

Cinema and Illness: Archaeology of a Contagion

In the archives of the National Library of Medicine in the United States, there is a film made by an unknown producer in 1918 that documents the process of constructing plastic facial prostheses at a workshop in Paris for French soldiers whose faces were disfigured in World War I,¹ who were popularly known as *gueules cassées*. The beginning of the film (which is only five minutes in duration) is certainly surprising: it begins with an exterior shot of a building on a quiet street, followed by a shot of the building's inner courtyard, adorned with the US and the French flag. A lap dissolve then takes us inside the workshop with a wide shot showing a soldier in the foreground, with two medals pinned to his chest and a cigarette in his mouth. Then we cut to a medium shot showing him light the cigarette, while beside him a woman, also dressed in military attire, examines him closely, touching his ear and then the nape of his neck. Smiling, she asks the soldier to turn his head to show his profile to the camera, and then when he turns back to a frontal position, she asks him to remove a prosthetic chin (until now imperceptible) fastened to his face with rubber bands. Another cut is followed by a close-up of the soldier that shows his facial deformity up close, revealing the visual "trick" staged in this scene: the (apparently) realistic nature of these prosthetic masks. The next scene is equally fascinating, as it offers a detailed depiction of the manual production process of

other prosthetic body parts (ears, cheekbones, eyes), as well as the application of electrical currents to some of these parts. Manual craftsmanship and technology are captured by the filmmaker to illustrate how medical advances were being used in an effort to render the injuries caused by the Great War invisible in post-war society.

As Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi show in their film *Oh Uomo* (2004), based on a compilation of archive footage of the Italian Navy during the First World War, the disfigured faces of ex-combatants (posing for the camera before putting on a prosthesis) was one of the most significant images illustrating the consequences of the mechanization of war. Thus, although the 1918 footage is incomplete, its opening scenes suggest a dramatic intention that distinguishes it from most films dealing with medical and military issues in that era, such as the documentary productions by the Red Cross or the medical films that documented cases of shell shock among war veterans. To begin with, the exterior shots of the workshop suggest an artistic rather than a medical context, in a break with the positivist imaginary of the scientific lab that came to characterize European and American medical film productions in the early twentieth century. Indeed, the workshop in this film is positioned as a hybrid of a sculptor's studio, a scientific lab, and a theatre dressing room: hanging all over its walls in the background are dozens of plaster molds of faces, creating

an atmosphere that is equal parts mystery and creativity. As Katherine Feo points out, prosthetic masks were made by professional sculptors commissioned by the Allied Forces, and they therefore represented an operation that was explicitly both medical and artisanal (Feo 2007, 17), as reflected in the tone of this film.

Moreover, the presentation of the soldier with the facial prosthesis followed by the revelation of his real face constitutes a cinematic exercise in which the dialogue between the real and the fake lies at the heart of the performative act (including the act of smoking), while at the same time employing a documentary style to reinforce the aim of exposing the connections between art and medicine. These same connections would be central to works adopting more experimental languages, such as Marcel Duchamp's *Nude Descending a Staircase No. 2* (1912), the paintings of Umberto Boccioni evoking the transparency of the X-ray, or the time-lapse films of Germaine Dulac (Cartwright 1995, 138). However, what this 1918 film presents is not merely the documentation of a scientific-artistic activity, but also the creation of a sinister *trompe l'oeil* that plays with the spectator's perception, and consequently with the perception of the Great War. In this sense, although they were conceived as a means of offering disfigured soldiers ordinary, healthy, and hygienic lives, these face masks were also used for aesthetically political purposes, i.e., to conceal the horrors of the

First World War from society (Feo 2007, 24).

In the construction of the visual culture of illness, the First World War had a huge impact on various levels, but especially on the popularization of multiple mutilated bodies. Although it was an image that the authorities sought to avoid during the war itself due to its potential demoralizing effect on the troops and the nations concerned (Veray 2009, 45), the masses of individuals physically and psychologically damaged by the war constituted an important factor for the visibility of illness on the streets of the early twentieth century. While tuberculosis, which according to Susan Sontag ([1989] 2023, 38) was a romantic expression of the diseased body,² had become one of the key themes in melodrama in film (and literature) at that time, the medical conditions resulting from the Great War effectively eliminated any aura of romanticism associated with illness. Herein lies the unique nature of the film depicting the production of facial prostheses: on the one hand, it portrays the exposure or concealment of the condition and its consequences, and on the other, it uses aesthetic and narrative codes that embellish the artistic act of masking the horror inscribed on the faces of war veterans.

This film is a manifestation of the representations of illness in the early days of cinema which, either consciously or unconsciously, challenge the traditional canon of images and point toward new readings of the

cinema-medicine binary. Beyond the fact that the invention of the cinematograph coincided historically with the invention of the X-ray, as pointed out by Domènec Font in his prologue to the essay *Cuerpo a cuerpo* (2012), the relationship between the new medium and the medical profession developed very early on, with a direct impact on the construction of the popular imaginary related to representations of the diseased body over the course of the first quarter of the twentieth century. This period was marked by an extraordinary degree of experimentation with the potential of filmmaking in which the documentation of reality, melodramatic fabulation, medicine, pedagogy, propaganda, and other pursuits all intersected, creating a multiplicity of unprecedented images and a surprising combination of genres in early cinema. In the chronophotography of Étienne-Jules Marey, which was used as a scientific tool in numerous studies of the physiology of human body movement, and the first microscopic film footage, which became a point of reference and inspiration for a number of avant-garde filmmakers of the 1920s (Cartwright 1995, 138), as well as the medical films of surgical operations for pedagogical purposes that proliferated in this era, we can find examples of how cinema could function as an “intertext between popular and professional representations of the body as the site of human life and subjectivity” (Cartwright 1995, 4).

Another paradigmatic example of this idea can be found in the BFI National Archive, in what is one of the few extant films documenting the “Spanish flu” pandemic: *Dr. Wise on Influenza* (1919).³ This film was produced by what would subsequently become Britain’s Ministry of Health with the main objective of warning of the dangers of contagion at a time when British society was experiencing an uncontrolled spread of the virus. The 20-minute film begins with a shot of Dr. Wise offering a lecture on the illness to an unseen audience, with no other props than a microscope on a desk and a blackboard in the background. The mechanisms of the spread of the virus inside the diseased body are depicted in a few shots taken with a microscopic camera that show the wriggling movements of infectious microbes. Dr. Wise’s lecture is complemented with passages from a real document, titled “Memorandum on Epidemic Catarrhs and Influenza.” His talk is then interrupted by a fiction narrative, as we cut to an image of an ordinary man, Mr. Brown, rising from his bed with clear symptoms of exhaustion. From this moment, we will follow his everyday activities in various scenes: greeting an acquaintance with a handshake; getting on the bus; and finally, arriving at his office and beginning his workday while displaying obvious flu symptoms. These scenes conclude with Mr. Brown sick in bed, being visited by Dr. Wise himself, who has left the narrative register of the lecture to enter the fictional world. The film then follows the

efforts of Mr. Brown's boss, Mr. Smith, who has to take measures in the workplace to try to prevent the spread of the virus among his staff. The fictional narrative ends with Mr. Smith receiving news of the death of his employee Mr. Brown. We then return to Dr. Wise, who uses the character's death as an opportunity to present his audience with a real way of avoiding contagion: by wearing a facemask. The scene cuts to a hospital setting where a nurse demonstrates the process of making a mask out of white gauze and then places it on her face in a frontal close-up. Finally, we return again to Dr. Wise, who before concluding his lecture displays a sheet of paper showing the statistics on deaths from the flu in the chief towns of England and Wales. This quantification of the pandemic's impact is followed by the doctor's final piece of advice, written on the blackboard: isolate yourself from others if you are suffering from any symptoms of illness.

The film *Dr. Wise on Influenza* reveals significant similarities between the representation of the Spanish flu in 1918 and that of COVID-19 a century later in 2020. The figures of deaths presented with an aura of realism and veracity (with no information provided in either case on how the figures were calculated), the personification of care for the sick in the female figure of the nurse, and the use of scientific images of the virus to construct an "enemy to be defeated" narrative are some of the visual patterns equally evident in the

corpus of images associated with the coronavirus (Oliva, Pintor & Salvadó 2023, 167). It is thus clear that over the course of 2020, the Spanish flu pandemic was quite naturally rescued from its many years of oblivion (Crosby 1990) to establish a continuity between the two pandemics in terms of the representing illness.

At the same time, *Dr. Wise on Influenza* illustrates how the alternation between scientific lecture and workplace melodrama was established as one of the means of combining the professional perspective with popular culture in the representation of illness, as noted above by Lisa Cartwright. The use of Dr. Wise as the embodiment of medical authority (reinforced by a carefully chosen *mise en scène* and the use of visual technology, such as the view through the microscope) in both the real and fiction sequences is a clear narrative device designed to elicit empathy from the spectator while at the same time vesting the melodramatic narrative with realism. The story of the ill-fated Mr. Brown, who becomes merely another death statistic, highlights not only the tragic dimension of the pandemic but also its financial consequences in the context of the workforce. In the melodrama that articulates the film, men (with economic power) are the only protagonists, because rather than the question of the human loss, the issue at stake is: How will Mr. Smith keep his business thriving with members of his staff getting sick or dying? The depiction of the illness is not focused on the

traditional family space (we learn nothing of Mr. Brown's personal life); instead, the key setting of the story is the office.

Both the prosthetic masks produced at the Paris workshop and the facemasks handmade by British nurses to protect against Spanish flu function as iconic markers that used the concealment of the face for different purposes to construct a new imaginary of illness in the early twentieth century. It is this idea that informs two of the key objectives of the research project "Visions of the Diseased Body in Cinema and Photography: Physical and Psychological Pathologies (1890–1920)" (VICUEN), i.e., to offer an outline of the construction of the diseased body in visual culture at the turn of the twentieth century, and to try to understand how that construction relates to the contemporary era. An in-depth analysis of these images from 1918 and 1919 reveals a range of key themes that enter into a clear dialogue with later films, and it is these themes that underpin this monographic issue, titled "Cinematic Pathologies: Representations and Depictions of the Diseased Body." The first of these themes is one already mentioned above: the triangular relationship between cinema, war, and illness, which is explored by Ramon Girona and Olga Del Río in their article "Ways of Representing Mental Illnesses in Two Post-war Documentaries: *Let There Be Light* (1946) and *Shades of Gray* (1948)." This article examines the representations of post-traumatic stress disorder (shell

shock) in World War II soldiers based on a case study of two post-war documentaries that take different approaches to the same condition. With an apparently classical style, *Let There Be Light*, directed by John Huston, takes a realist approach to the condition based on observational fragments, while *Shades of Gray* is in fact a more classical documentary despite adopting parameters typical of the observational mode. Documentaries and news reports on war are confirmed as an ideal genre for exploring the depiction of illness.

The gender perspective in the representation of illness is adopted in a contemporary analysis of these films of early cinema that established certain social stereotypes and constructed a normative medical canon based on the diseased male body. With different methods and approaches, two of the articles in this monograph take a queer perspective on illness in the filmographies of Jacques Nolot and Barbara Hammer, respectively. Violeta Kovacsics' article, "Dissent and Resistance: The Representation of the Bodies of People Living with AIDS in Jacques Nolot's Cinema," reflects on three dimensions of the discourse of the diseased body: the director's use of his own body; the diseased body as a desiring body; and the representation of HIV, one of the most important pandemics in visual culture in the 1990s. Meanwhile, Miriam Sánchez Manzano's article, "A Queer Approach to Illness in the Experimental Films of Barbara

Hammer,” clearly engages in a dialogue with the previous article, while at the same time adding new layers of analysis of cinematic pathologies, such as the question of the biopolitics imposed on the female body or the potential of experimental film to represent illness in a different way.

The question of illness in the workplace identified in the film *Dr. Wise on Influenza* is taken up again in Magdalena Brotons and María Soliña Barreiro’s article “Bodies Sick with Exploitation, Consciences Unable to Rebel: *Shoes* (1916) and *La petite marchande d’allumettes* (1928).” Based on a meticulous analysis of two films from the silent era, these two authors raise the question of illness in the female body resulting from workplace exploitation. A class perspective lies at the heart of the argument put forward here to offer an original rereading of two classical films by renowned directors addressing the same themes (illness, the prospect of prostitution, and tragic death) in different industrial contexts and with different poetics.

Finally, Edson Costa Júnior’s article, “Illness and Somatic Consciousness in Contemporary Brazilian Cinema,” proposes a different way of analyzing the diseased body in cinema through the incorporation of a racial perspective. Based on the case study of the Brazilian films *Mormaço* (Marina Meliande, 2018) and *The Fever (A Febre)*, (Maya Da-Rin, 2019), the author analyzes the use of illness as a political metaphor to stigmatize certain marginalized groups.

The overview offered in this monographic issue reactivates the contagious relationship that has always existed between cinema and illness, reinforcing the idea that the presentation of the frailty of the human body can teach the spectator to adopt a respectful and humane view of the Other.

Alan Salvadó-Romero, Àngel Quintana and Daniel Pérez-Pamies

Translated by Martin Boyd
(See original text at the end of this issue)

1/ *Plastic Reconstruction of Face* (1918). <https://www.youtube.com/watch?v=DwqZ9FH1Sng>

2/ While tuberculosis was originally the romantic expression of illness, syphilis was the embodiment of illness rendered invisible in the early twentieth century.

3/ *Dr. Wise on Influenza* (1919). <https://www.youtube.com/watch?v=84nq2KxZMBw>

References

Cartwright, Lisa. 1995. *Screening the Body: Tracing Medicine's Visual Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Crosby, Alfred. 1990. *America's Forgotten Pandemic: The Influenza of 1918*. Cambridge: Cambridge University Press.

Feo, Katherine. 2007. "Invisibility: Memory, Masks and Masculinities in the Great War." *Journal of Design History* 20(1): 17–27. <https://doi.org/10.1093/jdh/epl039>

Font, Domènec. 2012. *Cuerpo a cuerpo. Radiografías del cine contemporáneo*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Oliva, Mercè, Ivan Pintor, & Alan Salvadó. 2023. "Images opérationnelles, Big Data et contrôle biopolitique : le motif de la salle de contrôle comme espace de pouvoir." In *Penser les formes filmiques contemporaines*, edited by Vincent Deville and Lois Le Bihan, 167–81. Grenoble: UGA Éditions. <https://doi.org/10.4000/books.ugaeditions.34549>

Sontag, Susan. (1989) 2023. *La malaltia com a metàfora / La sida i les seves metàfores*. Translated by David Cuscó. Barcelona: Arcàdia.

Veray, Laurent. 2019. *Avènement d'une culture visuelle de guerre. Le cinéma en France de 1914 à 1929*. Paris: Nouvelles Éditions Place.

Cine y enfermedad: arqueología de un contagio

En el archivo de la National Library of Medicine de Estados Unidos se encuentra un film de 1918 (de producción desconocida) que documenta el proceso de construcción de prótesis faciales de plástico en un taller de París para los soldados franceses de la Primera Guerra Mundial con rostros desfigurados¹, conocidos popularmente como los “gueules cassés”. El inicio del metraje –de apenas cinco minutos de duración– es ciertamente sorprendente: contemplamos un plano exterior de una calle plácida y luego otro del patio interior del edificio, coronado por las banderas estadounidense y francesa. Por encadenado nos adentramos en el interior del taller con un plano general donde en primer término tenemos a un soldado, condecorado con dos medallas, llevándose un cigarrillo a la boca. Luego, por corte, en un plano medio, vemos cómo lo enciende mientras a su lado una mujer, también vestida de militar, le observa detenidamente tocándole la oreja y luego la nuca. Ella misma, sonriente, le pide al soldado que se ponga de perfil a la cámara para, posteriormente, y de nuevo en posición frontal, quitarse una prótesis de barbilla (hasta entonces imperceptible) que se sujetaba mediante gomas elásticas. De nuevo por corte, un primer plano del soldado donde observamos de cerca su deformación facial nos revela el “engaño” visual que se pretendía poner en escena: el (aparente) realismo de estas

máscaras protésicas. El metraje siguiente, igual de fascinante, retrata con detalle el proceso de manufacturación manual de otras prótesis –orejas, pómulos, ojos–, al mismo tiempo que observamos cómo aplican corrientes eléctricas a algunas de ellas. La artesanía y la tecnología, ambas de la mano, son capturadas por el cinematógrafo para ilustrar cómo los avances médicos trataban de invisibilizar las heridas de la Gran Guerra en la sociedad de la época.

Como ya mostraron Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi en el film *Oh Uomo* (2004), partiendo del remontaje de los archivos de la armada italiana durante la Primera Guerra Mundial, el rostro desfigurado de los excombatientes –posando delante de la cámara antes de ponerse una prótesis– fue una de las imágenes más significativas para ilustrar las consecuencias de la mecanización de la guerra. Por este motivo, aunque el metraje de 1918 sea incompleto, su apertura nos permite conjeturar una intencionalidad dramática que se aleja de la mayoría de actualidades de carácter médico-militar de aquella época, como por ejemplo las producciones documentales de la Cruz Roja, o bien los films médicos que registraban los casos de estrés postraumático en los excombatientes. Para empezar, los planos exteriores del taller nos emplazan en un ambiente artístico, más que en uno sanitario, rompiendo así con el imaginario positivista del laboratorio científico que

nace a principios del siglo XX en producciones médicas europeas o norteamericanas. De hecho, el taller del film se sitúa a medio camino entre el estudio de un escultor, el laboratorio y los camerinos de un teatro; en sus paredes, omnipresentes en segundo término, cuelgan decenas y decenas de moldes de rostros hechos de yeso creando una atmósfera de misterio y creatividad a partes iguales. Como apunta Katherine Feo, las máscaras protésicas fueron encargadas a escultores profesionales por parte de los aliados, de forma que se trataba abiertamente de una operativa médico-artesanal (Feo 2007, 17), como atestigua el tono del film.

En segundo lugar, el hecho de mostrar al soldado con la prótesis facial para luego dar paso a su verdadero rostro es, por un lado, un ejercicio cinematográfico en el que el diálogo entre lo real y lo falso está en el centro del acto performativo (incluido el gesto de fumar), y por otro lado, refuerza la voluntad de mostrar en un tono documental los vínculos existentes entre arte y medicina que, desde lenguajes más experimentales, estarán en el centro de obras como *Desnudo bajando una escalera n° 2* (1912) de Marcel Duchamp, las pinturas de Umberto Boccioni que apelan a la transparencia de los rayos X o los *time-lapse films* de Germaine Dulac (Cartwright 1995, 138). Sin embargo, en este film de 1918 no se pone en escena únicamente el registro de una actividad científico-artística, sino también la creación

de un siniestro trampantojo visual, donde se juega con la percepción del espectador y, en consecuencia, la percepción de la Gran Guerra. Respecto a esto, las máscaras faciales, aunque fueron concebidas para garantizar vidas ordinarias, saludables e higiénicas a los militares desfigurados, se utilizaron también con finalidades estéticamente políticas, ocultando a la sociedad los horrores de la Primera Guerra Mundial (Feo 2007, 24).

En la construcción de la cultura visual de la enfermedad, la Primera Guerra Mundial tuvo un enorme impacto desde múltiples perspectivas pero, especialmente, en la popularización de cuerpos seriales mutilados. Aunque fue una imagen que trató de evitarse durante la contienda con el objetivo de no desmoralizar a las respectivas tropas y naciones implicadas (Veray 2009, 45), la multiplicidad de cuerpos afectados física y psíquicamente por la guerra fue un factor importante para la visualización de la enfermedad en las calles de principios del siglo XX. Si la tuberculosis –expresión romántica del cuerpo enfermo² según Susan Sontag ([1989] 2023, 38)– se había convertido en uno de los grandes temas del melodrama fílmico (y literario) de aquel período, las enfermedades derivadas de la Gran Guerra rompieron con cualquier halo de romanticismo existente. De ahí la singularidad del film acerca de la manufacturación de prótesis faciales: por un lado, pone en escena la visibilización o

invisibilización de la enfermedad y sus consecuencias y, por otro lado, utiliza unos códigos estéticos y narrativos que embellecen el gesto artístico de enmascarar el horror inscrito en el rostro de los excombatientes.

Este film es la manifestación de que en los orígenes del cine encontramos representaciones de la enfermedad que, de forma consciente o inconsciente, tensan el canon iconográfico tradicional y apuntan hacia nuevas relecturas del binomio entre cine y medicina. Más allá de la coincidencia histórica entre la invención del cinematógrafo y la de la radiografía, destacada por Domènec Font en su prólogo del ensayo *Cuerpo a cuerpo* (2012), la relación entre el nuevo medio y la profesión médica fue muy temprana, incidiendo de forma directa en la construcción del imaginario popular alrededor de las representaciones del cuerpo enfermo a lo largo del primer cuarto de siglo XX. Durante este período se produce una extraordinaria experimentación de las posibilidades del cinematógrafo en una encrucijada entre el registro de la realidad, la fabulación melodramática, la medicina, la pedagogía, la propaganda... entre otras disciplinas, creando una multiplicidad de imágenes inéditas y una mezcla de géneros sorprendente en el seno del cine de los orígenes. Desde la cronofotografía de Marey, que fue utilizada como herramienta científica en múltiples estudios de la fisiología del movimiento del cuerpo humano, pasando

por las primeras filmaciones microscópicas, que fueron una referencia e inspiración para algunos de los cineastas vanguardistas de los años veinte (Cartwright 1995, 138), o bien los films médicos de operaciones quirúrgicas con fines pedagógicos que proliferaron en esta época, encontramos muestras de cómo el cine podía funcionar como “un intertexto entre las representaciones populares y profesionales del cuerpo como lugar de la vida y la subjetividad humanas” (Cartwright 1995, 4)³.

Otro ejemplo paradigmático de lo expuesto lo encontramos en el BFI National Archive, y se trata de uno de los pocos documentos fílmicos existentes sobre la pandemia de “gripe española”: *Dr. Wise on Influenza* (1919)⁴. El metraje fue producido por lo que posteriormente sería el Ministerio de Sanidad Pública británico y tenía como principal objetivo advertir de los peligros del contagio en un momento en que la sociedad británica vivía una expansión incontrolada de la pandemia. El film –de veinte minutos de duración– se inicia con un plano del Dr. Wise impartiendo una lección magistral sobre dicha enfermedad delante de un auditorio –en fuera de campo–, acompañado solo de un microscopio encima de una mesa y una pizarra en el fondo. Los mecanismos de propagación de la gripe en el interior del cuerpo enfermo se visualizan con unos planos –realizados con cámara microscópica– en los que observamos el movimiento en diagonal de los microbios

infecciosos. La lección del Dr. Wise se complementa con pasajes de un documento real: *Memorandum on Epidemic Catarrhs and Influenza*. Acto seguido, la lección magistral es interrumpida por la ficción y se muestra la imagen de un hombre común –el Sr. Brown– levantándose de la cama con claros síntomas de agotamiento. A partir de este momento seguiremos su cotidianidad en distintas escenas: saludando con la mano a un conocido, cogiendo el autobús y, finalmente, llegando a su oficina e iniciando la jornada laboral con claros síntomas gripales. Acciones que terminan con el Sr. Brown enfermo en la cama, siendo visitado por el propio Dr. Wise, quien ha abandonado el registro narrativo de la lección magistral y se adentra en la ficción. Acto seguido, el metraje sigue las andanzas de su jefe –el Sr. Smith–, quien debe tomar medidas laborales para tratar de impedir la propagación de la enfermedad entre su plantilla. La ficción termina con la notificación a este último de la muerte de su empleado: el Sr. Brown. Acto seguido regresamos al Dr. Wise quien utiliza la defunción del personaje para presentar a su auditorio una forma real de evitar el contagio: la mascarilla higiénica. Por corte, nos situamos en un entorno sanitario donde una enfermera muestra el proceso de elaboración de una mascarilla mediante una gasa blanca para terminar poniéndosela en el rostro en un primer plano frontal. Finalmente,

regresamos al Dr. Wise, quien antes de dar por cerrada su lección magistral muestra en una hoja las cifras de muertos por gripe española en las principales ciudades del Reino Unido. La cuantificación de la pandemia da paso al consejo final del doctor, anotado en la pizarra: la necesidad de aislamiento social en caso de sufrir cualquier indicio de enfermedad.

Por un lado, el metraje de *Dr. Wise on Influenza* evidencia que, un siglo después, pueden establecerse significativas correspondencias en las formas de representar tanto la epidemia de gripe española de 1918 como la de COVID-19 de 2020. Desde las cifras de muertos presentadas bajo el halo de realismo y veracidad (sin conocer en ningún caso los mecanismos de contagio), pasando por la personificación del cuidado del enfermo en la figura femenina de la enfermera, hasta el uso de las imágenes científicas del virus para la construcción del “enemigo a abatir” son algunos de los patrones iconográficos que nos legó el corpus de imágenes asociado al coronavirus (Oliva, Pintor & Salvadó 2023, 167). No es casual, pues, que de forma natural a lo largo de 2020 saliera de su olvido la pandemia de gripe española (Crosby 1990), estableciendo una continuidad entre una y la otra en lo que a la representación de la enfermedad concierne.

Por otro lado, *Dr. Wise on Influenza* ilustra cómo el tránsito entre la lección científica filmada

y el melodrama laboral deviene una de las formas para aunar la mirada profesional y la cultura popular en la representación de la enfermedad, apuntada por Lisa Cartwright más arriba. El hecho que el Dr. Wise encarne la figura de la autoridad médica – acreditada por una determinada puesta en escena y un uso de la tecnología visual, como la visión a través del microscopio– tanto en la realidad como en la ficción se revela como una argucia narrativa para crear empatía con el espectador al mismo tiempo que permite dotar de realismo todo el melodrama narrado. La historia del malogrado Sr. Brown –un número más en el listado de defunciones– no solo evidencia la dimensión trágica de la pandemia sino también sus consecuencias económicas, en el contexto laboral. En este melodrama que ejerce de nudo del film, los hombres son los únicos protagonistas –del poder económico– porque más que estar en riesgo las pérdidas humanas lo que aflora es la pregunta: ¿cómo sacará adelante la empresa el Sr. Smith con parte de la plantilla de baja o bien muerta? La mirada a la enfermedad no se focaliza en el espacio familiar tradicional –apenas sabemos del Sr. Brown– sino que el espacio nuclear del relato acaba siendo la oficina.

Tanto las máscaras protésicas producidas en el taller de París, como las mascarillas higiénicas fabricadas manualmente por las enfermeras británicas para combatir la gripe española, funcionan como estampas

iconográficas que, partiendo de la ocultación del rostro con finalidades distintas, construyen un nuevo imaginario de la enfermedad a principios del siglo XX. De aquí nacen dos de los objetivos centrales del proyecto de investigación financiado “Visiones del cuerpo enfermo en el cine y la fotografía: patologías físicas y psíquicas (1890–1920)” (VICUEN): trazar un panorama del cuerpo enfermo en la cultura visual en el tránsito entre el siglo XIX y el XX y tratar de comprender cómo se relaciona con la contemporaneidad. En el análisis en profundidad de estas imágenes de 1918 y 1919 surgen una serie de temáticas fundamentales que dialogan de forma clara con films posteriores y que son las que vertebran el siguiente monográfico sobre “Patologías cinematográficas: representaciones y figuraciones del cuerpo enfermo”. La primera de estas temáticas, ya apuntada, es el triángulo entre cine, guerra y enfermedad que Ramon Girona y Olga Del Río exploran en el artículo “Modos de representación de las enfermedades mentales en dos documentales de postguerra: *Let There Be Light* (1946) y *Shades of Gray* (1948)”. El texto ahonda en las representaciones del estrés postraumático –*shell shock*– en los soldados de la Segunda Guerra Mundial a partir del estudio de caso de dos documentales de posguerra que, desde modos de escritura distintos, abordan una misma patología. Bajo la apariencia de un estilo clásico, el primer

documental –dirigido por John Huston– se adentra en una visión realista de la enfermedad a partir de fragmentos observacionales; mientras que el segundo se revela más clásico a pesar de partir de unos parámetros propios del documental observacional. Los documentales y actualidades de guerra se confirman como un género privilegiado desde el cual explorar la visualización de la enfermedad.

La perspectiva de género en la representación de la enfermedad aflora también en la revisión, desde el presente, de estos metrajes del cine de los orígenes que crean unos determinados estereotipos sociales y una construcción de un canon médico normativo a partir del cuerpo enfermo masculino. Desde vías y planteamientos distintos, dos de los artículos del monográfico se centran en tratar de abordar la enfermedad desde una perspectiva queer en las obras de Jacques Nolot por un lado y de Barbara Hammer por el otro. El artículo de Violeta Kovacsics, “Disidencia y resistencia. La representación de los cuerpos de las personas que viven con sida en el cine de Jacques Nolot”, reflexiona sobre tres líneas de discurso del cuerpo enfermo: el uso del propio cuerpo por parte del director, el cuerpo enfermo como cuerpo deseante y, por último, la representación de una de las pandemias –la del VIH– que tuvo más importancia en el seno de la cultura visual en la década de los años noventa. En paralelo, el artículo de Miriam Sánchez

Manzano, “Un acercamiento queer a la enfermedad en el cine experimental de Barbara Hammer”, dialoga de forma clara con el anterior y, al mismo tiempo, añade nuevas capas de análisis a las patologías cinematográficas, como es la cuestión de la biopolítica ejercida sobre el cuerpo femenino o bien las posibilidades del cine experimental como otra vía de representación de la enfermedad.

La cuestión de la enfermedad en el entorno laboral apuntada en el film *Dr. Wise on Influenza* se retoma en el artículo de Magdalena Brotons y M^a Soliña Barreiro “Cuerpos enfermos de explotación, conciencias incapaces de rebelarse: *Shoes* (1916) y *La petite marchande d'allumettes* (1928)”. A partir del minucioso análisis de dos films del período silente, las autoras ponen encima de la mesa la cuestión de la enfermedad del cuerpo femenino nacida de su explotación laboral. La perspectiva de clase se sitúa en el centro de argumentación del texto para ofrecer una novedosa relectura de dos films clásicos, de autores de renombre, que desde poéticas y contextos industriales distintos abordan un mismo tema: la caída en la enfermedad, la deriva hacia la prostitución y la trágica muerte. Finalmente, el artículo de Edson Costa Júnior “Illness and Somatic Consciousness in Contemporary Brazilian Cinema” sugiere otra vía de análisis del cuerpo enfermo en el cine a partir de la incorporación de una perspectiva racial. A partir del estudio de caso de los films

brasileños *Mormaço* (Marina Meliande, 2018) y *A Febre* (Maya Da-Rin, 2019) se analiza el uso que se hace de la enfermedad como metáfora política para estigmatizar determinados colectivos marginales.

El recorrido planteado en este monográfico reanima el contagio existente desde sus orígenes

entre cine y enfermedad, reforzando una idea: en la visualización de la fragilidad del cuerpo humano puede surgir el aprendizaje de una mirada respetuosa y digna hacia el otro.

Alan Salvadó-Romero, Àngel Quintana y Daniel Pérez-Pamies

1/ *Plastic Reconstruction of Face* (1918). <https://www.youtube.com/watch?v=DwqZ9FH1Sng>

2/ Mientras la tuberculosis fue originalmente la expresión romántica de la enfermedad, la sífilis fue la encarnación de la enfermedad invisibilizada a principios del siglo XX.

3/ Traducción de los autores.

4/ *Dr. Wise on Influenza* (1919). <https://www.youtube.com/watch?v=84nq2KxZMBw>

Referencias bibliográficas

Cartwright, Lisa. 1995. *Screening the Body: Tracing Medicine's Visual Culture*. Minnesota: University of Minnesota Press.

Crosby, Alfred. 1990. *America's Forgotten Pandemic: The Influenza of 1918*. Cambridge: Cambridge University Press.

Feo, Katherine. 2007. "Invisibility: Memory, Masks and Masculinities in the Great War." *Journal of Design History* 20(1): 17–27. <https://doi.org/10.1093/jdh/epl039>

Font, Domènec. 2012. *Cuerpo a cuerpo. Radiografías del cine contemporáneo*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Oliva, Mercè, Ivan Pintor, & Alan Salvadó. 2023. "Images opérationnelles, Big Data et contrôle biopolitique : le motif de la salle de contrôle comme espace de pouvoir." En *Penser les formes filmiques contemporaines*, editado por Vincent Deville y Lois Le Bihan, 167–81. Grenoble: UGA Éditions. <https://doi.org/10.4000/books.ugaeditions.34549>

Sontag, Susan. (1989) 2023. *La malaltia com a metàfora / La sida i les seves metàfores*. Traducción de David Cuscó. Barcelona: Arcàdia.

Veray, Laurent. 2019. *Avènement d'une culture visuelle de guerre. Le cinéma en France de 1914 à 1929*. París: Nouvelles Éditions Place.

Cómo citar Salvadó-Romero, Alan, Àngel Quintana y Daniel Pérez-Pamies. 2023. "Cine y enfermedad: arqueología de un contagio." *Comparative Cinema*, Vol. XI, No. 21, pp. 107–113. DOI : 10.31009/cc.2023.v11.i21.02