

LOS PUENTES DE MADISON: UNA MIRADA DE GÉNERO

THE BRIDGES OF MADISON COUNTY: A GENDER PERSPECTIVE

Sonia Herrera Sánchez

Universitat Autònoma de Barcelona

Resumen:

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

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

Palabras clave:

Cine; género; Eastwood; Madison; maternidad; sexualidad

Keywords:

Cinema; gender; Eastwood; Madison; motherhood; sexuality

Abstract:

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

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

La mayor minusvalía es frenar los propios sentimientos.

Icíar Bollain

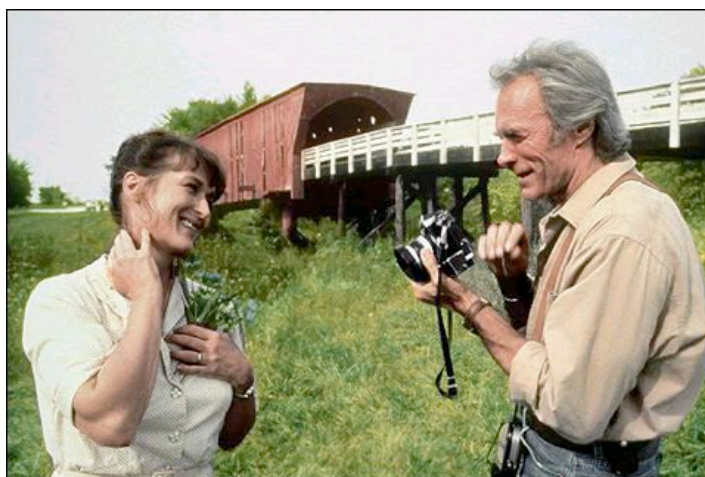
*El erotismo es una fuente de poder y de información
en nuestras vidas, que puede proveer la energía que
necesitamos las mujeres para el cambio.*

Audre Lorde

1. Introducción

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3. Marco teórico

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4. Metodología

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

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

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

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

5.1. Contexto social

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

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

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

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

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

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

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

En cuanto a relevancia política, Iowa es uno de los estados clave en Estados Unidos. Se dice que quien gana el Caucus¹⁰ de Iowa consigue colocarse como candidato de su partido a la Casa Blanca. Una de las pocas excepciones fue Bill Clinton en 1992. Por esta causa, Iowa se considera el punto de partida para las elecciones norteamericanas.

¿Cómo se percibe esto en la película? Por un lado observamos que la granja donde vive la protagonista está ubicada en el campo y alejada del núcleo urbano al que debe desplazarse siempre en su camioneta. El ambiente opresor del pueblo se ve también muy reflejado en el film, especialmente en el tema de las relaciones afectivo-sexuales y la infidelidad de un hombre casado con una vecina del pueblo a la que toda la comunidad estigmatiza eximiendo de las críticas y el acoso moral al varón en cuestión. Iowa representa pues a la América profunda y rural muy dada a las habladurías, el chisme y los juicios de valor. Una sociedad en la que todo se sabe o, al menos, se pretende saber, haciendo gala del conocido refrán: “Pueblo chico, infierno grande”.

En relación con esa realidad, Meillassoux afirma que el modelo de las comunidades domésticas agrícolas, promueve que dichas comunidades “no tienen relaciones sino con comunidades semejantes, mientras que sus relaciones eventuales con otras formaciones sociales son superficiales y no

mujer como clase social y económica caracterizada por la subordinación (al igual que Marx definió el proletariado). Para las feministas de la segunda ola, la división del trabajo también conlleva una división en función del sexo: mientras en el hombre recae el trabajo productivo, el trabajo reproductivo y secundario recae en la mujer. Así lo definía Flora Tristán: “La mujer es la proletaria del proletario”.

¹⁰ Proceso de selección interno de los partidos demócrata y republicano de cara a nombrar a sus cabezas de lista para las presidenciales.

susceptibles de transformarlas cualitativamente” (Meillassoux, 1993: 57). Sin embargo, la historia narrada en *Los puentes de Madison* pone de manifiesto a través de la relación entre Francesca Johnson y Robert Kincaid que el contacto entre dos tipos de comunidades radicalmente opuestas sí produce transformaciones internas en los sujetos implicados.

5.2. Roles de género

Francesca, la protagonista de *Los puentes de Madison*, no es una aguerrida luchadora por los derechos de la mujer, ni una militante feminista. Es una mujer recluida en su rol de género, del que escapa en cierta forma durante cuatro días en su vida, para volver a ese encierro de madre-esposa-ama de casa compartido por muchas mujeres de la época, pero vivido en soledad por el cual Betty Friedan se preguntaba en su gran obra *La mística de la feminidad*: “¿Por qué tantas esposas norteamericanas soportaron esta dolorosa sensación de descontento, creyendo, cada una por su parte, que solo ella la soportaba?” (1965: 47).

En el caso que nos ocupa la protagonista le cuenta a Robert Kincaid poco después de conocerse que abandonó su carrera de profesora¹¹ al casarse. En este sentido Betty Friedan afirma que “cuanto más se priva a una mujer de ejercer una función en la sociedad a la altura de su propia capacidad, tanto más se dilata su trabajo doméstico, su trabajo maternal, su trabajo como esposa y tanto más se resiste ella a terminar sus trabajos caseros¹², o sus cuidados maternales y quedarse sin nada que hacer” (1965: 270).

En la misma línea Nash explica lo siguiente: “Se admitió entonces un nuevo perfil de mujer profesional o trabajadora para las mujeres solteras, a las que se estimula su formación educativa y profesional para adaptarse a las nuevas demandas del mercado de trabajo. Sin embargo, la actividad femenina en la vida pública era aceptada sólo para las mujeres solteras; la esfera doméstica

¹¹ “El único grupo importante es el que está integrado por las maestras y profesoras que en abril de 1965 eran 1.381.000, mientras que en el año 1959 sólo eran 839.000” (Sullerot, 1970: 227). Francesca Johnson podría pertenecer a ese grupo, pero al renunciar a su vida profesional por su familia, su carrera se ve truncada y anulada.

¹² En el film, Francesca se refugia en su “vida de detalles” a la que se hará referencia más adelante en el presente ensayo.

continuaba como espacio exclusivo de actividad para las mujeres casadas y las madres” (Nash, 2006: 43).

Todavía hoy en día muchas mujeres en el mundo, como Francesca, siguen siendo educadas en un anodino modelo que las aparta del sistema y las margina y segrega a las labores del cuidado¹³, quedando excluidas de la vida pública y de la representación social que continúa en manos de los hombres. Como diría Carole Pateman: “Nacer mujer aún conlleva que su lugar en la vida está prescrito” (Pateman, 1995: 230).

Tal como afirmaba Rousseau, “lo que mejor sabe Sofía, y lo que le han hecho aprender con el mayor cuidado, son las tareas propias de su sexo”, y justamente en esas tareas es donde Francesca, la protagonista, se refugia para bloquear su deseo volviendo a la seguridad del “contrato matrimonial” pactado.

Aunque de un modo más sutil, aplacado por el paso del tiempo, Francesca responde al modelo de esposa estadounidense imperante en el siglo XVIII cuyas obligaciones cotidianas consumían prácticamente todo su energía. A pesar de que en el siglo XX el papel de la esposa norteamericana ha sufrido una gran transformación, para Francesca el matrimonio supuso (como para muchas otras mujeres, incluso hoy en día), el fin de su carrera profesional, y los hijos¹⁴, el fin del empleo asalariado. La historia se enmarca en medio de lo que Marilyn Yalom denomina “los turbulentos años sesenta”¹⁵ y “los feministas setenta” y refuerza el concepto freudiano de mujer que debía

¹³ “Los cuidados a terceros, que forman parte de todas aquellas actividades que tienen como objetivo proporcionar bienestar físico, psíquico y emocional a las personas, implican tareas de gran importancia social, considerable valor económico e implicaciones políticas notables (Finch, 1989). Pero un aspecto muy significativo de esta importancia es la relevancia numérica de los cuidados domésticos, donde diversas investigaciones han demostrado de una forma clara y contundente que el cuidado de las personas dependientes se ha delegado y se sigue delegando socialmente en las familias; pero que cuando hablamos de familias nos estamos refiriendo a las mujeres, algo que no siempre se recuerda” (Esteban, 2003: 2).

¹⁴ Aunque los hijos de Francesca ya tienen 16 y 17 años en el momento en que tiene lugar su relación con Robert Kincaid, ésta supedita sus deseos a ellos. Ella misma afirma cuando le manifiesta a Robert su decisión de quedarse con su familia, que esa es una renuncia que ya se ha hecho al momento de tener, o de elegir tener, hijos. Aunque en un principio se muestra dispuesta y proclive al gran cambio de su vida y a la pasión negada, finalmente la “identidad de género” se impone.

¹⁵ Una época en la que la externalización de servicios de cuidado todavía no está extendida entre la clase media del sector agrícola.

realizarse personalmente en su papel de esposa y madre ya que a Freud le parecía “irreal enviar a las mujeres a la lucha por la existencia del mismo modo que a los hombres” (Yalom, 2003: 399).

En los años 60 la división de tareas todavía era muy clara. El filme representa a la perfección la primera de las características de la producción doméstica descrita por Marshall Sahlins, es decir, una división sexual del trabajo, fundada sobre la familia mínima: un hombre y una mujer (Meillassoux, 1993: 18). Se esperaba que los hombres mantuvieran a sus familias, y que las mujeres fueran esposas y madres ejemplares y a tiempo completo¹⁶. La mayor parte de los hombres (como el marido de Francesca) no querían que sus mujeres trabajaran fuera del hogar ya que eso hacía pensar en un bajo rendimiento del varón en el ámbito laboral¹⁷. Del mismo modo, la mayoría de los maridos consideraban inadecuado colaborar en la casa cuando llegaban del trabajo.

Sin perder de vista la época en que se nos sitúa, *Los puentes de Madison* nos presenta a Robert Kincaid como un modelo diferente de hombre que se ofrece para fregar los platos, pone la mesa y colabora en cierta medida con las tareas supuestamente propias del rol femenino. Además de ese cambio de actitud respecto a los hombres de su época, Kincaid impugna el conformismo de Francesca respecto a su vida: “Y no se engañe Francesca, es de todo menos una mujer simple”. Con esas palabras el protagonista masculino reconoce la individualidad y complejidad de Francesca.

Tal como afirma Esping-Andersen¹⁸ “la contribución de los hombres al trabajo doméstico no retribuido ha dado un salto adelante en el transcurso de las últimas décadas, salto espectacular en dos tipos de actividades: las

¹⁶ Adquirir capital simbólico y prestigio social para los varones es una tarea que se realiza de puertas afuera de la familia, mientras que las mujeres, generalmente, lo realizan dentro del hogar en lo que se denomina “trabajo de parentesco”.

¹⁷ Como ya se ha mencionado anteriormente, Francesca abandona su empleo de maestra al casarse. Este hecho encuentra su base en unas relaciones de género a caballo entre el modelo neotaylorista y humanista aunque con el matiz de que en el sector agrícola la separación entre empresa y familia es más sutil aunque todo lo que concierne a los cuidados es tarea femenina. (García Sainz, 2005: 37).

¹⁸ “La tendencia es significativa, pero no de una amplitud revolucionaria. En primer lugar, la diferencia entre sexos en materia de actividad doméstica sigue siendo importante” (Esping-Andersen, 2010: 42).

actividades ordinarias (la limpieza, por ejemplo) y las actividades relativas a los hijos (la contribución de los padres se ha doblado desde los años ochenta del siglo pasado en países tan distintos como Dinamarca, Francia y Estados Unidos). La división del trabajo entre cónyuges (producción remunerada para el uno, trabajo doméstico para la otra) se vuelve más equilibrada, con las mujeres trabajando y los hombres dedicando más horas a las tareas domésticas”.

En aquellos años (no tan lejanos ni tan dejados atrás), alrededor del 70% de las mujeres casadas no formaban parte del mercado laboral, aunque en el caso de Francesca Johnson, esta encarna a la perfección el concepto de la “doble jornada” ya que ella trabaja en la granja y, a su vez, se encarga de las tareas domésticas.

Eran pocas las licencias que una mujer podía tomarse en las tareas de cuidado. Entre cocina, plancha, limpieza, cuidado de hijos, etc. en ocasiones podían quedar para tomar un café con una amiga, siempre y cuando estuviera de vuelta para preparar la cena y servirla cuando su marido llegara del trabajo. Este apunte se ve claramente reflejado en la película cuando una vecina de Francesca irrumpe en la casa para merendar con su amiga jactándose de que ha enviado a su marido y su hijo a cenar al pueblo como un leve gesto de “rebeldía” de su deseo ante sus obligaciones cotidianas.

En *Los puentes de Madison* todas las labores relacionadas con el cuidado¹⁹ recaen sobre la protagonista. De los hijos en su juventud y de su marido enfermo durante la vejez. La secuencia en la que Francesca cuida de su marido, ya enfermo, es otro claro ejemplo del peso del trabajo doméstico en la historia y en la realidad del medio rural estadounidense de los 60. Esping-Andersen afirma que “allí donde prevalece la solución familiar, la necesidad de cuidados amenaza con convertirse en una pesada carga para las mujeres que llegan a la edad madura” (Esping-Andersen, 2010: 37). Sin embargo, en

¹⁹ “Los cuidados llevados a cabo por las mujeres fuera del ámbito profesional e institucional a las personas que no pueden valerse por sí mismas (criaturas, enfermos y ancianos dependientes)” (Esteban, 2003: 2).

esa secuencia, volvemos a ver a una Francesca resignada, que no deja ver lo pesada que es esa carga.

Por otra parte, Robert Kincaid representa valores y conceptos tradicionalmente masculinos: el valor, el riesgo, la aventura, la individualidad, la autonomía, el espacio público. Por el contrario, como ya se ha anticipado anteriormente, Francesca Johnson encarna perfectamente el rol asociado durante siglos a su sexo: la maternidad²⁰, la renuncia²¹ a sus propios deseos a favor de la familia, la esposa, el ama de casa, el ámbito privado, la pasividad²²... En el papel de Francesca puede verse claramente representada la “identidad relacional” (Hernando, 2008) caracterizada por Almudena Hernando por la ausencia de generación de deseos propios, la falta de cambios²³, la percepción del tiempo como un presente indefinido y cíclico, y el depósito de la seguridad propia en una instancia superior que en este caso se corresponde con el marido, la familia y el hogar²⁴. El miedo que bloquea a Francesca es el de no reconocerse sin su cualidad de “esposa de” o “madre de”. Las mujeres se ven desposeídas de toda noción de individualidad y de ciudadanía plena “por la falta de reconocimiento de un proyecto de vida propio, más allá de la maternidad y del cuidado de los otros” (Nash, 2006: 44).

Por ello, la idea de empezar una nueva vida junto a Robert Kincaid se convierte en una utopía o una especie de oxímoron social ya que la misma opción tiene una interpretación diferente en el imaginario colectivo

²⁰ Evelyne Sullerot (1970: 377) habla de una “exclusiva devoción al matrimonio y a la maternidad”.

²¹ Francesca se resigna a cumplir con sus deseos, pero mantiene hasta el final de su vida la nostalgia por no haberlos realizado: “Los viejos sueños eran buenos sueños. No se cumplieron, pero me alegro de haberlos tenido”.

²² El hijo de la protagonista también preferirá pasiva a su madre, insistirá en que todo fue contra su voluntad, o en que no fue responsable de lo sucedido, o en que fue emborrachada, como si cualquiera de esas situaciones pasivas fueran “mejores” que la de haber sido activa y participe de los acontecimientos que marcaron su vida, es decir, de su relación fuera del matrimonio.

²³ El varón como ser activo y representante de la identidad individualiza no teme al cambio. Robert Kincaid lo corrobora en un momento de la película: “La mayoría de las personas temen el cambio, pero si lo ves como algo con lo que siempre puedes contar puede ser un consuelo, no hay muchas cosas con las que realmente puedas contar”.

²⁴ En palabras de Mary Nash, la “identidad relacional” se correspondería con la “definición identitaria de las mujeres a partir de la maternidad y la reproducción” (2006: 43).

dependiendo del sexo del sujeto que pretende llevarlo a acabo: varones aventureros versus madres que abandonan. Finalmente, el peso de ese imaginario patriarcal lleva a Francesca a renunciar a los “grandes horizontes de actividad y de libertad” (Nash, 2006: 48) y ésta vuelve a someterse al mito biologicista mujer=madre.

De esta última decisión de la protagonista se puede deducir que ni Robert James Waller ni Clint Eastwood dejaron fluir “el potencial radical de poner sobre la pantalla [o sobre el papel] mujeres «reales» y sus vidas sin recurrir a la limitada gama de imágenes que prevalecen en [la literatura y] el cine clásico” (Kuhn, 1991: 162).

5.3. La infidelidad femenina en el cine y la transgresión frustrada

En el inicio de la obra de Rosa Luxemburgo *Reforma o revolución* aparece una frase de Bernstein que dice lo siguiente: “El objetivo final, sea cual fuere, no es nada; el movimiento lo es todo” (Luxemburgo, 2009: 9). El movimiento, el cambio, la transformación... Todo ello se vislumbra en la relación de Francesca Johnson con Robert Kincaid, pero siendo éste su objetivo y renunciando a él, el movimiento y el cambio de la protagonista quedan imposibilitados.

Aunque la espectadora o espectador inconscientemente se niegue a verlo, en *Los puentes de Madison* la transgresión se ve frustrada desde el principio. En uno de sus encuentros con Kincaid durante los breves 4 días que dura su relación, Francesca deja entrever que no habrá cambio posible:

“-No sé si voy a poder hacerlo.

-¿El qué?

-Intentar concentrar toda mi vida entre hoy y el viernes”.

Con este breve diálogo el espectador/a puede vislumbrar el desenlace donde los deseos de la protagonista serán aniquilados por su “vida de detalles” o lo que Sullerot describe como “consagrarse toda la vida al polvo, a fregar los platos, a la tarea rutinaria de los quehaceres en el aislamiento” (Sullerot, 1970: 375). Kincaid también augurará ese final aferrándose a su

individualidad y lo preestablecido en su relación con Francesca: “No quiero necesitarte...porque no puedo tenerte”.

La infidelidad siempre ha sido un tema recurrente en el cine, pero especialmente la infidelidad cometida por las mujeres es la que siempre ha levantado más ampollas y ha creado más arquetipos como la *femme fatal*, el ama de casa aburrída, la mártir, la prostituta, la víctima o la *Lolita*... En el estereotipo de ama de casa aburrída es donde se puede enmarcar a Francesca Johnson. La infidelidad la saca del tedio y la rutina y le hace tomar conciencia de su personalidad y sus expectativas, contraponiendo la espontaneidad con la costumbre.

Los Puentes de Madison recuerda a otras películas que abordaron el mismo tema como *Breve Encuentro* de David Lean. Además de la similitud de la historia, su desarrollo y su desenlace, ambas películas comparten el aire nostálgico y la voz en off femenina que acompaña el relato fílmico, al igual que la escena casi idéntica en la que la vecina interrumpe la intimidad de los amantes. También podríamos recordar *Deseando Amar* y otros títulos como *Infiel* o *Una proposición indecente*, ambas de Adrian Lyne; *La mujer infiel* de Claude Chabrol; o la recién estrenadas *Mujeres infieles* del director chileno Rodrigo Ortúzar Lynch.

Si nos detenemos a pensarlo por un momento, llama poderosamente la atención que aquellos directores que más han recreado el adulterio femenino en el cine sean precisamente varones. Aunque ese análisis probablemente daría para muchos otros trabajos, lo que sí podemos aseverar es que la gran mayoría de esas historias continúan reforzando los estereotipos que mencionábamos antes, castigando la transgresión de la “norma de género” y el sistema patriarcal, al igual que se censuraba o se represaliaba punitivamente a Madame Bovary o Ana Karenina en la literatura del siglo XIX o a Eva y a Lilith en los textos religiosos. El temor al destierro, a la soledad, a la locura, al rechazo social... Todos estos elementos están siempre presentes en las historias donde la infidelidad es cometida por una mujer. Cuando la infidelidad es cometida por un varón los adjetivos y roles cambian

sustancialmente (además de obviar el castigo y aludir al perdón someramente). En ese caso se habla de tentación (encarnada en la mujer, por supuesto), de curiosidad, engaño, fascinación, hombría y un largo etcétera de conceptos que el Diccionario de la Real Académica no valorará nunca como negativos.

5.4. Sexualidad y amor en la mujer adulta

Los puentes de Madison, como ya se ha mencionado con anterioridad, cuenta la historia de amor de un hombre y una mujer de edad madura, ni tan bellos ni tan jóvenes como se suele mostrar en el cine. A pesar de ser una relación emocional y física, son escasos los momentos en los que la película recrea situaciones sexuales explícitas y el erotismo más bien se siente o se intuye, pero casi nunca se revela de forma evidente.

En una escena de la película *Francesca* (Meryl Streep) aparece semidesnuda frente al espejo de su habitación dando la impresión de que estuviera redescubriendo o tomando conciencia de su propio cuerpo después de mucho tiempo. En la misma línea, en otra secuencia, la protagonista dice: “Pensé que él había estado ahí sólo momentos antes. Estaba tumbada dónde el agua se había deslizado por su cuerpo... y me pareció intensamente erótico. Casi todo lo relacionado con Robert Kincaid había empezado a parecerme erótico”.

“En el caso de las mujeres se valora en gran medida que controlen esa faceta de su vida [su sexualidad], o por lo menos se les va invitando a mantener cierta discreción sobre ella, por lo que, en general, las experiencias, sean cuales sean, se mantienen en el ámbito más privado” (Esteban, 2004: 85). Teniendo en cuenta estas palabras de Mari Luz Esteban, no es de extrañar que todos los encuentros entre los protagonistas de la película se den, o bien, en espacios alejados del pueblo (los puentes) o en la casa de Francesca, lejos de los ojos y oídos de una comunidad que juzgaría y censuraría sin remilgos dicha relación.

Los puentes de Madison es un melodrama al uso. Un género muy utilizado para hablar del deseo, la infelicidad, el dolor, el sacrificio y la melancolía,

sentimientos que aparecen representados a lo largo de todo el film. El melodrama se presenta por sus características como un campo de estudio propicio aunque artificioso sobre la complejidad del alma humana, el deseo y el destino, la pasión y la posibilidad o no de la renuncia. El riesgo de reclamar lo que una desea y el precio que esta posición conlleva en el marco socio cultural son factores muy presentes en este género cuando las protagonistas femeninas intentan infringir los valores y preceptos que su sociedad les ha impuesto.

6. Análisis de una secuencia

6.1. Notas previas

Béla Balázs, quien sistematizó la función expresiva de la técnica cinematográfica, propuso tres elementos como componentes fundamentales del cine:

-El primer plano, mediante el cual, en palabras de Balázs²⁵, “muestra su sombra en la pared con la que ha vivido toda su vida y que apenas conocía; muestra el rostro sin palabras y el destino de los objetos mudos que viven con usted en su habitación y cuyo destino está ligado al suyo”.

-El montaje, que proporciona el ritmo del film, y que promueve la asociación de ideas y conceptos, partiendo de un amplio abanico de posibilidades metafóricas.

-El encuadre, como la síntesis entre la realidad “objetiva” mostrada y la naturaleza subjetiva del o de la artista (Balázs 1952: 55).

La imagen cinematográfica en sí misma puede ser a la vez inequívoca y ambigua. Inequívoca en tanto que se ve lo que se ve (una mujer, un bosque, una calle...), pero ambigua si tenemos en cuenta que la imagen puede ser utilizada como un símbolo y/o puede estar cargada de iconicidad y signos.

Buena parte de *Los puentes de Madison* está rodada en escenarios naturales de Iowa. La película mantiene un equilibrio entre exteriores e interiores, con

²⁵ Texto original: “The close-up shows your shadow on the wall with which you have lived all your life and which you scarcely knew; it shows the speechless face and fate of the dumb objects that live with you in your room and whose fate is bound up with your own”.

una fotografía naturalista. Los exteriores son muy luminosos con cielos en ocasiones un poco quemados debido a que la acción se desarrolla durante un verano muy caluroso. También hay una importante secuencia bajo la lluvia (que es la que se analizará en el presente trabajo) y varias escenas nocturnas.

En lo referente a los personajes, Eastwood no recurrió a los habituales filtros difusores para suavizar la imagen y así ocultar las arrugas de los actores (65 años él y 46 ella en el momento del rodaje), ya que precisamente la edad de los protagonistas es un rasgo definitorio de la historia.

6.2. El último encuentro

“Sin cierre narrativo no hay explicación, no hay sentido, no hay descubrimiento” (Aguilar, 2000: 37). Esta es la explicación del porqué se ha escogido para ser analizada una secuencia correspondiente al desenlace de la película. Si un cierre no comprenderíamos todo lo relatado anteriormente ni se entendería el análisis de la historia y de los personajes que se ha llevado a cabo en este trabajo.

La secuencia narra el momento en que Francesca y Robert se encuentran por última vez. Han pasado los 4 días y el marido y los hijos de Francesca han regresado de su viaje. Francesca y su marido se encuentran realizando unas compras en el pueblo. Francesca sube a la camioneta (su marido aún no ha regresado) y ve a Robert en medio de la calle, de pie bajo la lluvia. Después de un intercambio de miradas y una breve sonrisa, Robert Kincaid arranca su vehículo y se marcha. Justo en ese momento, el marido de Francesca regresa y sigue a la camioneta del fotógrafo sin sospechar nada. En un semáforo ambos coches coinciden, uno detrás del otro. En ese instante la voz en off de la protagonista interviene: “Por un momento no supe dónde estaba. Y por un instante pensé que él no me quería. Que le era fácil dejarme”. Entonces ve a Robert



colgando su cruz en el retrovisor. En ese momento Francesca pasa por un estado de absoluta incertidumbre y tensión, dudando entre aceptar la transformación sufrida y marcharse con él o quedarse con su marido. Finalmente no tiene el valor de dar el paso, Robert se aleja y ella queda totalmente desolada y entregada a esa “normalidad” que no la satisface en modo alguno.

En cuanto a los elementos visuales (exceptuando un plano general de Robert que aparece al principio de la secuencia), la mayor parte de planos son primeros planos, planos detalle y planos medios. Este hecho dota a la secuencia de mayor expresividad y mayor contenido dramático al mostrar los rostros y gestos de los tres protagonistas de la misma.

En lo que concierne al color, predominan los colores fríos como el azul y el verde cargados de connotaciones nostálgicas (tristeza, duda, melancolía...). En contraste encontramos el rojo del semáforo y el amarillo del intermitente que simbolizan la urgencia de la decisión, la pasión, los extremos. La luz en esta secuencia (y en general en toda la película) es de tipo naturalista, aunque proporcione una gran carga significativa que revierte en un gran impacto emocional para el espectador o espectadora.

Al final de la secuencia, el marido de Francesca cierra la ventanilla simbolizando el cierre de las posibilidades de Francesca de haber llevado otra vida distinta. ¿Pero realmente la marcha de Robert Kincaid le cierra las puertas a Francesca? Definitivamente no. Kincaid solamente representa la oportunidad del cambio, pero ese cambio podría ser provocado por la protagonista en cualquier otro momento ya que, tal como expresa Friedan, la mujer “debe crear, basándose en sus propias necesidades y facultades, un nuevo plan de vida” (1975: 375).

7. Elementos simbólicos²⁶

Los puentes:

Los puentes que dan título a la novela y a la película hacen referencia al cambio que cada uno experimentará al cruzarlos. Los puentes también simbolizan la travesía que supone para los hijos de Francesca el hallazgo de su diario que les descubrirá que la imagen de la madre que creían haber no se corresponde exactamente con la realidad.

La relación entre Robert y Francesca fuera del matrimonio de ella a pesar de ser una infidelidad es, por otro lado, fuente de fidelidad entre ellos. Robert mantendrá este amor por Francesca hasta su muerte, al igual que ella. Robert definirá la relación de ambos de la siguiente forma: “Ya no éramos dos personas. No creo que hubiera dos personas más unidas que nosotros”. Esa unidad entre los dos protagonistas plantea una dimensión trascendente que traspasa el tiempo e incluso la muerte. A la luz de esta idea el puente representa la unión permanente de dos orillas separadas: la vuelta de Kincaid a su vida errante de fotógrafo y el regreso a la cotidianeidad familiar de Francesca. La dedicatoria del fotógrafo en el libro que ella recibe tras su muerte va en esa misma línea: “Hay un éxtasis en la orilla solitaria”. Aquí el éxtasis remite al recuerdo de la unión.

El perro:

El perro juega un papel iconográfico fundamental en la película como símbolo de la fidelidad. Un ejemplo de este uso se observa al principio de la película cuando Francesca está sentada en la cocina y el perro es seguido por la cámara. En ese momento Francesca se dirige a él diciendo: “¿Por qué me quieres tanto? Sabes que no me gustas”. Si se tienen en cuenta los acontecimientos posteriores, se podría decir que la protagonista se dirige tanto al perro como a la fidelidad y las obligaciones que represente. Cuando

²⁶ Aunque los sistemas simbólicos y representativos sufren modificaciones a lo largo de la Historia, aquí sólo se pretende hacer una modesta aproximación a algunos símbolos bastante recurrentes que aparecen a lo largo del film. No se profundizará demasiado teniendo en cuenta que “el universo simbólico [en palabras de Pilar Aguilar] es un entramado extraordinariamente complejo e inabarcable”.

Francesca se dirige al puente a dejar una nota²⁷ para Robert para citarse en un próximo encuentro, el perro corre y ladra junto a la camioneta de la protagonista como un último aviso que le recuerde a su familia ausente. Una vez que Francesca y Robert empiezan su relación sexual el perro desaparece de escena hasta el regreso de la familia cuando reaparece para subrayar que todo ha vuelto a la “normalidad”.

La cruz:

Como se ha dicho anteriormente, la historia de este amor imposible se prolonga más allá de la muerte dándole un toque de trascendencia mística y religiosa. Cuando Robert envía a Francesca un paquete con una serie de símbolos-recuerdo vinculados a su relación (la cámara de fotos, la pulsera, la cruz y el libro dedicado a F), la protagonista coge la cruz y la contempla detenidamente. Entonces se acerca a la ventana. La luz ilumina su rostro y la voz en off de ella dice: “No ha pasado un solo día desde entonces en que no haya pensado en él”. La correlación entre esa declaración y la cruz es lo que otorga a este símbolo su significado de sacrificio y amor más allá de la muerte.

Las cenizas:

Esa misma trascendencia queda representada una vez más a través de las cenizas de Francesca. Ésta pide a sus hijos que lancen sus cenizas junto a uno de los puentes donde transcurrió parte de su historia con Robert: “Quiero entregar a Robert lo que queda de mí”. El deseo de perdurabilidad del alma y la vida más allá de la muerte está presente en este símbolo como un “premio de consolación” tras una vida de renunciaciones.

El cigarro:

En la secuencia que narra uno de los primeros encuentros entre Robert y Francesca dentro de la casa de ella, ambos aparecen fumando. Francesca solamente aparecerá con un cigarrillo en la mano cuando esté en compañía de Robert Kincaid, nunca delante de su familia. El consumo de cigarrillos

²⁷ El contenido de la nota es el siguiente: “Si quiere cenar conmigo cuando las luciérnagas estén volando, venga esta noche cuando haya acabado, a cualquier hora”.

opera como un símbolo de poder y resistencia frente a situaciones asimétricas entre sexos y de dominación masculina.

El tabaco en este caso opera para Francesca como herramienta para afrontar el estrés y la ansiedad, y como facilitador de las relaciones sociales y en la interacción sentimental-sexual como herramienta de acercamiento y contacto con el sexo opuesto y metáfora erótica. Por lo tanto, más allá de un mero elemento de *atrezzo* el cigarro se constituye como un potente icono que repercute en diversas dimensiones: emocional, corporal, social, simbólica y como expresión de poder y resistencia.



8. Reflexiones finales

Una vez finalizada esta mirada de género sobre *Los puentes de Madison*, se puede afirmar que su análisis desde una perspectiva feminista arroja luz sobre temas transcendentales que han preocupado a los estudios feministas desde sus orígenes tales como la relación entre el ámbito público y privado, la maternidad, la doble jornada laboral o la sexualidad y autoconciencia del cuerpo.

Asimismo, el análisis filmico feminista ayuda a empoderar a las protagonistas femeninas y a visibilizar su encorsetamiento en papeles vinculados a los roles tradicionales de género, revelando así las presencias²⁸ y las ausencias²⁹ de las mujeres en el cine de ficción y la siempre plausible (aunque a menudo ausente) ruptura de los estereotipos.

A este respecto, este análisis de *Los puentes de Madison* nos acerca al intento de transgresión de las normas fijadas por el patriarcado por parte de una mujer rural estadounidense en los años 60. Un intento de transgresión

²⁸ “(...) formas explícitas en que representan a las mujeres, los tipos de imágenes, los papeles otorgados en las películas” (Kuhn, 1991: 87).

²⁹ “(...) formas en que las mujeres no aparecen en absoluto en las películas o no están en cierto modo representadas en ellas” (Kuhn, 1991: 87).

frustrado, pero que ejemplifica lo que Betty Friedan denominó el “problema sin nombre” y que se caracteriza especialmente por el enorme descontento al que se veían (y se ven) sometidas las mujeres privadas de otros medios de realización personal alejados de la maternidad y la domesticidad.

También se observa como ciertos elementos simbólicos presentes en el film operan como agentes de refuerzo que cuestionan la infidelidad de la protagonista y que intentan recordar continuamente al espectador o espectadora cuál es el orden social correcto.

Al no tener Robert el papel activo de la toma de decisiones, ¿eso le convierte en víctima de la decisión tomada por Francesca? Evidentemente no, ya que la decisión de Francesca está condicionada por su educación³⁰, por su “identidad relacional” y su conocimiento de sí misma en tanto que madre y esposa, unos condicionantes de los que toda la sociedad es parte. En un momento dado de su vida Francesca se toma la licencia de regirse por su voluntad durante cuatro días para volver a su “vida de detalles” centrada en el ámbito privado, en el hogar y la familia. El ser una profesora extranjera (proviene de Bari, Italia) que reside en Iowa y que no comparte la mayoría de los valores del prototipo de familia americana, aunque los acepta, constituye el matiz donde se sostiene la individualidad de Francesca que ansía viajar y ampliar sus conocimientos, pero que no se atreve a abandonar la servidumbre del modelo de mujer que ostenta.

Algunas críticas y análisis encontrados durante la realización del presente ensayo (por ejemplo, el realizado por Hugo Dvoskin en 2006 para la revista *El Sigma*) están asentados en teorías profundamente patriarcales y acusan a la protagonista femenina de requerir la angustia de él para soportar la suya propia y cobijarse en el abandono, pero es una lectura muy poco acertada teniendo en cuenta los acontecimientos que se narran en el film después de la separación de la pareja. Por otro lado, en esos mismos escritos se cuestiona la

³⁰ Pilar Aguilar describe este proceso de socialización de la siguiente forma: “La cultura es un elemento constitutivo del espíritu; constitutivo en el sentido más literal: nos constituye, nos hace ser lo que somos (...) gracias a los elementos simbólicos, los sistemas de representación, los afectos, las pasiones, etc. que nuestro entorno nos ofrece o nos niega”.

libertad de Francesca al establecer una amistad con la Señora Redfield (la amante de un hombre casado sobre la que recaían todos los chismes del pueblo), ya que según estos autores, esa relación suscita rumores que el marido padece. Además eximen a éste último de toda responsabilidad relacionada con la felicidad de su esposa. No hace falta decir que esta interpretación simplista vuelve a reforzar el rol de género al satanizar el personaje femenino y aducir a las consecuencias negativas que sus actos tienen sobre el varón, sin tener en cuenta que en realidad todas las decisiones de Francesca son tomadas pensando en el interés de los demás y no en el suyo propio.

Sin duda, *Los puentes de Madison* deja una sensación agrídulce. Francesca, la protagonista, se consuela pensando que dejar marchar a Robert es la mejor elección para no malograr su relación con la cotidianidad y la rutina. Pero, ¿realmente es así? ¿La renuncia es el efecto necesario de la elección de la protagonista o es una imposición social aceptada? La película se basa en el legado de una madre a sus hijos, una madre que quiere contarles que la vida puede ser distinta a la que ella y ellos han vivido, lo cuál indica que realmente no considera que su “elección” fuera la mejor. Paradójicamente, en 1966 (un año después del tiempo diegético del film) se fundó la Organización Nacional de Mujeres (NOW) con Betty Friedan a la cabeza como su primera presidenta. Francesca no aceptó dar el paso hacia el cambio, pero otras muchas mujeres estadounidenses de su época lo promovieron.

Tal y como afirma Pilar Aguilar (2000: 11), “la educación, querámoslo o no, pasa hoy por el audiovisual” y la imagen en general. Por ello se hace cada vez más necesaria una educación en comunicación que ayude al espectador/a a hacer una lectura crítica e inteligente de la imagen. No se puede decir que la perspectiva de género esté presente en *Los puentes de Madison* y mucho menos que lo esté por elección de su director (ni del autor de la novela), pero sí puede leerse desde una perspectiva de género como un alegato o una advertencia que anima a las mujeres a reconocer sus propios deseos y a perseguir su consecución más allá de la norma de género y los roles que la sociedad nos haya impuesto. Teniendo en cuenta que “la ficción abunda en

modelos a seguir y a evitar” (Aguilar, 2000: 74) podemos pensar que el gran logro real de Francesca se plasma en el legado de recomendaciones que deja a sus hijos impregnado de cuestionamientos velados del modelo de feminidad imperante en el imaginario colectivo de la época y en esos cuatro días en los que efectivamente se dejó llevar por sus deseos y pasiones sin condicionantes.

Referencias bibliográficas

- AGUILAR, Pilar (2000). *Manual del espectador inteligente*. 2ª edición. Madrid: Editorial Fundamentos.
- ARENAS FERNÁNDEZ, M^a Gloria et al. (2007). *Pensando la educación desde las mujeres*. Málaga: Servicio de Publicaciones Universidad de Málaga.
- ÁVILA GONZÁLEZ, Yanina (2004). Las mujeres frente a los espejos de la maternidad. En: *Revista de estudios de género. La ventana*, n^o 20, Universidad de Guadalajara, México, pp. 55-100.
- BALÁZS, Béla (1952). *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art*. London: Dennis Dobson.
- CASSETTI, Francesco et al. (2007). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Ed. Paidós.
- COLAIZZI, Giulia (2001). “El acto cinematográfico: género y texto fílmico”. En: *Lectora*. Núm 7. Valencia: Universitat de València.
- DASHA (2004). “Las mujeres y el derecho a sus sexualidades”. En: *Envejecer con Dignidad. Compilación de artículos de Las Reinas (Grupo Feminista de Estudios del Proceso de Envejecer de las Mujeres)*. Monterrey: Gobierno del Estado de Nuevo León / Instituto Estatal de las Mujeres.
- ESPING-ANDERSEN, Gøsta (2010). *Los tres grandes retos del Estado del Bienestar*. Barcelona: Ariel.
- ESTEBAN, Mari Luz (2003). “Cuidar Cuesta: costes y beneficios del cuidado”. En: *SARE (2004). Antropología del cuerpo: Género, itinerarios corporales, identidad y cambio*. Barcelona: Ed. Bellaterra.
- FRIEDAN, Betty (1965). *La mística de la feminidad*. Barcelona: Sagitario.
- FRISCHMUTH, Silke (s.a.). “La maternidad en el pensamiento feminista occidental”. En: *Revista Artículos y Ensayos de Sociología Rural*, n^o 7, Departamento de Sociología Rural / UACH, pp. 45-56.
- GARCÍA GALERA M^a del Carmen y BERGANZA CONDE, M^a Rosa (2005). “El método científico aplicado a la investigación en Comunicación

- Mediática”. En: BERGANZA CONDE, M^a Rosa et al. (2005). *Investigar en Comunicación: guía práctica de métodos y técnicas de investigación social en Comunicación*. Madrid: McGraw Hill.
- GARCÍA SAINZ, Cristina (2005). *Relaciones laborales y relaciones de género*. Madrid: Instituto Universitario de Estudios de la Mujer.
- GIMFERRER, Pere (2005). *Cine y literatura*. 3^a edición. Barcelona: Editorial Seix Barral.
- HAKIM, Catherine (2005). *Modelos de familia en las sociedades modernas: ideales y realidades*, Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas-Siglo XXI Editores. Colección Monografías.
- HERNANDO, Almudena (2008). “Género y sexo. Mujeres, identidad y Modernidad”. En: *Claves de razón práctica*, n^o 188, pp. 64-70.
- HIERRO, Graciela (2004). “Las mujeres y sus sexualidades: Una ética sexual feminista para la madurez”. En: *Envejecer con Dignidad. Compilación de artículos de Las Reinas (Grupo Feminista de Estudios del Proceso de Envejecer de las Mujeres)*. Monterrey: Gobierno del Estado de Nuevo León / Instituto Estatal de las Mujeres.
- KALENIĆ RAMŠAK, Branka (2002). “Ejemplos del amor romántico en la literatura española del siglo XIX”. En: *Atti del XX Convegno [Associazione Ispanisti Italiani]*, vol. 1, pp. 199-208.
- KUHN, Annette (1991). *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Madrid: Ed. Cátedra.
- LUXEMBURGO, Rosa (2009). *Reforma o revolución*. Barcelona: Editorial Sol 90/Diario Público.
- MEILLASSOUX, Claude (1993). *Mujeres, graneros y capitales*. 10^a edición. Madrid: Siglo XXI.
- NASH, Mary (2006). “Identidades de género, mecanismos de subalternidad y procesos de emancipación femenina”. En: *Revista CIDOB d’Afers Internacionals*, núm. 73-74 pp. 39-57.
- ORTIZ, Ramiro (2009). “El hombre que le temió a *Los puentes de Madison*”. En: *A lo grande*, n^o 2, [<http://alogrando.org.ar/revista/?p=335>]
- PATEMAN, Carole (1995). *El contrato sexual*. Barcelona: Ed. Anthropos.
- SULLEROT, Evelyne (1970). *Historia y sociología del trabajo femenino*. Barcelona: Ed. Península.
- TIRARD, Lauren (2003). *Lecciones de cine: Clases magistrales de grandes directores explicadas por ellos mismos*. Barcelona: Ed. Paidós.
- VV.AA. (2011). *Lo personal es político: feminismo y documental*. Pamplona: Gobierno de Navarra.
- WALLER, Robert James (2009). *Los puentes de Madison County*. Barcelona: Ed. Zeta.
- YALOM, Marilyn (2003). *Historia de la esposa*. Barcelona: Ed. Salamandra.