

Paisaje, cine y género

Antonio Luna, Rosa Cerarols

Hace ya unos años, en 2005, se estrenó *Brokeback Mountain*, película dirigida por el cineasta taiwanés Ang Lee basada en un relato corto de la novelista norteamericana Annie Proulx (1999) en el que se narraba una historia de amor homosexual en la América rural más profunda. El largometraje tuvo una gran repercusión social a escala internacional, además de un gran éxito de público y crítica, y consiguió innumerables premios, como lo ejemplifican, en parte, los tres Óscar de la academia norteamericana al mejor director, mejor guión adaptado y mejor banda sonora. Este melodrama, centrado en la relación sentimental entre dos vaqueros en las montañas de Wyoming en los años sesenta del siglo xx, se rodó en los impresionantes escenarios naturales de la provincia de Alberta en Canadá y, a pesar de todo, dicha historia de amor superó su propia geografía, la distancia, el tiempo y también la incomprensión social de la época y de la forma de vida de esa América rural, profunda y conservadora.

La estructura de la película remite a la clásica historia de amor prohibido en la que solo sorprende el hecho de que se trate de una relación homosexual y que suceda en un lugar en el que el cine ha construido unos estereotipos de género heteronormativos, donde tanto hombres como mujeres tienen asignados roles arquetípicos e inamovibles (Haskell, 1974; Mulvey, 2003; Tasker, 2012). De hecho, las antagónicas atribuciones de género están impregnadas de la construcción cultural del paisaje que el cine de Hollywood ha ido desarrollando a lo largo de su historia (Dell'Agnese, 2009). Así, lo innovador de esta película no es tanto que dos hombres mantengan una relación de amor sino que ocurra en ese lugar, en los grandes espacios indómitos del inabarcable Oeste norteamericano, en el que el hombre debe actuar como hombre y luchar contra la adversidad del entorno y defender el espacio doméstico, supuestamente

femenino (Haskell, 1974). Desde este enfoque, el contraste entre los grandes paisajes abiertos y una trama intimista y trágica fue, quizá, la gran quimera de *Brokeback Mountain*. No hay duda de que estos paisajes naturales que han sido escenario de innumerables películas épicas de superación del hombre en territorios salvajes son espacios que no pueden considerarse simples localizaciones o escenarios de fondo, puesto que, por sí mismos, adquieren un importante y destacable protagonismo (Aitken *et al.*, 2006; Daniels, Cosgrove, 1988; Lefebvre, 2006; Nogué, 2007; Harper *et al.*, 2010).

El cine, en efecto, se sirve de la fotografía del paisaje (o del paisaje y su representación) como un elemento fundamental en su discurso narrativo (Azevedo *et al.*, 2015). La utilización de la fotografía de grandes escenarios como paisaje cinematográfico, al igual que la música, ayuda a subrayar las emociones de la trama argumental. Pero además, en la abstracción de las emociones, el paisaje se utiliza como un recurso de primer orden para enfatizar ciertos roles, actitudes sociales y culturales y, también, para reforzar determinados estereotipos de género (Cohan *et al.*, 2012; Mulvey, 2003; Tasker, 2012). Así, tradicionalmente, los grandes espacios abiertos en lugares inhóspitos, extraños, exóticos, con climas extremos y vegetación y fauna amenazantes, se han asociado a la sensación de vulnerabilidad y se han convertido en espacios perfectos para las tramas heroicas de personajes ubicados en el límite del riesgo vital (Kennedy, 1994; Aitken, Zonn, 1994). La silueta de un personaje, o de un grupo de ellos, atravesando dichos paisajes, conlleva inmediatamente el miedo ante lo infinito, lo desconocido; el desasosiego del peligro. Desde esta perspectiva, el western ha sido el género cinematográfico que mejor ha explotado este recurso (Dell’Agnese, 2009), y con su mensaje conservador ha perfilado roles de género estrechamente ligados al comportamiento social en estos espacios, creando, digamos, un *genderscape* cinematográfico.

Tradicionalmente, los paisajes abiertos o inhóspitos han planteado peligros y retos indiscutibles para la actividad humana que solo podían superarse con arrojo, determinación, valentía, fuerza, etc., capacidades, todas ellas, asociadas directamente al arquetipo masculino (Cohan *et al.*, 2012). Por el contrario, en estos entornos salvajes, los paisajes cerrados y protegidos se han vinculado siempre al confinamiento de lo femenino (Haskell, 1974). Es más, a menudo la ruptura de este equilibrio es el desencadenante de la trama que sitúa a los personajes ante el reto de restablecer el supuesto equilibrio. Sin ninguna duda al respecto, el cine ha sabido recoger muy bien todo el abanico de emociones que despierta la proyección de estos espacios abiertos, que frecuentemente han servido para enfatizar los roles de género tradicionales (y sexistas).

Pese a lo expuesto, observamos que, más recientemente, la elección de este tipo de espacios y su conversión en discurso cinematográfico se ha utilizado para reflejar nuevas y renovadas visiones de género, en las que ya no aparece una dualidad enfrentada sino una marisma de registros y roles mucho más compleja y cercana a la realidad de las sociedades contemporáneas. En las páginas que siguen nos proponemos analizar la gestación y evolución de estos *genderscapes*, repasando la evolución social de los roles de género en el cine a través de algunas películas que han ilustrado y promovido esta evolución. En ningún momento pretende ser un trabajo exhaustivo en el que aparezca el sinfín de películas en las que el paisaje tiene un rol fundamental en la trama o en la narración, sino aquellas que han elaborado una determinada configuración discursiva en el binomio del paisaje y género.

Paisajes y la construcción de los arquetipos de género en el cine clásico

Desde sus inicios, el cine ha sabido ver la capacidad evocadora del paisaje y lo ha ido utilizando como un recurso narrativo más (Andrews, 1999; Appleton, 1975; Cauquelin, 1989; Harper *et al.*, 2010). En las primeras décadas del siglo xx, al permanecer la gran influencia de la escenografía teatral, así como unas evidentes limitaciones técnicas, la utilización de este recurso era más bien modesta: se utilizaban lienzos pintados como fondos paisajísticos de la narración. Posteriormente, las mejoras tecnológicas en el revelado permitieron retratar grandes paisajes y utilizarlos como fondo en la filmación de la trama. Asimismo, los cambios en los medios de transporte y la reducción de la maquinaria cinematográfica hicieron posible, ya en el cine mudo, filmar en escenarios naturales reales. Luego, con la llegada del cine sonoro primero, y del color después, además de los avances en la proyección (con innovaciones como el cinerama o el cinemascope), el recurso paisajístico se convirtió en un potente reclamo comercial y en un elemento imprescindible en el proceso creativo cinematográfico (Aitken, Zonn, 1995; Aitken, Dixon, 2006; Aumont, 2006; Cosgrove, 1998; Lefebvre, 2006; Gámir, Manuel, 2007).

Las construcciones de género asociadas al paisaje aparecen muy pronto, ya con el cine mudo y con el nacimiento del western como género cinematográfico, este íntimamente asociado al éxito de Hollywood como la gran factoría cinematográfica mundial durante buena parte del siglo xx (Mottet, 2006). Para empezar, debemos remontarnos a las reproducciones en el espacio circense de la épica de las fronteras de colonización y los enfrentamientos con lo salvaje, que tenía considerable éxito entre el

público urbano occidental, a la vez que divulgaba y reforzaba el discurso imperialista y colonizador dominante de principios del siglo xx. La fama que consiguieron este tipo de espectáculos circenses, donde destacó notablemente *Buffalo Bill* y su imaginario creado en relación con el salvaje Oeste americano, con indios y vaqueros, caballos y búfalos, despertó la necesidad de grabarlo para poder reproducirlo y ampliar el radio de difusión. De ese modo, la épica genuina del Oeste americano se trasladó al mundo del cine muy pronto, en un principio como básicos documentales que reproducían estos espectáculos, y más tarde como películas, con la elaboración de tramas teatralizadas que incluían todos los elementos más representativos, tales como la presencia de armas de fuego y animales salvajes, carreras de caballos e “indios americanos” (Cohan *et al.*, 2012).

El western se convirtió rápidamente en el género cinematográfico más característico del cine norteamericano sobre el que se construyó un discurso ideológico de dominación del hombre (blanco) sobre el territorio y las diferentes culturas nativas del Oeste americano (Natali, 2006). Asimismo, estas películas fortalecían el mito fundacional norteamericano: la conquista geográfica de nuevas fronteras, la capacidad civilizadora del hombre blanco, la victoria del orden frente a la barbarie y de la razón frente a lo salvaje. En realidad, pues, el cine no hizo más que recoger cierta tradición de la cultura norteamericana que había dado ya sus frutos en otras formas expresivas como la pintura, la literatura, la fotografía o la música (Cosgrove, 1998; Andrews, 1999).

Los roles de género en el western están muy bien definidos: el protagonista es siempre hombre y es el que lucha contra las posibles inclemencias y los contratiempos del entorno, mientras que la mujer es intranscendente, puede que ni siquiera aparezca en la trama, puede tener un papel ínfimo o simplemente ser el objeto de rescate. A su vez, en esta concepción de género estereotipada, la mujer en esencia es la antítesis de lo salvaje, es el no-paisaje: representa el hogar, los espacios cerrados y protegidos; además de la personificación de la esfera reproductiva, del cuidado de los hijos y de la preservación de la tradición. En esta dialéctica espacial, lo femenino es el elemento más vulnerable aunque fundamental en el proceso civilizador de lo salvaje. Es esta dicotomía discursiva entre los roles de género en el paisaje lo que denominamos *genderscapes*, paisajes con atribuciones de género que son incluidos en el lenguaje cinematográfico como espacios subliminales donde se desarrolla la trama y donde estas atribuciones de género son incorporadas sin ninguna consideración crítica.

Curiosamente, las primeras películas de western se rodaron en espacios cerrados adaptados para la filmación o en ranchos cercanos a la

ciudad de Los Ángeles, en los que el recurso paisajístico era muy limitado (Mottet, 2006). En estas primeras producciones el paisaje todavía no tiene la connotación narrativa y simbólica que adquiere más adelante. Sin embargo, las tramas ya son eminentemente masculinas y los personajes femeninos, como en la mayoría de las películas de acción, tienen un papel secundario y siempre supeditado a un personaje masculino. Con la llegada del cine sonoro, y la posibilidad de construir narrativas donde la música o los diálogos toman un papel más relevante, el western pierde protagonismo y queda relegado a películas de bajo presupuesto y de serie B hasta bien entrada la década de los años treinta.



Imagen 1. El director John Ford fue el primero en considerar las posibilidades cinematográficas de estos paisajes semidesérticos norteamericanos, que los incorporó ya en 1939 en las escenas más emblemáticas de *Stagecoach* (*La Diligencia* en español).

No obstante, la innovación tecnológica y la evolución en algunos aspectos logísticos favorecieron el renacimiento del western en el cine de Hollywood, que alcanzó su zenit de popularidad a lo largo de las décadas siguientes (Gámir, Manuel, 2007). La mejora, por un lado, de las comunicaciones terrestres hizo más asequible el rodaje en parajes naturales. Por otro lado, la evolución técnica de las cámaras y en los medios de transporte permitió el rodaje en espacios exteriores con una calidad cada vez mayor. En este nuevo contexto, la construcción de la ruta 66 entre Los Ángeles y Chicago a partir de 1926 facilitó a los grandes estudios de Hollywood el acceso a algunos de los paisajes más icónicos del South West americano, como el Gran Cañón del Colorado o el Monument Valley. Así

pues, el acercamiento físico a estos paisajes pintorescos y de indudable belleza motivó el relanzamiento —con gran éxito— de películas de western en la década de los años treinta (Mottet, 2006; Natali, 2006; Schama, 1996). Estas nuevas películas sí utilizaron el paisaje como un recurso narrativo de primer orden y sirvieron, también, como reclamo para el turismo de automóvil incipiente, que se desarrolló enormemente en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial.

El acceso relativamente fácil a algunos de estos grandes parajes naturales desde la ciudad de Los Ángeles supuso que algunos avispados granjeros de la zona intuyeran las oportunidades económicas que podría ofrecer la filmación de películas en territorios no demasiado productivos ni rentables hasta el momento. Ese fue el caso de Harry Goulding, propietario de las fincas del Monument Valley, que tras fracasar como granjero, arrastrado por los efectos devastadores de la Gran Depresión y con una persistente sequía en la región, decidió utilizar el paisaje que rodeaba sus propiedades como recurso económico. En una visita a Hollywood, en 1938, se reunió con productores y directores cinematográficos y consiguió convencerles de las cualidades paisajísticas del Monument Valley para la filmación de películas (Moon, 1992). El director John Ford, que estaba en proceso de filmar un nuevo western, fue el primero en considerar las posibilidades cinematográficas de esos paisajes semidesérticos, y en 1939 filmó allí algunas de las escenas más emblemáticas de *Stagecoach* (*La diligencia*, en su versión en español). John Ford, con esta película, consiguió revitalizar definitivamente el género del western después de una década de decadencia, y evidenció que una de las claves del éxito fue el uso de estos paisajes como un elemento fundamental en la trama, más allá de su pericia para plasmarlos en el celuloide.

Así fue como el Monument Valley, con sus icónicas formaciones geológicas de arenisca rojiza y sus espectaculares cambios de color en función de la posición solar, inició su enorme y duradero idilio con el mundo del cine en particular y de la imagen en general, que ha llegado hasta la actualidad. El paisaje de esta región en los límites de Utah y Arizona se ha convertido en el arquetipo paisajístico del Oeste americano, apareciendo hasta la saciedad como reclamo publicitario en campañas de todo tipo, desde tabaco o whisky hasta automóviles o calzado. Cabe destacar que en todos estos casos siempre hay una referencia implícita o explícita a la virilidad intrínseca de los espacios del western (Dell’Agnese, 2009). Además, incluso podríamos decir que este se ha ido convirtiendo con los años en el paisaje emblemático de todo el país, reuniendo en un solo paisaje las atribuciones ideales de la identidad norteamericana: los grandes espacios, lo salvaje, la conquista de lo remoto y, cómo no, la idea del arquetipo masculino del hombre del western, del vaquero, del cowboy (Kennedy, 1994).

Las películas de John Ford consolidaron y popularizaron las atribuciones de género en el paisaje cinematográfico del western. *Stagecoach* (1939) es la historia de un accidentado viaje de una diligencia entre Arizona y Nuevo México. En ella viajan dos mujeres, la esposa embarazada de un militar que se desplaza para reunirse con su marido y una prostituta que ha sido expulsada de la ciudad por la Liga de la Ley y el Orden. El resto de viajeros son hombres de distinta reputación: un comerciante, un médico, un jugador, un banquero que lleva consigo una gran cantidad de dinero y un fugitivo de la justicia. Durante el viaje deben superar grandes obstáculos: la propia convivencia de estos personajes variopintos y la dureza y peligrosidad de los caminos que atraviesan fruto de los posibles asaltos de criminales o apaches. El salvaje Oeste americano se presenta a través de individuos inmersos en el conflicto, que luchan por su supervivencia. Se trata de un mundo de hombres y para hombres donde las mujeres tienen el rol de dar apoyo resignado a sus maridos, confinadas y supuestamente protegidas en un espacio cerrado y controlado (Cohan *et al.*, 2012). Cualquier otro rol planteando por personajes femeninos está fuera de la norma e implica automáticamente la estigmatización social (Haskell, 1974).

En una película posterior, John Ford retrata con maestría esta dicotomía entre el espacio sin límites, eminentemente masculino, y el espacio doméstico femenino. *The Searchers* (de 1956, película traducida en España como *Centauros del desierto*) empieza con la imagen de una mujer que sale de la penumbra abriendo la puerta de una casa en medio de un paisaje desértico, mientras desde el porche mira hacia el horizonte en el que se aproxima un jinete. Esta imagen poética de gran belleza va abriendo el plano del paisaje desértico que envuelve la casa a medida que la mujer va saliendo de la penumbra del hogar. Ese plano secuencia muestra la grandiosidad del espacio exterior y, al mismo tiempo, la fragilidad del espacio doméstico personificado en la mujer ama de casa. Tanto la casa como la mujer forman parte de ese mismo icono que es lo doméstico, y no es hasta la segunda secuencia cuando aparece el resto de los personajes de la casa, que se reúnen para ver al jinete que llega de la lejanía de ese inmenso paisaje desértico.

En esta primera escena apenas hay palabras, predomina el sonido del caballo y una banda sonora que acentúa el dramatismo de la escena. El jinete que se aproxima traerá, desde lo más recóndito del paisaje, las noticias que desestabilizarán el equilibrio doméstico y desencadenarán la trama de la narración fílmica. Esta escena inicial concluye con la mujer dando la bienvenida al jinete con un “Welcome home, Ethan”, para luego recogerse todos en la penumbra del umbral de la casa. La casa es un espacio modesto, pequeño y austero, perdido en la inmensidad del desierto.

Es el reflejo de la imagen del colono que forma parte de la construcción ideológica más tradicional de la sociedad norteamericana. Consiste en la idea del *frontier man*, que solo, sin ayuda de nadie, tan solo de su familia y de su esfuerzo, se enfrenta a los retos de esos espacios para levantar un porvenir digno para sus descendientes. Nuevamente nos referimos a un mundo varonil, de hombres duros, con fuertes convicciones religiosas y gran respeto por lo familiar. En esta construcción ideológica, la mujer desempeña un papel crucial en el espacio doméstico, puesto que representa el triunfo de la razón, de la civilización, frente a su opuesto, que es el espacio abierto e indómito que le rodea. En esta relación de género, el hombre es el que debe luchar para preservar lo doméstico y someter lo salvaje.

El argumento de la película *The Searchers* es la historia de la búsqueda de dos niñas secuestradas por los comanches. El personaje central de la película será el encargado de seguir el rastro de las niñas hasta conseguir su liberación. Es, por tanto, una nueva recuperación del equilibrio doméstico por parte del héroe masculino en un paisaje inhóspito. La escena final se cierra con una metáfora magnífica sobre las atribuciones de género en relación tanto con el espacio doméstico como con el exterior (Howard, 2011; Mulvey, 2003). El director recurre a una escena simétrica a la inicial: el jinete llega con una de las niñas, la entrega a la familia, que entra en el interior de la casa mientras el protagonista se queda inmóvil enmarcado por la penumbra de la puerta con el desierto al fondo. Finalmente, mientras la puerta se cierra, el hombre se da la vuelta y se dirige de nuevo al espacio abierto que hay al traspasar la puerta.

Significativamente, esta es una de las imágenes más icónicas del western clásico. En efecto, la imagen del actor John Wayne en la puerta de la casa ha sido reproducida en carteles y pósteres hasta la saciedad (Mottet, 2006). El hombre no entra en la casa, pertenece a ese espacio exterior del que viene. El personaje masculino ha restaurado el orden doméstico devolviendo la niña a casa, y la figura femenina la ha acogido, la ha hecho entrar en la seguridad de la penumbra doméstica y ha cerrado la puerta para evitar otros peligros del exterior. La mujer no sale de ese espacio de penumbra, a no ser que sea forzada a ello o pierda su condición de mujer respetable. Es el hombre el que a pesar de sus defectos, o tal vez a causa de ellos, pertenece al espacio abierto y al paisaje salvaje con el que convive y se proyecta. En esta conexión entre paisaje y género, el espacio abierto tiene claras atribuciones masculinas, y el espacio cerrado y doméstico, femeninas. Cualquier cambio en esta ecuación produce un desequilibrio que debe ser resuelto y que en muchos casos se transforma en la problemática y trama del relato de muchas de estas películas.

Al margen de la trama argumental de la película, estas dos escenas se convierten en una excelente metáfora visual de la construcción clásica de los *genderscapes*, de las atribuciones de género de un paisaje, el del Oeste americano en este caso, pero que fácilmente se podría extrapolar a cualquier paisaje abierto y salvaje donde las condiciones climáticas son extremas y poco apropiadas para el asentamiento humano (Cosgrove, 1998). Así, al paisaje semidesértico del Oeste americano, podríamos sumarle otros tantos como los desiertos áridos, las selvas tropicales, los bosques de taiga, los desiertos de nieve árticos o los mares; incluso, más recientemente, el espacio interplanetario o los abismos oceánicos.



Imagen 2. Estas dos imágenes de John Wayne que abren y cierran la película *The Searchers* (*Centauros del desierto*, 1956), son las más icónicas del western clásico y se han convertido también en una excelente metáfora visual de la construcción de los *genderscapes*.

Nuevas mujeres, nuevos paisajes y el mismo mensaje

La utilización del paisaje como sublimación de las aspiraciones masculinas se ha ido reproduciendo de forma cíclica en el cine comercial americano y en muchas otras producciones de diferentes países y entornos culturales. Sin embargo, los cambios sociales ocurridos en la esfera occidental a partir de los años cincuenta y especialmente tras los movimientos contraculturales y feministas de finales de los años sesenta provocaron que el cine se hiciera eco de ellos, lanzando nuevas relecturas de género que matizarían la tradicional relación establecida entre paisaje y género. A partir de este momento se observa un lento despliegue de producciones filmicas protagonizadas por mujeres, que a menudo rivalizarán con otras películas del *mainstream* en las que la tipología clásica de género se mantiene. De hecho, no parece desproporcionado afirmar que, en el período inmediatamente posterior a la Segunda Guerra Mundial, el cine comercial, aprovechando las innovaciones tecnológicas tanto de la filmación como de la exhibición, sacó el máximo provecho de los grandes paisajes naturales reproduciendo las mismas historias de héroes mascu-

linos que superan todo tipo de retos heteronormativos en estos entornos naturales.

Sin embargo, cierto es que poco a poco empiezan a aparecer películas protagonizadas por mujeres, primero en entornos urbanos y posteriormente compartiendo aventuras con hombres, para finalmente emular también el papel protagonista de las películas épicas (Shiel *et al.*, 2011). En algunos casos se trata de biografías de grandes aventureras, como puede ser la historia de Isak Dinensen sobre una escritora danesa que vivió unos años en África y que retrata la película *Out of Africa (Memorias de África)*, dirigida por Sidney Pollack en 1985; o la historia de la naturalista Dian Fossey, que dedicó parte de su vida al estudio y la protección de los gorilas, y que fue llevada al cine en 1989 por Michael Apted con el título *Gorilas in the Mist (Gorilas en la niebla)*; e incluso la adaptación de la novela de Paul Bowles, *The Sheltering Skies (El cielo protector)*, que realizó Bernardo Bertolucci en 1990 y que narra la historia de tres americanos (que forman un triángulo amoroso, con especial importancia del personaje femenino Kit Moresby) en el norte de África a finales de la década de los cuarenta. En todos estos ejemplos, la historia real es dramatizada e incluye siempre una relación romántica con un personaje masculino, y en todas estas películas la historia acaba de forma trágica, ya sea por la muerte de la protagonista (Fossey) o por el abandono de las tierras africanas (Dinensen, Moresby). Por tanto, estas nuevas localizaciones en la selva, la sabana o el desierto vuelven a expulsar a los personajes femeninos que osan cuestionar el tándem paisaje-masculinidad, desarrollado, como hemos visto, en décadas anteriores en el cine y especialmente en el western.

No obstante, a partir de los años noventa aparecen ficciones filmicas protagonizadas por mujeres que desafían los espacios tradicionalmente asociados a la masculinidad. Una de las más conocidas es posiblemente la película *Thelma and Louise*, dirigida por Ridley Scott en 1991. Cabe mencionar, a tenor de lo dicho, que este realizador previamente ya había trasgredido los estereotipos de género en la película *Alien* (1979), un *thriller* de ciencia ficción que con una protagonista femenina ya contravenía la norma establecida de que el espacio interestelar se vinculaba a una nueva *frontierland* exclusivamente masculina (Cohan *et al.*, 2012).

Thelma and Louise debe considerarse una *road movie* clásica, de huida y persecución, pero protagonizada por dos mujeres que libremente escapan de la monotonía de la vida conyugal y del maltrato doméstico. Una vez más, la película recorre los paisajes sagrados del western americano, cambiando el caballo o la diligencia por un coche descapotable que ellas mismas conducen. A diferencia de las mujeres del western clásico, nun-

ca con capacidad de decisión, las protagonistas eligen voluntariamente hacer ese recorrido, pero contrariamente a las películas protagonizadas por hombres, la ruptura del equilibrio llevará a las dos mujeres a un final siniestro, que bien puede entenderse como el restablecimiento del orden de género. Así, en la escena final, las protagonistas deciden lanzarse al vacío con el coche antes de ser apresadas por la policía. De alguna manera, esta escena final, que también se ha convertido en icónica, es una nueva metáfora de la construcción cultural de estos *genderscapes* cinematográficos: el paisaje devora a las mujeres que contravienen la norma.

Por tanto, se constata que a pesar de que los personajes femeninos hayan tenido un papel cada vez más importante en este tipo de películas épicas en que los grandes paisajes naturales desempeñan un papel central, el mensaje final sigue siendo el mismo que ya aparecía en los westerns clásicos de John Ford antes presentados. En este caso, en vez de la puerta que se cierra para proteger a la mujer, son el abismo y la muerte que vuelven a cerrar la puerta, dando un mensaje claro a quien quiera saltarse la norma.

“A cock in a frock on a rock”

En la década de los noventa también se produce un aumento de la sensibilización social en cuanto a los derechos de libertad sexual de gays y lesbianas, debido en parte a la visualización de algunos de los efectos de la epidemia del sida, que en sus inicios estigmatizaba la homosexualidad, pero que más tarde terminó por reconocer los derechos de todos los colectivos, independientemente de su condición social u orientación sexual. El cine, como artefacto cultural, también recogió de forma gradual esta nueva fase de la liberación sexual, con producciones centradas en el drama del sida y personajes homosexuales, de mayor o menor sensibilidad según el caso. Por lo general, se observa que el tema de la homosexualidad se presenta en el cine a través de tramas intimistas, localizado mayormente en ámbitos urbanos y donde muy pocas veces se sale de los entornos residenciales de las clases medias urbanas occidentales (*Shiel et al.*, 2011).

En este nuevo contexto destaca una película australiana que da una nueva vuelta de tuerca a esta relación entre los paisajes agrestes y la masculinidad. Se trata del largometraje *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert* (*Las aventuras de Priscilla, reina del desierto*, 1994), dirigida por Stephan Elliot. La historia se localiza en otro de esos paisajes inhóspitos (esta vez el desierto australiano) y está protagonizado por tres tra-

vestidos que se desplazan por carretera desde Sidney hasta Alice Springs, en el centro del continente australiano, para presentar un espectáculo en uno de los casinos-*resort* de esa ciudad. Pese a que la trama se desarrolla en clave de comedia musical, lo significativo de la película es que transgrede algunas de estas leyes no escritas del género cinematográfico.

La cultura *queen* históricamente ha sido un fenómeno exclusivamente urbano y circunscrito a los barrios más transgresores de las grandes ciudades occidentales. Con lo cual, y casi por oposición, los espacios rurales y los grandes espacios naturales, como el desierto australiano, son espacios heteronormativos en los que la orientación sexual no se puede elegir, puesto que viene dada por la naturaleza de la condición física. Pero en la película de Elliot, tres personajes de la escena *transsexual* de Sydney retan al desierto con el propósito de alcanzar su objetivo final. En realidad, es un guiño a la australiana en clave de género del *Stagecoach* de John Ford de 1939, salvo que aquí, en vez de una diligencia, se utiliza un autobús que bautizan como Priscilla, Reina del Desierto.

En el transcurso del viaje por el desierto, los protagonistas tropezarán con numerosos problemas y se irán encontrando con personas que les demuestran abiertamente los prejuicios que su forma de ser y actuar despierta entre la población de la Australia rural. De hecho, la película juega con el contraste extremo de poner a unos personajes que no pertenecen a este entorno desértico, vestidos y maquillados de forma exagerada, en situaciones inverosímiles pero muy reales, convirtiéndolos en el icono transgresor que desafía los *genderscapes* masculinos. Como hecho insólito pero significativo, de todos los personajes que se encuentran en el camino, los únicos que los reciben con normalidad son un grupo de aborígenes que los ayudan cuando se encuentran perdidos en medio de la inmensidad del desierto.

En esta película también hay un par de escenas destacables que sirven para resaltar las diferentes relaciones posibles entre paisaje y género. En una de las escenas del principio de la película, cuando el autobús con sus tres ocupantes a bordo se está despidiendo en Sidney con una gran fiesta, en una calle adyacente se está dando la salida a una mujer deportista que pretende cruzar el desierto australiano en solitario corriendo. Durante dos momentos clave de la película la corredora se cruzará con el autobús Priscilla, aunque nunca interactuará con ellos. Se trata, pues, de una mujer haciendo una gesta habitualmente asociada a los hombres mientras que los hombres se comportan como mujeres al adentrarse al desierto en la comodidad de un autobús. De hecho, la mayoría de los personajes femeninos que aparecen en la película son personajes fuera de cualquier cliché que pueda asociarse a la mujer sumisa y encerrada en el hogar.

Más avanzada la película, en otra escena, los tres personajes se prometen a sí mismos cumplir un antiguo deseo de uno de ellos, que es subir vestidos con sus mejores galas al King's Canyon, uno de los lugares más emblemáticos del paisaje australiano. A la misión propuesta, uno de ellos se refiere con el juego de palabras “A cock in a frock on a rock” (que podría traducirse, perdiendo la rima, por “una polla en vestido en la roca”). En realidad, la acción de los *drags* en el corazón mismo del paisaje deviene la máxima transgresión del *genderscape*, puesto que rompe tanto la esencia de la masculinidad como la de la heteronormatividad del paisaje-lugar: la masculinidad transformada, “a cock in a frock”, en el *genderscape* tradicional, “on a rock”. Además, por primera vez se desobedece lo establecido sin que la historia acabe mal.

El éxito internacional de esta película llevó a las grandes productoras americanas a realizar una versión adaptada un año después, dirigida por Beeban Kidron y titulada *To Wong Foo, Thanks for Everything! Julie Newmar* (*A Wong Foo, ¡gracias por todo! Julie Newmar*, 1995). La película

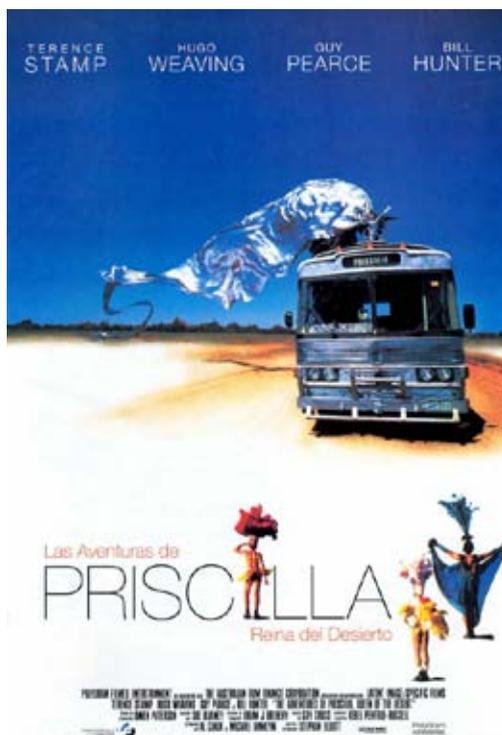


Imagen 3. Esta película australiana da una nueva vuelta de tuerca en la relación entre los paisajes agrestes y género, con personajes en situaciones inverosímiles que se convierten en el icono transgresor que desafía los *genderscapes* masculinos.

resultó ser una copia simplemente esperpéntica que recibió duras críticas y fracasó en taquilla, a pesar de ser exactamente la misma idea: tres *drag queens* cruzando Estados Unidos desde Nueva York hasta Los Ángeles en un Cadillac. Quizá el fracaso de este primer intento en el cine de las grandes productoras no propició ninguna nueva incursión en el tema, hasta que en el año 2005 se estrenara *Brokeback Mountain*, de Ang Lee.

Apuntes finales. El género en los paisajes de cine

Brokeback Mountain es una película arriesgada que no se refugia en el humor o en los números musicales como las dos anteriores. Es un largometraje que se enfrenta con naturalidad a una realidad descarnada, y adquiere en algunos momentos el carácter de documento de denuncia social. Los dos personajes protagonistas llevan una doble vida. Pese a que mantienen una relación amorosa de juventud ambos se casan, tienen hijos y mantienen el rol tradicional de las películas de John Ford: ellas amas de casa y ellos trabajando como jornaleros en la ganadería en las montañas de Wyoming. Mantendrán su relación sentimental oculta, en las mismas montañas que la vio nacer.

Pero, de algún modo, la propia construcción social de esos paisajes inhóspitos, con sociedades tradicionales y su aislamiento connatural, permite que el lugar se convierta también en el refugio perfecto para un amor prohibido. Una vez más, las contradicciones de esta doble vida acabarán de forma trágica con la restitución de un nuevo equilibrio de género. Sin embargo, en esta ocasión la película cuestiona abiertamente hasta qué punto hay una serie de historias no explicadas desde el momento en que el hombre abandona el umbral de la casa para adentrarse en el paisaje, pero también al revés, cuando la mujer se adentra en la penumbra del hogar y del paisaje emocional. Es un ejercicio filmico que plantea sin rodeos la complejidad de la naturaleza humana mucho más allá de los clichés culturales de género construidos a lo largo de siglos.

La construcción de los *genderscapes* cinematográficos se ha ido produciendo durante décadas tanto en el cine norteamericano como en otras cinematografías occidentales. Existen obviamente películas que no responden a este patrón, pero constituyen más la excepción que la norma. El cine, además, ha sido una industria muy masculina tanto en Estados Unidos como en el resto del mundo: los actores han tenido habitualmente un caché más alto que sus colegas actrices, y la mayoría de guionistas, productores y directores han sido hombres. En este sentido, el cine no difiere demasiado de otras actividades productivas de las sociedades oc-

cidentales en las cuales hasta muy avanzada la segunda mitad del siglo xx no se produce un aumento del número de mujeres en todo tipo de profesiones. Este cambio social ha tenido, como cabe esperar, un efecto en estas relaciones de género y paisaje en el cine.

En este resurgir de las geografías emocionales, el análisis de cómo el cine llega a instrumentalizar el paisaje y la condición de género en el marco de la representación cultural nos lleva a la profunda reflexión de que, más que utilizarse como un elemento narrativo sin más, se constituye, ya en origen, como un corpus ideologizado que construye roles de género diferenciados en el espacio. Su revisión, consideración y divulgación nos evidencia una vez más que donde hay cine hay género y donde hay paisaje siempre habrá emoción.

Referencias bibliográficas

- AITKEN, Stuart C.; ZONN, Leo E. (eds.) (1994). *Place, power, situation and spectacle: A geography of film*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers.
- AITKEN, Stuart C.; DIXON, Deborah P. (2006). "Imagining geographies of film", *Erdkunde*, vol. 60, núm. 4, p. 326-336.
- ANDREWS, Malcolm (1999). *Landscape and western art*. Oxford: Oxford University Press.
- APPLETON, Jay (1975). *The Experience of Landscape*. Londres: John Wiley.
- AZEVEDO, Ana; CERAROLS, ROSA; OLIVEIRA, Wenceslao (eds.) (2015). *Intervalo: entre geografías e cinemas*. Braga: Universidade do Minho.
- BOWLES, Paul (1949). *The Sheltering skies*. Nueva York: John Lehmann.
- CAUQUELIN, Anne (1989). *L'invention du paysage*. París: Plon.
- COHAN, Steve; HARK, Ina Rae (eds.) (2012). *Screening the male: Exploring masculinities in the Hollywood cinema*. Londres: Routledge.
- COSGROVE, Denis E. (1998). *Social formation and symbolic landscape*. Madison: University of Wisconsin Press.
- DANIELS, Stephen; COSGROVE, Denis (1988). "Iconography and landscape", en Denis Cosgrove y Stephen Daniels (eds.). *The iconography of landscape*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 1-10.
- DELL'AGNESE, Elena (2009). *Paessagi ed eroi. Cinema, nazione, geopolica*. Turín: UTET.
- DINENSEN, Isak (1937). *Out of Africa*. Londres: G. P. Putman's Son.
- GÁMIR, Agustín; MANUEL, Carlos (2007). "Cine y geografía: espacio geográfico, paisaje y territorio en las producciones cinematográficas", *Bo-*

letín de la AGE, núm. 45, p. 157-190.

- HARPER, Graeme; RAYNER, Jonathan (2010). *Cinema and landscape*. Bristol: Intellect Books.
- HASKELL, Molly (1974). *From reverence to rape: The treatment of women in the movies*. Nueva York: Holt, Rinehart and Winston, p. 172-174.
- HOWARD, Peter (2011). *An Introduction to Landscape*. Burlington: Ashgate.
- KENNEDY, C. (1994). "The myth of heroism: man and desert in Lawrence of Arabia", en Stuart Aitken y Leo Zonn (eds). *Place, power, situation and spectacle: a geography of film*. Lanham: Rowan y Littlefield, p. 137-160.
- KENNEDY, Christina; LUKINBEAL, Christopher (1997). "Towards a holistic approach to geographic research on film", *Progress in Human Geography*, vol. 21, núm. 1, p. 33-50.
- LEFEBVRE, Martin (2006). *Landscape and film*. Londres: Routledge.
- MOON, Samuel (1992). *Tall Sheep: Harry Goulding, Monument Valley Trader*. Oklahoma City: University Oklahoma Press.
- MOTTET, Jean (2006). "Toward a Genealogy of the American Landscape. Notes on landscapes in D. W. Griffith (1908-1912)", en Martin Lefebvre (ed.). *Landscape and Film*. Londres: Routledge, p. 61-90.
- MULVEY, Laura (2003). "Visual pleasure and narrative cinema", en Amelia Jones (ed.). *The Feminism and Visual Culture Reader*. Londres: Routledge, p. 44-53.
- NATALI, Maurizia (2006). "The Course of the Empire. Sublime Landscape in the American Cinema", en Martin Lefebvre (ed.). *Landscape and Film*. Londres: Routledge, p. 91-123.
- NOGUÉ, Joan (ed.) (2007). *La construcción social del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- PROUXL, Annie (1999). *Close Range. Wyoming Stories*. Nueva York: Scribner.
- SCHAMA, Simon (1996). *Landscape and Memory*. Nueva York: Vintage.
- SHIEL, Mark; FITZMAURICE, Tony (eds.) (2011). *Cinema and the city: film and urban societies in a global context*. Oxford: John Wiley & Sons.
- TASKER, Yvonne (2012). *Spectacular bodies: Gender, genre and the action cinema*. Londres: Routledge.

Filmografía

Alien (1979). Ridley Scott. Reino Unido y Estados Unidos. 117'. Twentieth Century-Fox Productions, Brandywine Productions.

- Brokeback Mountain* (2005). Ang Lee. Canadá y Estados Unidos. 134'. Paramount Pictures, Good Machine, Focus Features, River Road Entertainment, Alberta Film Entertainment.
- Gorilas in the Mist* (1988). Michael Apted. Estados Unidos. 129'. Warner Bros. Pictures, Universal Pictures, Guber-Peters Company.
- Out of Africa* (1985). Sydney Pollack. Estados Unidos. 150'. Universal Pictures, Mirage Enterprises.
- Stagecoach* (1939). John Ford. Estados Unidos. 99'. United Artists.
- The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert* (1994). Stephan Elliot. Australia. 104'. PolyGram Filmed Entertainment, Australian Film Finance Corporation (AFFC), Latent Image Productions Pty. Ltd., Specific Films, New South Wales Film & Television Office.
- The Searchers* (1956). John Ford. Estados Unidos. 119'. Warner Bros. Pictures.
- The Sheltering Sky* (1989). Bernardo Bertolucci. Reino Unido e Italia. 133'. Warner Bros. Pictures, Sahara Company, TAO Film, Recorded Picture Company (RPC), Aldrich Group.
- Thelma and Louise* (1991). Ridley Scott. Francia y Estados Unidos. 129'. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Pathé Entertainment, Percy Main, Star Partners III Ltd.
- To Wong Foo, Thanks for Everything! Julie Newmar* (1995). Beeban Kidron. Estados Unidos. 109'. Amblin Entertainment.