/12/2022.

MIKAL. "Autour de La Fin Du Monde, 1930, Abel Gance / Eugene Deslaw" en **Youtube**, 5 de enero, 2013. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=NjS-0M4Ply8>. Acceso en 01/12/2022.

RAND, Luisa Ruth. "The Case for Female Astronauts: Reproducing Americans in the Final Frontier" en **The Appendix**, 15 de julio, 2014. Disponible en: <http://theappendix.net/issues/2014/7/the-case-for-female-astronauts-reproducing-americans-in-the-final-frontier>. Acceso en 01/12/2022.

RACH, H. "Romeo + Juliet" >> Leonardo DiCaprio & Claire Danes || SCENE: Depressed Romeo holds his wife close to his cheek; then, abruptly holds himself upon the bed, perplexed" en **Pinterest**, 27 de noviembre, 2016. [Fotografía de internet] Disponible en: <https://es.pinterest.com/pin/7388786867270265/>. Acceso en 01/12/2022.

SILVEIRA, Flávia. "Mãe Devia Ter Me Ensinado a Depender Financeiramente do Meu Marido – Parte 1" por Simone Quaresma" en **Mulheres Piedosas**, 30 de mayo, 2014. Disponible en: <http://www.mulherespiedosas.com.br/depende-financeiramente-do-meu-marido-1/>. Acceso en 01/12/2022.