

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Sistema Universidad Abierta y Educación a Distancia

**LA REPRESENTACIÓN CINEMATOGRAFICA DE JUANA
DE ARCO. CRUCES ENTRE LA HISTORIOGRAFÍA Y EL
CINE (1916-2017)**

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADO EN HISTORIA

PRESENTA

ALFONSO ORTEGA MANTECÓN

ASESORA: MTRA. DANIELA PASTOR TÉLLEZ

CIUDAD DE MÉXICO, 2019



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

Introducción.....	5
Capítulo 1: Cine e Historia.....	9
1.1 El cine histórico.....	9
1.1.1 La historia dentro de la ficción y del documental.....	12
1.1.2 El cine histórico ante la industria.....	16
1.1.3 El anacronismo y las licencias poéticas.....	17
1.2 La “nueva historia” y el cine histórico.....	19
1.3 El cine como fuente histórica.....	21
1.3.1 Los puntos de fijación.....	26
1.3.2 El papel de los creadores, la distribución y recepción.....	27
1.4 Tipología del cine histórico.....	30
1.5 Juana de Arco en el cine histórico.....	32
Capítulo 2: La vida de Juana de Arco.....	34
2.1 La guerra de los Cien Años.....	34
2.2 Mentalidad, superstición y religiosidad en Francia siglo XV.....	38
2.3 Juana de Arco, una biografía.....	44
2.4 La trascendencia de Juana de Arco.....	82
2.5 Juana de Arco en la cultura y el arte.....	84
2.5.1 Literatura.....	85
2.5.2 Artes plásticas.....	86
2.5.3 Música.....	87
2.5.4 Cine, televisión y videojuegos.....	89
Capítulo 3: Juana de Arco en la historiografía.....	95
3.1 Las fuentes primarias.....	95
3.2 Metodología.....	98
3.3 Juana de Arco según la historiografía.....	102

3.3.1 Historiografía romántica.....	102
3.3.2 Historiografía racionalista	107
3.3.3 Historiografía de la Escuela de los Annales	115
Capítulo 4: Juana de Arco en el cine	124
4.1 <i>Juana, la mujer</i> (Cecil B. De Mille, 1916)	127
4.2 <i>La pasión de Juana de Arco</i> (Carl Theodor Dreyer, 1928).....	133
4.3 <i>La merveilleuse vie de Jeanne d’Arc</i> (Marco de Gastyne, 1929)	144
4.4 <i>Das Mädchen Johanna</i> (Gustav Ucicky, 1935)	150
4.5 <i>Juana de Arco</i> (Victor Fleming, 1948)	158
4.6 <i>Santa Juana</i> (Otto Preminger, 1957)	166
4.7 <i>El proceso de Juana de Arco</i> (Robert Bresson, 1962)	176
4.8 <i>Jeanne la Pucelle. Les batailles et les prisons</i> (Jacques Rivette, 1994)	185
4.9 <i>Juana de Arco</i> (Richard Rich, 1996)	194
4.10 <i>Juana de Arco</i> (Christian Duguay, 1999)	203
4.11 <i>Juana de Arco</i> (Luc Besson, 1999)	219
4.12 <i>Jeanne Captive</i> (Philippe Ramos, 2011)	236
4.13 <i>Jeannette, l’enfance de Jeanne d’Arc</i> (Bruno Dumont, 2017).....	246
Conclusiones: Cruces entre la historiografía y el cine	257
Anexos	
Anexo 1. Descripción de <i>Juana de Arco</i> de Georges Méliès.....	267
Anexo 2. Los rostros de Juana de Arco.....	270
Fuentes de investigación.....	277

Agradezco a mis padres, abuela materna y a mi hermana por su apoyo incondicional durante todos estos años de vida y que han hecho posible la creación de esta tesis.

A mi abuelo Javier (Q.E.P.D.) por todo.

Agradezco a la Mtra. Daniela Pastor Téllez, mi directora de tesis, por su apoyo incondicional, consejos y conocimiento que me ha brindado para la elaboración de esta tesis.

A mis sinodales Ana Clara Aguilar, Alma Delia Zamorano, Ernesto Peñaloza y a Héctor Buenrostro por sus valiosos comentarios y sugerencias.

INTRODUCCIÓN

Juana de Arco, la Doncella de Orleáns (1412-1431), ha trascendido en la historia como uno de los personajes más representativos de la Edad Media debido a la lucha que emprendió contra los ingleses, a su futura canonización y, gracias, al simple hecho de ser una de las pocas mujeres que participaron directamente en el campo de batalla en la época. El historiador medievalista Georges Duby ha llegado a afirmar que Juana de Arco es uno de los personajes icónicos del periodo gracias a las mismas fuentes documentales que existen en torno a ella.

Esta joven heroína francesa se ha convertido en el eje de investigación de más de 500 historiadores a lo largo de los siglos, como bien ha mapeado Régine Pernoud. Entre los principales exponentes se encuentran autores como Jules Michelet, Georges Duby, Jacques Le Goff y la misma Pernoud, entre otros.¹

A la par de este interés mostrado en el campo de la historiografía, distintos creadores del cine han visto en Juana de Arco un personaje de gran inspiración cuya historia merece ser contada en la gran pantalla. Este es un fenómeno que se ha presentado desde los orígenes del cine con Georges Hatot, quien en 1898 dirigió el cortometraje *Exécution de Jeanne d'Arc*, convirtiéndose así en la primera obra fílmica que gira en torno a esta heroína medieval.

Éste sería sólo el inicio de una amplia tradición cinematográfica que se erigiría sobre el personaje de Juana de Arco, en donde intervendrían importantes realizadores de diferentes periodos y nacionalidades de la talla de Cecil B. De Mille, Carl Theodor Dreyer, Victor Fleming, Otto Preminger, Robert Bresson, Luc Besson y Bruno Dumont. En la actualidad, existen más de quince filmes o producciones que cuentan con la presencia —sea como protagonista o como un personaje secundario— de la Doncella de Orleáns.

En algunas de estas obras fílmicas es posible encontrarse con una debida investigación y fundamentación histórica para la construcción de las respectivas tramas o

¹ Como se puede apreciar, han sido importantes historiadores los que se han adentrado al estudio de Juana de Arco. No obstante, no se ha investigado acerca de la representación de la Doncella en el séptimo arte ni se ha vinculado la presencia de ésta en la gran pantalla con la producción historiográfica, por lo cual, esta investigación incursiona en un campo que ha sido tratado con anterioridad.

diégesis² cinematográficas; sin embargo, en otras producciones abundan las licencias poéticas que tienden a apartar al espectador del relato histórico, pudiendo sembrar en él, una falsa imagen de quién fue en realidad Juana de Arco y cómo influyó este personaje en la historia del mundo medieval.

¿Cómo es la Juana de Arco que se representa en cada uno de los filmes? ¿Cuáles son las fuentes de estas producciones que centran sus respectivas narrativas en torno al personaje de la Doncella? ¿Cuál ha sido la intención de las películas? ¿Qué imagen buscan representar de Juana de Arco? ¿Cuáles son los nexos que pueden construirse entre las películas y las diferentes corrientes historiográficas que han estudiado a la heroína francesa? Éstas son algunas de las preguntas que se buscan responder en la presente investigación donde se confronta el contenido de los filmes con la historiografía e información existente en torno al personaje de Juana de Arco.

El objetivo principal de esta investigación consiste en la realización de un análisis historiográfico donde se destacan las facetas de Juana de Arco que se presentan en las cintas donde es protagonista. Esto para elaborar un contraste con las aproximaciones historiográficas que se han realizado en torno a la Doncella. Todo esto permiten identificar qué elementos del relato cinematográfico provienen de las fuentes históricas, cuáles son meras licencias poéticas, cuál es el tratamiento que se hace del personaje, qué se busca comunicar acerca de Juana y qué imagen se construye de ella, así como señalar la presencia e influencia de la historiografía dentro de estas obras fílmicas.

Asimismo, de manera secundaria se analiza y evalúa cómo se ha ido presentando la imagen de Juana de Arco a través del tiempo dentro del cine. Es decir, qué diferencias notables —en cuanto a la representación y a la temática— se presentan en las diferentes cintas que giran en torno al personaje, qué tendencias predominan, cuáles no han sido abordadas con profundidad y cuáles someramente.

Lo anterior se basa en la hipótesis de que, en las diferentes adaptaciones cinematográficas de la vida de Juana de Arco, es posible encontrarse con una presencia e influencia directa de la historiografía sobre este personaje. Esto se aprecia al momento de esbozar una comparación en torno a la manera en la que se construye o representa el

² Por diégesis, debe entenderse como la trama o narrativa de una obra literaria o cinematográfica, lo que ocurre dentro del mundo planteado por el medio.

personaje de la Doncella de Orleáns en las respectivas diégesis fílmicas y en las mismas fuentes que fueron consultadas por los realizadores, durante el proceso de preproducción o elaboración de las películas en cuestión.

En este sentido, en la presente investigación se busca demostrar que los diferentes filmes sobre Juana de Arco pueden ser comparados, relacionados, vinculados, enmarcados o encasillados dentro de una corriente historiográfica determinada gracias a la manera similar en la que se introduce al personaje histórico, así como en la forma en la que se estructura la diégesis del filme.

El primer capítulo de esta investigación explora la relación entre la historia y el cine, en donde se realiza una revisión de los nexos y vinculaciones entre éstos exaltando la existencia de problematizaciones frecuentes. Asimismo, se introducen conceptos relevantes y trascendentes que serán recuperados durante el análisis de los filmes sobre Juana de Arco, como lo podrían ser los denominados puntos de fijación, los anacronismos y las licencias poéticas.

Posteriormente, en el segundo capítulo se presenta un panorama histórico del personaje central de esta investigación: Juana de Arco. Para esto, a manera de contexto, se aborda concisamente el periodo de la guerra de los Cien Años en el que se desarrolló la Doncella, así como un apartado dedicado a la mentalidad y religiosidad de la época, un elemento indispensable para comprender el impacto que tuvo la joven francesa en su tiempo.

Una vez enmarcado este contexto sociopolítico del momento en el que vivió Juana de Arco, se procede a abordar directamente su vida recurriendo a varias fuentes históricas —tanto primarias como otras— en aras de explicar quién fue, qué acontecimientos relevantes llevó a cabo y, sobre todo, cómo influyó en su determinado tiempo y espacio.

Este segundo capítulo concluye con un apartado dedicado a la trascendencia política, social y religiosa que ha tenido la figura de Juana de Arco —como símbolo— en momentos particulares de la historia francesa. Asimismo, se explora cómo también se ha recuperado esta figura simbólica dentro de diferentes manifestaciones artísticas y culturales.

El tercer capítulo se encuentra dedicado al abordaje que la historiografía ha realizado en torno al personaje de Juana de Arco. Para esto, se presentan cuáles son las

fuentes primarias que existen acerca de la Doncella. Posteriormente, se hace una revisión de cuáles han sido las principales aproximaciones historiográficas a este sujeto (contemplando su postura hacia Juana de Arco, sus fuentes, la postura frente a la religiosidad y otras particularidades de las investigaciones), identificando la existencia de tres principales escuelas o tradiciones: la historiografía romántica, la historiografía racionalista, así como la historiografía producida en el marco de la Escuela de los Annales.

En esta selección de fuentes historiográficas sobre Juana de Arco se buscó contemplar diferentes temporalidades de estudios, la consulta de al menos una obra que no fuera de origen francés, dar cabida a estudios realizados por mujeres y, sobre todo, incluir textos que abarcaran varias corrientes historiográficas con el fin de exaltar las variaciones de éstas al momento de aproximarse a Juana de Arco.

El cuarto y último capítulo de esta investigación se centra en el análisis histórico de trece filmes —de 1916 a 2017— que tienen a Juana de Arco como protagonista y que buscan, de cierta forma, reconstruir su vida. En cada uno de estos análisis se presenta el contexto de cada una de las producciones cinematográficas y se estudia cómo se aborda y representa la vida de la Doncella de Orleans en éstos, todo esto exaltando las fuentes consultadas por los realizadores, las influencias y, sobre todo, indicando con qué corriente historiográfica pueden vincularse estas obras fílmicas.

Nuevamente, tal y como en el caso de la historiografía, se buscó abarcar filmes de diferentes periodos de la historia del cine, de varias nacionalidades, producciones que contaran con un guión de por medio y que no fueran una mera representación cinematográfica textual o íntegra de otro producto artístico (como podría ser el caso de oratorios u óperas), así como películas que no pertenecieran al cine documental.

1. CINE E HISTORIA

No busquemos Roma en la Roma cinematográfica; sólo podemos encontrarnos un mundo fantástico inspirado en Roma. Falso pero entero, desde su fundación hasta su fin [...]. A pesar de todo, un mundo que, si no es la verdad, sí es de los fantasmas que han poblado la mente del público que necesitó de estas historias durante muchos años.³

El presente capítulo tiene como objetivo presentar y exponer varios elementos relevantes de la relación entre el cine y la historia, desarrollando cómo ha sido la relación entre este campo del conocimiento y este medio de comunicación o vía de expresión artística. De igual manera, se presentan varios conceptos y términos clave que serán utilizados y recuperados en apartados subsecuentes al momento de realizar el análisis de los filmes centrados en la vida de Juana de Arco.

1.1 El cine histórico

La relación entre el cine y la historia es un elemento que se ha encontrado presente desde los albores del séptimo arte. Al igual que ocurrió con la literatura, la historia se encargó de dotar a los diferentes cineastas y realizadores de ideas y temas que ayudarían a construir las diégesis cinematográficas —o la trama— de sus primeras creaciones. Tal es el caso de las representaciones inspiradas en ciertos personajes históricos realizadas por el realizador Georges Hatot, entre las que destacan obras como *Nerón essayant des posions sur des esclaves* (1896) o *Exécution de Jeanne d'Arc* (1898).⁴

La historia constituye una gran fuente de relatos, intrigas, hechos, narraciones y personajes que llaman la atención del cineasta para ser representados dentro de la diégesis de su obra. Incluso —en lo concerniente al proceso creativo del guión—, la producción de un filme inspirado en la historia puede ahorrar o simplificar la labor de creación de un guión cinematográfico partiendo desde cero. En cierto modo, la misma humanidad ya se ha

³ Pedro Luis Cano Alonso, “Cinema de romans”, en *L'Avenç*, Cataluña, núm. 140, septiembre, 1990, pp. 46-50.

⁴ A lo largo de esta investigación se presentarán en español los títulos de los filmes que contaron con una traducción o difusión en este idioma, conservando en el idioma original aquéllos que no contaron con traducción al español.

encargado de aportar las ideas clave y base que se convertirán en los cimientos de esa película, esto mismo se aprecia desde las primeras producciones de la historia del séptimo arte.

Si se realiza una revisión de las obras cinematográficas más reconocidas desde el surgimiento del kinetoscopio (1894) de Thomas Alva Edison y el cinematógrafo (1895) de los hermanos Lumière hasta el cine contemporáneo, es posible encontrarse con el hecho de que un gran porcentaje de las realizaciones cuentan con vinculaciones con hechos históricos. Siendo así, obras cuya trama se desarrolla o apela a un momento histórico del pasado, buscando, en ocasiones, aprovecharse del exotismo que esta misma ambientación histórica trae consigo o viendo en este momento particular de la historia la existencia de un relato que merece ser contado.

Por poner algunos ejemplos de esto, los padres del cine llegaron a participar — directa o indirectamente— en la producción de algunos experimentos cinematográficos en donde se aprecia una reconstrucción de carácter histórico. Tal podría ser el caso de cortometrajes como *La ejecución de María, reina de Escocia* (Alfred Clark, 1895), *Frankenstein* (J. Searle Dawley, 1910) o *Julio César* (Allen Ramsey, 1913); obras en las que Alva Edison fungió como productor y puso en práctica su kinetoscopio.

Por su parte, desde Francia, los hermanos Auguste y Louis Lumière se encargaron de enviar a varios emisarios a diferentes partes del mundo con el fin de promover el cinematógrafo y capturar diferentes “vistas” de la realidad. Asimismo, entre estas producciones llegaron a llevarse a cabo algunas recreaciones históricas como lo pueden ser *Exécution de Jeanne d’Arc*, un cortometraje dirigido por Georges Hatot en 1898 con tecnología Lumière.

Así fue como el cine comenzó a vincularse con la historia desde sus orígenes. Se aprecia una conexión con ésta desde el momento de selección de algunos personajes como lo pueden ser la reina María de Escocia, Julio César o Juana de Arco, o al momento en que se lleva a cabo la recreación de los tiempos históricos en estas obras como es el caso de *Frankenstein* de 1910, en donde esta historia de ciencia ficción cuenta con una ambientación al pasado.

En los años subsecuentes, el cine continuó explotando a la historia y a sus respectivos personajes para la creación de grandes producciones y la debida consolidación

de la industria fílmica internacional. Destacan en estas primeras décadas del siglo XX obras como *Los últimos días de Pompeya* (Mario Caserini, Eleuterio Rodolfi, 1913), *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914) —ambas mega-producciones italianas— y *Nacimiento de una nación* (David W. Griffith, 1915) e *Intolerancia* (David W. Griffith, 1916) —filmes estadounidenses.

A través de estas producciones colosales logró reafirmarse el vínculo entre la historia y el cine dentro de la industria fílmica internacional, una tendencia que ha logrado superar el paso del tiempo y que continúa presentándose en las producciones contemporáneas.

El cine, tanto como medio de comunicación como industria cultural, ha logrado ocupar un papel importante en la sociedad contemporánea hasta el grado de convertirse en la primera vía o aproximación del espectador a determinados conocimientos o conceptos, siendo la historia un ejemplo de esto.

En la actualidad, el cine histórico juega un papel importante en los espectadores, ya que éste, en numerosas ocasiones, se encarga —junto con la televisión y otros medios— de construir una imagen mental o concepción en torno a una época o un acontecimiento en concreto o de un personaje de la historia. “Rara vez somos capaces de definir la parte que corresponde al cine o a la televisión en la constitución de nuestro bagaje intelectual”.⁵

Esta idea de Pierre Sorlin puede verse reflejada al momento en el que se piensa en un personaje del cual no existe un vestigio fotográfico. Resulta complicado esbozar una imagen mental de un personaje de la historia como lo puede ser el esclavo tracio Espartaco sin recurrir al símil con la interpretación de Kirk Douglas en el filme *Espartaco* (Stanley Kubrick, 1960) o a la asociación de Juana de Arco con la caracterización de actrices como Renée Falconetti, Ingrid Bergman o Milla Jovovich. El cine mismo —y su consumo como medio de comunicación— se ha encargado de construir este esquema o estereotipo en torno a estos personajes de la historia. Este medio de expresión ha dotado de un rostro o de una identidad corpórea a aquellos personajes que otrora no la poseían o que no gozaban de gran difusión entre la sociedad.

⁵ Pierre Sorlin, *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1985, p. 13.

Sin embargo, la incursión y vinculación del cine con el relato histórico ha dado pie a numerosas confrontaciones y controversias en donde se acusa al séptimo arte —de manera constante— de manipular y alterar los acontecimientos y la concepción de diferentes sujetos de la historia en su beneficio.⁶

Todo esto apuntando a la resolución de que el cine, en su afán de generar un producto mediático, llega a apartar al espectador de la realidad histórica, al haber generado en él una importante distorsión de los hechos gracias a lo representado en los respectivos filmes. A lo largo de este capítulo se realizará una revisión de diferentes situaciones sobre las que se ha construido el debate en torno a la relación entre el cine y la historia con el fin de identificar y desarrollar conceptos o situaciones, que se encontrarán también presentes en los filmes centrados en la vida de Juana de Arco.

1.1.1 La historia dentro de la ficción y del documental

En este punto, resulta importante destacar una importante división dentro del cine que se esbozó desde las obras de sus pioneros: la existencia de filmes de ficción y obras de carácter documental. Los primeros son aquellas producciones en donde se presenta una narración cuyo fin último es entretener a la audiencia mediante la presentación de un relato mediado por el equipo creador; en cierto modo, el cine de ficción es el que crea su propia realidad. En lo que se refiere al cine documental, éste —al menos en sus manifiestos e idea fundacional— busca realizar una reproducción fidedigna de la realidad, fungiendo como un medio de registro de la realidad visual. Un cine construye su realidad, mientras que el otro representa la realidad misma.⁷

¿Dónde se encuentra situada la historia dentro de esta gran división cinematográfica? El historiador Marc Ferro da a entender que esta conexión entre la historia y el cine se da al momento en el que el segundo se separa de la primera con el

⁶ Las críticas al cine histórico, y a otros medios de comunicación, tienden a centrarse en la alteración de determinados hechos históricos hasta el grado de alterar la percepción de éstos o el posicionamiento de la audiencia. El académico alemán y especialista en temas vinculados con la memoria, Andreas Huyssen critica el hecho de que los medios de comunicación son capaces de ejercer una gran influencia en la postura que se tiene hacia un determinado suceso o personaje, considerándolo como efectos de la mercantilización y la espectacularización. Andreas Huyssen, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007.

⁷ Francisco Javier Gómez Tarín, *El análisis de textos audiovisuales. Significación y sentido*, Madrid, Shangri-La Ediciones, 2010, p. 151.

nacimiento de la ficción. Cabe señalar que los primeros experimentos cinematográficos consistieron en “vistas”, tomas o capturas de la realidad que rodeaba a los realizadores, como lo fueron los icónicos filmes *La llegada del tren* (1895), *La salida de la fábrica de textiles* (1895) o *La llegada al congreso de fotografía en Lyon* (1895) todas ellas obras de los hermanos Lumière que, en cierto modo, sirven de vestigio documental de un momento o acontecimiento particular de la historia; es decir, buscan representar la realidad.

Para Ferro, este mayor apego hacia lo histórico por parte del cine, se presenta “cuando el cine se convierte en arte, intervienen sus pioneros en la historia con films, documentales o de ficción, que ya desde un comienzo, so pretexto de representación, endoctrinan y glorifican”.⁸

Una crítica frecuente que se erige alrededor al cine de ficción es el hecho de que se manipula o falsea la historia presentando acontecimientos distorsionados o apartados de la historiografía que se ha encargado de documentar determinados elementos en torno a un personaje, acontecimiento o una época en sí misma. Es un hecho que “la mayoría de las películas históricas no poseen la fuerza del análisis y la conceptualización de la cultura escrita”.⁹

Ante este argumento o crítica, Marc Ferro señala que resulta indispensable, al momento de aproximarse al cine histórico, tener en cuenta que:

Los films de ficción, el <<cine>>, no ejercen el estatuto del saber, sino el de lo imaginario; así, no expresarían lo real, sino su representación. Por una transposición a la imagen de los dogmas y costumbres de la tradición escrita, poca credibilidad merece el testimonio científico de una ficción.¹⁰

Continuando con este argumento, se podría decir que no puede exigirse a un filme de ficción un rigor absoluto en lo que se refiere al manejo de los acontecimientos o elementos históricos, ya que su misma esencia —la ficción— trae consigo lo imaginario. Además, si se exige mayor nivel de veracidad al momento de llevar a cabo una recreación histórica y se solicita no alterar los hechos históricos, se estaría intentando transformar al cine de ficción en un cine de carácter documental.

⁸ Marc Ferro, *Cine e Historia*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1980, pp. 11-12.

⁹ Ramón Breu, *La historia a través del cine. 10 propuestas didácticas para secundaria y bachillerato*, Barcelona, Grao, 2012, p. 10.

¹⁰ Marc Ferro, *op. cit.*, p. 66.

Sin embargo, hay ocasiones en que los filmes históricos pertenecientes al ámbito de la ficción pueden llegar a documentar algunos elementos de la realidad, todo esto sin despegarse de lo imaginario. Incluso, hay ocasiones en que el estudio o el análisis de una película de ficción puede traer resultados más provechosos que si se contemplara una visión documental.¹¹

El mismo Marc Ferro evidencia las bondades o aproximaciones novedosas que pueden surgir al momento de aproximarse al cine de ficción contemplándolo como una fuente de carácter histórico:

La película de ficción presenta, anticipándose a cualquier comparación de fondo, una ventaja práctica sobre el noticiario, sobre el documental: gracias al análisis de las reacciones de la crítica, al estudio de la cantidad de público asistente, a diversas informaciones sobre las condiciones de su producción, etc. Cabe la posibilidad de entender al menos, algunas de las relaciones de la película con la sociedad.¹²

Esta declaración de Ferro da a entender que el filme no sólo debe ser analizado por su trama o por la representación que realiza de determinada época, sino que también puede ser utilizado como una fuente o vestigio histórico del momento de su realización para comprender otros elementos deseados según la aproximación del investigador o del historiador en cuestión.

Ante todo, resulta importante tener presente que el cine cumple o satisface diferentes intereses. Por una parte puede ser considerado como una vía de expresión artística, como divertimento, como un medio de comunicación al servicio de una industria —podría considerarse una industria cultural¹³— e, incluso, como propaganda. Como el mismo Ferro llega a esbozar, el cine se encuentra íntimamente relacionado con la sociedad en la que nace y las necesidades o requerimientos de ésta.

Una vez aclarados estos puntos relacionados con el cine de ficción resulta importante hablar de la otra cara de la moneda. El cine de carácter documental ha logrado alejarse un poco de las críticas que se realizan en torno al cine de ficción histórico,

¹¹ Por poner un ejemplo de esto, el análisis o revisión de un filme de ficción de propaganda nazi podría resultar más esclarecedor al espectador interesado en comprender los recursos y estrategias narrativas de la propaganda, que un documental que se centre en hacer una descripción de este tipo de cine.

¹² *Ibid.*, p. 67.

¹³ Max Horkheimer y Theodor W. Adorno se refirieron en su *Dialéctica de la Ilustración* (1944) al cine como una industria cultural poseedora de una importante carga ideológica y social.

considerando que en la esencia de éste subyace una mayor investigación y documentación histórica. Sin embargo, también es posible encontrar en él algunos de los “vicios” señalados alrededor de la ficción.

Marc Ferro indica que “a las imágenes se les puede hacer decir lo que sea”¹⁴; por lo que cualquier toma o fragmento documental “lleva implícita una postura cargada de ideología”¹⁵ o un sesgo otorgado por el realizador, una dotación de subjetividad.

Cualquier material cinematográfico a analizar, “aunque sea de gran valor, es fruto de una manipulación siempre inherente a la selección de planos efectuada y al montaje”.¹⁶ El simple hecho de situar la cámara de manera superior al sujeto siendo representado (una toma picada) brinda, ya, un mensaje de carácter subjetivo que podría ser interpretado como el hecho de que este individuo se encuentra degradado o denigrado, cosa que sería completamente opuesta si la cámara se situara de manera inferior a éste (un ángulo contrapicado). “La pantalla revela al mundo, evidentemente no como es, sino como se le corta”.¹⁷

Ante todo, “un filme no es ni una historia ni una duplicación de la realidad fijada en celulosa: es una puesta en escena social, y ello por dos razones. El filme constituye ante todo una selección, y después una redistribución”.¹⁸ El mismo montaje de las diferentes tomas, escenas y secuencias puede dar pie a significaciones completamente diferentes. Al momento de aproximarse a una obra cinematográfica —sea de ficción o documental—, se está viendo la redistribución de las imágenes de acuerdo a lo deseado por los realizadores, no a lo que es la realidad en sí misma, por lo que es necesario prestar una mayor importancia al mensaje que se busca comunicar con la obra e identificar, si resulta posible, la intención de los creadores.

Con esta distinción clara, se procederá a presentar algunos de los puntos sobre los que se han generado los debates en torno a la reconstrucción histórica en el séptimo arte, esto para abordar, posteriormente, el valor del cine y de sus respectivas representaciones como una fuente histórica considerando a esta manifestación del arte tanto una expresión ideológica como productos industriales.¹⁹

¹⁴ *Ibid.*, p. 126.

¹⁵ Ramón Breu, *op. cit.*, p. 61.

¹⁶ *Idem.*

¹⁷ Pierre Sorlin, *op. cit.*, p. 28.

¹⁸ *Ibid.*, p. 170.

¹⁹ *Ibid.*, p. 81.

1.1.2 El cine histórico ante la industria

Una parte de las críticas al cine histórico llegan a ceñirse y fundamentarse en el papel de la industria cinematográfica, bajo el argumento de que se hace uso indebido del pasado y de la historia, manipulándolos al antojo de los realizadores con el fin de vender u ofrecer un producto llamativo —y poco verosímil o incorrecto históricamente— que ayude a recuperar la inversión realizada para la producción. Es decir, la historia queda reducida a una herramienta comercial que busca dar cabida a narraciones y relatos cuyo único fin es incentivar el consumo mediático-comercial de la audiencia. Bajo esta óptica, se estaría lucrando con la historia y su misma tergiversación.

Siguiendo esta lógica, se puede entender que “la industria [cinematográfica] fabrica los productos y provoca la necesidad del producto; despierta la curiosidad, la larga espera, para asegurar la circulación de los filmes y procurarse el medio de realizar otros”.²⁰ Por lo tanto, el relato histórico, el *star-system*, los intereses de los espectadores y otros elementos implicados en la creación de un filme quedan convertidos en un mero recurso para satisfacer las necesidades de la industria.

Como ejemplo de esto podrían figurar los numerosos filmes de terror y horror que son producidos con antelación para ser estrenados a finales del mes de octubre o aquellas producciones que hacen referencia a milagros, a la religión o a la Navidad que son lanzados al mercado en vísperas decembrinas. El cine, ante todo, llega a fungir como un arte que “depende de una industria; la vertiente económica representa lo que le frena, lo que le obliga a tomar en cuenta las modas, que le pliega a los intereses de los banqueros”.²¹

Ahora, para vincular esta práctica industrial con el ámbito histórico, se podría hablar de varios fenómenos que se han ido presentando en diferentes etapas del cine en donde se explota en demasía determinado periodo histórico o un personaje determinado con fines comerciales. Durante la primera mitad del siglo XX abundaron las producciones cinematográficas que se situaban en la Roma clásica, esto hasta el grado de poder hablar del surgimiento de una tendencia o subgénero conocido como *péplum*.²²

²⁰ *Ibid.*, p. 68.

²¹ *Ibid.*, p. 67.

²² El mismo nombre de esta categoría del cine histórico hace alusión a la vestimenta característica de los romanos en la Antigüedad conformada por una túnica sin mangas que se abrochaba en el hombro. A menudo,

1.1.3 El anacronismo y las licencias poéticas

Otro de los elementos que son ampliamente criticados del cine histórico por parte de los historiadores es la presencia de los denominados anacronismos o elementos que son discordantes con la ambientación o recreación histórica que tiene lugar en el filme. Existen diferentes niveles y tipologías de anacronismos que son exaltados con gran lujo de detalles por los especialistas cayendo en lo que Ramón Breu llega a denominar como fetichismo histórico,²³ un anhelo por el que la recreación histórica sea minuciosa y exacta al cien por ciento, cuidando el detalle más pequeño en el cual, seguramente, gran parte de los espectadores no fijarán su atención.

El uso del nombre de una región o de un país cuando éste no existía propiamente, la presencia de un material ajeno a la civilización representada en el filme o el uso de una tecnología desconocida o anticipada para el momento presentado en la producción cinematográfica son sitios comunes en los que llegan a depositarse las críticas de los historiadores al cine histórico ceñidas en los anacronismos. De igual manera, podría hablarse de anacronismos propios del lenguaje mediante utilización de palabras o términos en los diálogos que no formaban parte del “acervo” de la sociedad y de la época representada.

No obstante, Ramón Breu defiende la presencia de estos anacronismos señalando que, en ocasiones, llegan a fungir como recursos narrativos que facilitan la comprensión o el nexo entre el material fílmico y su audiencia:

Es posible incluso que algunos de estos anacronismos sean necesarios para que el pasado pueda ser inteligible para el gran público del presente. Otros tal vez son deliberados, como una forma de vincular hechos del pasado con situaciones de ahora.²⁴

Resulta evidente que el público que ha acudido a ver un filme que se desarrolla en la Europa del pasado tendrá una mejor comprensión de los hechos si se hace referencia a “Francia”, en lugar de la “Galia”. Incluso, la presencia de algunos anacronismos pueden ser

este cine también recibe el nombre de cine de toga y sandalias o cine de espadas y sandalias; lo que hace referencia a elementos comunes, frecuentes y característicos de estas producciones.

²³ Ramón Breu, *op. cit.*, p. 22.

²⁴ *Ibid.*, p. 26.

vistos como recursos narrativos que se han insertado en el guión para dotar de ritmo al relato cinematográfico o meras libertades creativas del realizador, siendo importante tener presentes las intenciones de los implicados en la producción al momento de aproximarse al análisis de la obra.

La abundancia o reiteración en anacronismos —como se podría apreciar en un número considerable de filmes que se empeñan en presentar al ser humano prehistórico viviendo en el mismo tiempo que los dinosaurios, cuando en realidad éstos se extinguieron tiempo atrás de la aparición de los homínidos— puede contribuir a la desinformación de la audiencia, sobre todo a la menos instruida o a los grupos “vulnerables” intelectualmente como lo pueden ser los niños. Quienes, posiblemente, incorporarán estos anacronismos a su bagaje cultural sin estar conscientes de su inexactitud e imprecisión histórica.

Al momento de la realización de un filme con ambientación histórica, se espera —y se agradece— que los implicados hayan efectuado una debida investigación de la época o de los personajes en cuestión para la creación del filme, esto en aras de llevar a cabo una representación lo más verosímil posible. Sin embargo, debido a los mismos vacíos existentes en la historiografía y a las necesidades de un guión o relato cinematográfico, la caída en inconsistencias o anacronismos resulta frecuente, los cuales deberían ser entendidos y comprendidos considerando que provienen de un cine cuyo objetivo principal es entretener a la audiencia, no de un cine que busca documentar la realidad de manera cien por ciento objetiva.

Dentro del cine de carácter histórico resulta importante señalar un factor que abunda dentro de estas creaciones y que se vincula fuertemente con los anacronismos deliberados a los que hace alusión Breu: la existencia de las licencias poéticas. En toda obra de carácter histórico ubicada dentro del cine de ficción se encontrarán presentes las licencias poéticas, si no se trataría de una obra de carácter documental (incluso existen ciertos documentales que se permiten el uso de éstas).

Las licencias poéticas consisten en todos aquellos elementos provenientes directamente de la creatividad de los implicados en la producción del filme —no de la información histórica— y son insertados dentro de la diégesis cinematográfica con el fin de generar vínculos entre las escenas y personajes, contraponiendo así, situaciones provenientes de la realidad histórica con otros que son, enteramente, ficcionales. Éstas

pueden consistir en la inclusión de un personaje que no existió en la vida real, en determinada sociedad, cultura o núcleo social que sí hayan existido.

De igual manera, un filme podría basarse, vagamente, en la vida de un personaje histórico y construir todo el guión del filme a partir de licencias poéticas. Esta situación se presenta, en muchas ocasiones, en aras de “completar” un momento de la vida de un personaje del cual no existe documentación suficiente o por el simple hecho de atar o vincular diferentes momentos de la vida de éste, actuando a manera de “puentes” que ayudan a dotar de dinámica y coherencia narrativa al relato.²⁵

En un inicio, esto fue bastante criticado por los historiadores; sin embargo, con el paso del tiempo se fue cediendo hasta llegar a la tradición romántica —o novelación— que propone Ángel Luis Hueso; un momento en el cine histórico en donde “la lucha entre la ficción y la historia está equilibrada, de tal manera que podemos hablar de reinterpretación novelesca”.²⁶ Ante todo, al momento de enfrentarse al cine histórico se debe tener en cuenta el objetivo de este producto mediático, siendo éste, en la mayoría de los casos, el entretener a la audiencia.

1.2 La “nueva historia” y el cine histórico

Del cine histórico clásico²⁷ se ha llegado a criticar —crítica que también es posible localizar en las tendencias historiográficas más recientes—²⁸ centrar todo el acontecer histórico y la progresión de hechos como consecuencia directa de la intervención de un personaje particular: el héroe o heroína. Bajo este esquema:

el héroe actúa como motor del hilo argumental. Forma parte del *abc* de las identificaciones emocionales por parte del público. La utilización de esta figura [...]

²⁵ Dennis Bingham, *Whose Lives are They Anyway? The Biopic as Contemporary Film Genre*, New Jersey, Rutgers University Press, 2010.

²⁶ Ángel Luis Hueso, “Planteamientos historiográficos en el cine histórico”, en *Film-Historia*, Barcelona, Centro de Investigación Cinematográfica, vol. 1, núm. 1, 1991, p. 20.

²⁷ Lauro Zavala denomina al cine clásico como aquel “que es resultado de utilizar las estrategias cinematográficas establecidas en la tradición norteamericana durante el periodo comprendido entre 1900 y 1960”. Lauro Zavala, “Cine Clásico, Moderno y Posmoderno”, en *Razón y Palabra*, México, núm. 46, 2005, disponible en <http://www.razonypalabra.org.mx/antiores/n46/lzavala.html>.

²⁸ Como lo podría ser el caso de la historia cultural que procuró alejarse del estudio de las élites para fijar su atención en el pueblo, la sociedad o la colectividad. Entre algunos de sus máximos representantes se encuentran Roger Chartier y Robert Darnton, entre otros.

desvirtúa el alcance colectivo que comporta cualquier dinámica histórica, transmite una idea simplificada de las fuerzas sociales y económicas implicadas en las transformaciones históricas y establece un orden jerárquico en la narración, donde el resto de personajes sólo se entienden en relación con este protagonismo absoluto.²⁹

Siguiendo este hilo, Hueso propone que el cine histórico ha seguido transformándose —nuevamente, una transformación que también se aprecia en la historiografía— en lo referente a la oscilación que muestra entre realidad y ficción hasta llegar a una tendencia contemporánea a la que denomina como “La nueva historia” en la cual se dejan de lado la representación de personajes históricos icónicos y, en su lugar, se enfoca en:

la constatación de que la historia la hace el pueblo, aquellos grupos sociales poco conocidos, más que los hechos desnudos interesa los comportamientos, se busca interpretar los hechos como un trasfondo de una serie de mentalidades, la persona individual adquiere un carácter significativo.³⁰

A su vez, dentro del cine histórico también ha sido posible la presentación de filmes que —continuando con los vínculos entre la nueva historia y el cine— centran su atención en grupos sociales y étnicos otrora ignorados o marginados. Se han rescatado las historias y vidas de mujeres para convertirlas en las protagonistas de numerosas producciones. De igual manera, se ha presentado la incorporación de filmes que abordan temáticas indígenas y otras minorías sociales como lo podrían ser los latinoamericanos, chicanos, afrodescendientes y homosexuales, entre otros.

Asimismo, resulta importante mencionar que la inclusión de estas temáticas dentro del cine histórico —la cual podría ubicarse como una de las influencias del multiculturalismo desarrollado fuertemente en la década de 1980—,³¹ viene acompañada de la llegada de individuos pertenecientes a estos grupos marginados por la misma industria a los puestos importantes de la producción. Tal podría ser el caso del cine de Luis Valdez y de Gregory Nava, el cual es un cine realizado por chicanos con temáticas chicanas.

²⁹ Ramón Breu, *op. cit.*, p. 24.

³⁰ Ángel Luis Hueso, *op. cit.*, p. 22.

³¹ Robert Stam, “Multiculturalismo, raza y representación”, en *Teorías del Cine*, Barcelona, Paidós Comunicación, 2000, pp. 307-320.

Todos estos cambios en la industria cinematográfica, que también son perceptibles o se aprecian dentro de las tendencias historiográficas del siglo XX que se inclinan hacia una “diversidad” de voces otrora ignoradas.

A continuación, se procederá a abordar el uso del cine histórico de ficción como un documento histórico teniendo en consideración los riesgos o vicios de éste que se han esbozado hasta el momento en este apartado.

1.3 El cine como fuente histórica

Las recreaciones históricas presentadas en el cine llegan a ser variables en lo que se refiere al rigor historiográfico que puede yacer en las diégesis de éstas:

En ocasiones, los resultados son calamitosos o perversos; empobrecen, falsean o manipulan la historia. En otras ocasiones, como en el movimiento francés de la *nouvelle vague*, fueron los cineastas los que tomaron el relevo de los escritores para expresar ideas, para dar su visión de la historia.³²

No obstante, el valor del cine histórico de ficción no debe residir únicamente en el contenido de la trama, “el film no vale sólo por aquello que atestigua, sino por la aproximación socio-histórica que autoriza”.³³ ¿Qué imagen está brindando el filme de determinado personaje? ¿Con qué tradición historiográfica se asemeja la construcción de los hechos presentados en la pantalla? ¿A quién se está dando voz a través de la producción cinematográfica? ¿Quién está contando la historia? ¿En qué contexto se produce?

De la misma manera en que es posible encontrar variaciones importantes en la historiografía dependiendo de quién la ha escrito, esto se aprecia en el cine mismo. Al igual que los relatos de la conquista y la concepción de los indígenas americanos varía entre los escritos de Bernal Díaz del Castillo y de fray Bartolomé de las Casas, la representación de la conquista será presentada desde una óptica diferente en un filme americano y uno europeo, contemplando sus debidos sesgos y mensajes que se desean comunicar. Como bien da a entender Siegfried Kracauer en su obra *De Caligari a Hitler: una historia psicológica del cine alemán*, “el cine revela, incluso inconscientemente, la vida interior de

³² Ramón Breu, *op. cit.*, p. 9.

³³ Marc Ferro, *op. cit.*, p. 27.

un pueblo, de una sociedad”.³⁴ Así como ocurre en la historiografía, en el cine existe una multiplicidad de voces en torno a un acontecimiento, tema o personaje.

La mención de determinado acontecimiento, la manera en la que se introduce a un personaje histórico pudiendo posicionarlo como héroe o villano e, incluso, la omisión de un hecho; son elementos que pueden ser analizados en un filme histórico de ficción con el fin de obtener valiosa información sobre éste. Así, “todo filme de ficción se convierte no en un documental, sino lo que es mejor, en un documento, utilizable para la historia si se le somete al correspondiente trabajo y aparato crítico”.³⁵

Los filmes históricos de ficción presentan, en todo caso, una representación del pasado mediatizado; por ende, será en el estudio de este proceso de mediatización o de la construcción realizada en la que yazca la realidad histórica.³⁶ Por lo tanto, “cada película posee un valor como documento, sea cual sea su naturaleza aparente”.³⁷

En los párrafos anteriores se presentaron varias preguntas que pueden realizarse al momento de contemplar a una película como un documento o una fuente de estudio histórico, éstas dan pie a diferentes vertientes o elementos que pueden ser estudiados acerca de los filmes más allá de la representación visual realizada de la historia, de un personaje o de un momento concreto.

Uno de los primeros elementos importantes que deben ser retomados para analizar y extraer información del cine de ficción histórico es el contexto en que ésta se realizó. Respecto a esto, Ramón Breu señala que:

El cine histórico es, ante todo, un documento elocuente de la época en que se llevó a cabo su producción, porque hay que pensar que persigue la identificación de los espectadores de su tiempo con los personajes del pasado, aproximándolos a sus creencias, a su psicología, a su lenguaje o sus costumbres. [...] Esto nos conduce a la cuestión del cine como transmisor de ideología e, incluso, como instrumento de adoctrinamiento.³⁸

³⁴ En Ramón Breu, *op. cit.*, p. 23.

³⁵ Miquel Porter, “El cine como material para la enseñanza de la historia”, en Joaquim Romanguera y Esteve Rimbau, *La historia y el cine*, Barcelona, Fontamara, 1983, p. 58.

³⁶ Marc Ferro, *op. cit.*, p. 69.

³⁷ *Ibid.*, p. 67.

³⁸ Ramón Breu, *op. cit.*, p. 11.

Lo mencionado y expresado por Breu quedará más claro a través de la presentación de un ejemplo concreto. Gracias a la historiografía existe información centrada en torno a la vida de los césares romanos, abarcando desde su gestión política-administrativa, así como otros detalles acerca de su vida personal. En los primeros años del cine se retomaron algunos momentos y personajes como lo puede ser la representación de Julio César por parte de George Méliès, unos cuantos años después comenzaría a presentarse en la industria cinematográfica una acelerada e importante producción de *péplums*, todos ellos limitándose a una reconstrucción de la Roma clásica en donde la extravagancia escenográfica predominaba sobre la narrativa y en donde, rara vez, se abordaban los vicios y excesos de los gobernantes romanos.

En 1979, el filme *Calígula* (Tinto Brass, 1979) presentaría una visión cinematográfica nunca antes vista en donde lo histórico —en donde es posible encontrar algunos elementos provenientes de *Los doce césares* de Suetonio— se fusionaba con lo pornográfico. Lejos de lo representado en el filme y su coherencia con la historiografía sobre el gobernante, esta obra se enmarca en un momento en concreto en la historia del cine. Las décadas de los años sesenta y setenta se caracterizaron por la presencia de numerosos rompimientos con los viejos esquemas en el cine destacando, entre ellos, la desaparición absoluta del Código Hays³⁹ y la incursión de temáticas juveniles en las producciones. Por ende, para el estreno del filme de *Calígula*, ya existían mayores libertades dentro de la industria cinematográfica y, además, hubiera sido inconcebible la creación de una obra con estos contenidos anteriormente.

En las producciones anteriores en torno a los gobernantes romanos, la omisión de sus vicios y excesos se encuentra enmarcada por la misma censura cinematográfica, así como por la mentalidad e ideología dominante en la cultura en donde nacieron los filmes. En este caso, los filmes fungen como un eco de la sociedad en donde se concibieron⁴⁰ y, además, de este ejemplo se puede demostrar que, en la aproximación histórica al cine, “las ausencias u omisiones [de determinados temas o elementos] pueden ser mucho más reveladoras que lo aparecido en la pantalla”.⁴¹

³⁹ Código de censura que había existido en el cine estadounidense desde las primeras décadas del siglo XX que regulaba los filmes que se estrenaban —o no— debido a su contenido.

⁴⁰ Pierre Sorlin, *op. cit.*, p. 35.

⁴¹ Ramón Breu, *op. cit.*, p. 12.

Como bien lo menciona Isis Saavedra:

Una vez que se apagan las luces y que el espectador queda en la oscuridad de la sala, la pantalla se apropia del espíritu de la sociedad que lo fabrica dejando al desnudo sus preocupaciones e intenciones, conscientes e inconscientes. A partir de este momento, los fenómenos producidos por el film se convierten en fuente de excitación, afectividades o repulsiones manejadas en un nivel subjetivo, y a pesar que la proyección pueda estar desvalorizada por su aparente labor de espectáculo, la realidad de las proyecciones fílmicas son un expediente histórico y social, que a través de lo trivial y lo cotidiano muestran el devenir de una época.⁴²

El caso de *Calígula* permite comprender que el cine puede ser el reflejo de diferentes condiciones que circundan a la producción, en este caso las nuevas libertades en el quehacer cinematográfico y una mayor apertura por parte de las audiencias. Aislar a un filme del contexto y las circunstancias bajo las que surgió es completamente imposible.⁴³

El desarrollo de la industria cinematográfica y cómo se enmarca la película analizada al contexto fílmico es otro de los campos de acción de la investigación que contempla a un filme como fuente abordando preguntas como éstas: ¿Sigue el filme una temática recurrente? ¿Se apega a un núcleo temático? ¿Representa un rompimiento o una escisión? ¿Es una obra anticuada o novedosa para la época de su creación?

A lo largo de la historia del cine, es posible encontrarse con diferentes momentos en donde terminaron imperando ciertas temáticas o géneros cinematográficos, lo cual se vincula —en muchos casos— con el contexto histórico. Como bien lo indica Ferro, “toda sociedad recibe las imágenes en función de su propia cultura”.⁴⁴

Por poner un ejemplo, en las décadas de los cuarenta y cincuenta se dio en Estados Unidos el desarrollo del cine negro, el cual ha llegado a ser considerado como un reflejo de la sociedad en donde nació. Se caracteriza por una estética en donde predomina el claroscuro, el manejo de sombras y de ángulos de toma poco convencionales. En el ámbito narrativo se exalta a una sociedad en decadencia moral en donde tanto hombres como mujeres pierden la moralidad y terminan cometiendo atroces crímenes. A grandes rasgos, se

⁴² Isis Saavedra Luna, “El fin de la industria cinematográfica mexicana, 1989-1994”, en *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, Tel Aviv, Tel Aviv University, vol. 17, núm. 2, 2006, p. 122.

⁴³ Pierre Sorlin, *op. cit.*, p. 135.

⁴⁴ Marc Ferro, *op. cit.*, p. 15.

demuestra una visión de desencanto del mundo. Paralelamente, los Estados Unidos se involucran activamente en la Segunda Guerra Mundial.

Por lo tanto, un nuevo filme que se estrenara en 1945 y que repitiera este esquema preestablecido queda enmarcado en una ola o tendencia de producciones cinematográficas, siendo *ad hoc* al momento —dentro de la industria fílmica— en que nació. En la actualidad, si se filmara una obra que se apegara al cien por ciento al canon manejado por el cine negro en los años cuarenta y cincuenta, esta obra sería disonante con el cine contemporáneo e, incluso, podría recibir el apelativo de “homenaje” a este estilo cinematográfico de antaño.

Algo similar ocurre con las temáticas presentadas en las diégesis cinematográficas:

La percepción sistemática de los temas generales y particulares puede darnos así una visión de las zonas de silencio y de las de consenso, de las cuestiones permitidas o prohibidas, en una palabra, de los límites impuestos por los productores y por el sistema político.⁴⁵

El surgimiento o proliferación de una línea temática puede brindar información importante sobre la industria cinematográfica y su relación con el sistema político y las instituciones reguladoras. Tal podría ser el caso de las producciones mexicanas que tienen como hilo conductor lo ocurrido en 1968 en Tlatelolco. Hubiera sido imposible encontrar una producción fílmica que abordara de manera crítica la acción del gobierno mexicano en los dos o tres años después de lo ocurrido.⁴⁶ Hasta 1989 se estrenaría el filme *Rojo amanecer* (Jorge Fons) y en años recientes se producirían otros filmes de ficción enmarcados en el movimiento estudiantil, lo que refleja este cambio de la relación del cine con el sistema político mexicano. Pareciera que el cine “ayuda a comprender el espíritu del tiempo en que vivimos”.⁴⁷

Como se ha podido apreciar en este apartado, el cine histórico puede fungir como fuente histórica, esto sin considerar o evaluar la precisión con la que realiza la representación de determinado personaje o acontecimiento. El cine, como fuente, es capaz de brindar valiosa información sobre la sociedad en la que nace, el comportamiento e

⁴⁵ Pierre Sorlin, *op. cit.*, p. 177.

⁴⁶ Esto sin considerar el documental *El grito* (Leobardo López Aretche, 1968) realizado con tomas reales del movimiento estudiantil.

⁴⁷ Ramón Breu, *op. cit.*, p. 5.

intereses de la audiencia en determinado periodo, la existencia de temas sensibles, la censura política o social imperante en un lugar, entre otros. Ante todo, como bien lo sugirieron Adorno y Horkheimer, el cine es una industria cultural cargada de ideología; siendo, por lo tanto, una importante fuente para el estudio de ésta.

1.3.1 Los puntos de fijación

Un elemento y recurso que resulta importante considerar al analizar líneas temáticas dentro de las producciones cinematográficas y que puede brindar resultados importantes en torno a los silencios o estereotipos recurrentes son los denominados “puntos de fijación”, los cuales son descritos por Pierre Sorlin de la siguiente manera:

Llamaremos “puntos de fijación” a un problema o fenómeno que, sin estar directamente implicado en la visión, aparece regularmente en series fílmicas homogéneas y se caracteriza por alusiones, por repeticiones, por una insistencia particular de la imagen o un efecto de construcción.⁴⁸

Los puntos de fijación podrían, también, llegar a convertirse en “estereotipos visuales propios de una formación social”.⁴⁹ Algunos de estos anclajes pueden situarse a nivel de la recreación histórica, poniendo por ejemplo numerosos filmes que representan a la Edad Media como un periodo de pobreza, oscuridad y oscurantismo, cayendo así en “la leyenda negra” del medievo.

Otro punto de fijación podría figurar en los recurrentes filmes sobre el Holocausto en donde únicamente se representa a judíos en los campos de concentración, a pesar de que se encuentra documentado que también gitanos, homosexuales y personas de piel negra fueron víctimas.

El estudio de estas presencias recurrentes o de las omisiones puede convertirse en un campo de acción para el investigador o el historiador que analiza las corrientes o tendencias fílmicas. En el caso particular de esta investigación, los puntos de fijación ocupan un papel importante en lo que se refiere a la representación cinematográfica de

⁴⁸ Pierre Sorlin, *op. cit.*, p. 196.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 28.

Juana de Arco, puesto que la prevalencia de éstos influye en la imagen fílmica que se busca construir y comunicar del personaje en cuestión.

1.3.2 El papel de los creadores, la distribución y recepción

Otro campo importante que se debe tomar en cuenta al momento de aproximarse desde una perspectiva histórica a un filme de ficción consiste en estudiar al equipo implicado en la producción del filme, siendo el director o directora y los guionistas los principales objetivos.⁵⁰ Un conocimiento básico en torno a los encargados del filme y el proceso seguido por éstos puede brindar información importante que debe ser tomada en cuenta para el análisis de la fuente. Por ejemplo, si como documento base para la generación del guión se consideraron los testimonios directos de un sobreviviente del Holocausto o las memorias de un hombre afroamericano que fue vendido como esclavo, la aproximación que realice el historiador al filme cambiará radicalmente que si se tratara de una obra emanada, al cien por ciento, de la ficción. Situación también presente en el trabajo historiográfico, donde las fuentes y las características de éstas juegan un papel fundamental en la creación del relato histórico.

Sin embargo, Pierre Sorlin señala que profundizar y adentrarse en demasía en la biografía de los realizadores podría desviar el objetivo de la investigación y alejar al investigador de otros elementos circundantes a la creación de un filme, bajo el argumento de que todo lo presentado en el filme dependió por completo de las vivencias del creador:

El tomar en cuenta el autor remite necesariamente a la biografía; de allí, es fácil deslindarse al triple esquema explicativo que forma el fondo de muchos estudios empíricos del cine: vida del autor (tal accidente, tal recuerdo del origen de un filme o de una secuencia), relación directa al contexto (medio y situación en que se encontraba el realizador, trasposición de esos elementos a la pantalla) y decisión personal (por qué ha decidido el realizador traducir en imágenes lo que había vivido o sentido).⁵¹

Finalmente, “el análisis de un documento no puede ignorar ni la fuente emisora, ni las condiciones de la producción, ni la función del documento, ni su frecuencia, ni su

⁵⁰ Ramón Breu, *op. cit.*, p. 27.

⁵¹ Pierre Sorlin, *op. cit.*, p. 82.

recepción por los espectadores eventuales”.⁵² Algunos de los elementos de análisis señalados con Ferro ya han sido abordados con anterioridad en este apartado. En lo referente a la frecuencia del documento y la recepción por parte de los espectadores, esto concierne de manera directa a la exhibición de los filmes.

¿En cuántas salas de cine se exhibió un filme? ¿Contó con una distribución internacional o fue focalizada? ¿La obra contó con algún estímulo para su exhibición? ¿Cómo se publicitó? ¿Cuánto tiempo tardó en llegar al país? ¿Fue censurado o prohibido? ¿Ha sido re-estrenado? ¿Cómo lo recibieron los espectadores? ¿Cómo reaccionó la crítica? ¿Ha recibido algún reconocimiento o galardón?

“Una realización [cinematográfica] es tanto lo que se dice o escribe a propósito de ella, la manera en que se la ha comprendido en el momento mismo”.⁵³ La respuesta a las preguntas esbozadas en el párrafo anterior permitirán obtener un mayor contexto acerca del vínculo entre el filme y la sociedad en la que fue estrenado y, a la vez, de la ideología o mentalidad predominante en el momento.

El hecho de que un filme haya gozado una exhibición limitada en las salas de un país puede dar pie a sendas aproximaciones e hipótesis en donde se vincule el contenido ideológico del filme con la sociedad en la que se presentó. Tal podría ser el caso de la película musical *El show de terror de Rocky* (Jim Sharman, 1975), un material cinematográfico de bajo presupuesto que hacía mofa de las películas de ciencia ficción de la década de los cincuenta y sesenta, a la vez que invitaba a la diversidad sexual con un protagonista travestido. El filme tuvo problemas en su distribución debido a su temática polémica. Sin embargo, unos cuantos años después, se fue presentando un re-descubrimiento de la cinta hasta el grado de convertirse en una obra de culto. Este fenómeno podría hablar de un cambio en la mentalidad de la audiencia quien se muestra, ahora, con una mayor apertura para estas propuestas trasgresoras.

Por otra parte, la evaluación de la recepción de un filme por parte de la crítica especializada también puede resultar provechosa para el historiador, ya que esto le permite comprender cómo fue recibida la obra analizada por la élite intelectual o, en otras palabras, la alta cultura (dependiendo de los medios en donde éstos expresaran sus ideas). El hecho

⁵² Marc Ferro, *op. cit.*, p. 119.

⁵³ Pierre Sorlin, *op. cit.*, p. 156.

de que un filme haya tenido una tasa baja de consumo en las salas de cine y que, por otra parte, haya sido aclamado por la crítica especializada, podría sugerir la existencia de una gran distancia entre el público habitual y convencional y su contraparte, teniendo una sociedad polarizada en lo referente al consumo mediático y cultural.

Es así como se han evidenciado y ejemplificado diferentes maneras de aproximarse a un filme de carácter histórico-ficcional sin contemplar, directamente, la veracidad de los hechos presentados o el grado de verosimilitud con el relato histórico. Se podría decir que “el cine puede ofrecer una visión limitada, fugaz, seguramente incompleta y, a veces, engañosa, pero nos puede proporcionar, si las sabemos leer, indicaciones válidas sobre la cultura y las ideas de una sociedad determinada”.⁵⁴

Marc Ferro reafirma esta idea diciendo que el verdadero genio del cine histórico no radica en la representación que se hace de la historia, sino de lo que:

imagina para devolverle al pasado su autenticidad, ya sea una idea motriz que dé cuenta de una situación que la rebasa, ya sea un marco de acción que funciones como microcosmos revelador, ya sea un hecho de la vida cotidiana que permita extraer lo que no se ve en una sociedad.⁵⁵

En síntesis se podría decir que:

Todas las películas constituyen un reflejo del contexto histórico donde han sido construidas. Si además la película que queremos analizar plantea un tema histórico del pasado, la articulación cine-historia se produce a un doble nivel: el del filme como instrumento de análisis y reproducción de un hecho histórico y, a la vez, como reflejo de las circunstancias sociales e históricas del momento de su creación.⁵⁶

El cine puede ser empleado —con una debida metodología y con las reservas necesarias— como una valiosa fuente histórica de la cual se pueden extraer diferentes testimonios en torno a la industria, a los espectadores y a la sociedad misma, pudiendo fungir como una fuerte manifestación del sentir ideológico de un pueblo y sus instituciones en un momento específico.

⁵⁴ Ramón Breu, *op. cit.*, p. 7.

⁵⁵ Marc Ferro, “La historia en el cine”, en *Istor*, Ciudad de México, Jus, año V, núm. 20, 2008, p. 7.

⁵⁶ Ramón Breu, *op. cit.*, p. 8.

Como bien lo indica Pierre Sorlin: “El cine [...] abre perspectivas sobre lo que una sociedad confiesa de sí misma y sobre lo que niega, pero lo que deja entrever es parcial, lagunario y sólo resulta útil para el historiador mediante una confrontación con otras formas de expresión”.⁵⁷

1.4 Tipología del cine histórico

Una vez asentada esta exploración de las posibilidades de un análisis histórico en torno al cine de ficción histórico resulta importante presentar una tipología de filmes que se enmarcan dentro de la clasificación de “históricos”. Para esto, se partirá de la propuesta realizada por Ramón Breu en su texto *La historia a través del cine. 10 Propuestas didácticas para secundaria y bachillerato*, presentando, a la vez, una explicación más profunda de las categorías, así como algunos ejemplos⁵⁸ de filmes que pueden ser abarcados por la propuesta:

Tipología de filme histórico	Características	Ejemplos
<p>Reconstrucción minuciosa de una época a través de decorados, lugar, personajes, situaciones.</p>	<p>-Los personajes pueden ser ficticios o reales.</p> <p>-Se intenta apelar a la esencia de una época.</p> <p>-La historia sirve de marco o de punto de partida de una intriga novelada con personajes de ficción que pueden llegar a asemejarse a otros históricos.</p>	<p>-<i>Espartaco</i> (Stanley Kubrick, 1960).</p> <p>-<i>Nicholas and Alexandra</i> (Franklin J. Schaffner, 1971).</p> <p>-<i>El retorno de Martín Guerre</i> (Daniel Vigne, 1982).</p>
<p>Filmes de montaje a partir de documentos filmados o grabados sobre la realidad en bruto y después</p>	<p>-Se trata de obras de carácter documental y re-organizados al momento del montaje cinematográfico.</p>	<p>-<i>Noche y niebla</i> (Alain Resnais, 1956).</p> <p>-<i>El grito</i> (Leobardo López Aretche, 1968).</p>

⁵⁷ Pierre Sorlin, *op. cit.*, p. 43.

⁵⁸ Varios de estos ejemplos cuentan, además, con una base literaria de por medio que ya ponía en práctica una aproximación particular a la historia.

manipulados por los cineastas.		- <i>El intenso ahora</i> (Joao Moreira Salles, 2017).
Reconstrucciones noveladas con personajes ficticios en contextos históricos significativos.	-La reconstrucción histórica es un telón de fondo que exalta las aventuras de los héroes.	- <i>Lo que el viento se llevó</i> (Victor Fleming, 1939). - <i>Casablanca</i> (Michael Curtiz, 1942). - <i>Barry Lyndon</i> (Stanley Kubrick, 1975).
Filmes de gran espectáculo, fundamentados en el exotismo que proporciona el tiempo y el espacio.	-Se trata, generalmente de mega-producciones. -Los personajes pueden ser reales o ficticio. -Se llega a caer en el exceso.	- <i>Cabiria</i> (Giovanni Pastrone, 1914). - <i>Cleopatra</i> (Joseph L. Makiewicz, 1963).
Filmes de montaje sobre temas contemporáneos, basados en un concepto periodístico de la historia.	-Algunos de los personajes son reales. -Se concentran en un acontecimiento particular, no en toda la vida de un personaje.	- <i>Todos los hombres del presidente</i> (Alan J. Pakula, 1976). - <i>Spotlight</i> (Tom McCarthy, 2015).
Filmes que plantean una reflexión sobre las causas y consecuencias de los procesos sociales, directa o indirectamente.	-La reflexión no suele ser directa, sino como alusiones. -Suelen presentarse de manera similar a la microhistoria en donde se exalta lo particular para comunicar lo general.	- <i>Umberto D</i> (Vittorio De Sica, 1952). - <i>Apocalypse Now</i> (Francis Ford Coppola, 1979). - <i>La tumba de las luciérnagas</i> (Isao Takahata, 1988).
Filmes que sólo utilizan la historia como marco, como atrezzo y que nos cuentan relatos que se podrían situar en cualquier momento,	-Sólo se utiliza la reconstrucción histórica como telón de fondo que hace más llamativo o innovador al relato cinematográfico.	- <i>Army of Darkness</i> (Sam Raimi, 1992). - <i>El perfume</i> (Tom Tykwer, 2006).

incluso en el presente.	-Gran parte de la trama se construye a partir de las licencias poéticas.	- <i>La bruja</i> (Robert Eggers, 2015).
-------------------------	--	--

Esta propuesta basada en la obra de Breu permite abarcar gran parte de la producción cinematográfica que recupera y representa algún momento o personaje particular de la historia; esto partiendo de los elementos que caracterizan esta construcción cinematográfica y el empleo de éstos, como bien lo podría ser el uso y abundancia o escasas de licencias poéticas, el impacto que los implicados buscan generar en la audiencia, qué se busca representar y qué recursos de la puesta en escena se encuentran presentes en la realización.

1.5 Juana de Arco en el cine histórico

Dentro del cine histórico, un sinfín de reconocidos personajes provenientes de diferentes épocas y tiempos han desfilado por la gran pantalla dejando tras de sí una huella que difícilmente podrá ser borrada de las mentes de los espectadores de estas producciones.

La Cleopatra interpretada por Elizabeth Taylor en el filme homónimo de Joseph L. Mankiewicz (1963), la reina Margot encarnada por Isabelle Adjani (Patrice Chéreau, 1994), la reina Isabel I de Inglaterra (Cate Blanchet en *Elizabeth*, Shekhar Kapur, 1998), María Antonieta en la obra de Sofía Coppola (Kirsten Dunst en 2006) o el mismo Winston Churchill de Gary Oldman en *Las horas más oscuras* (Joe Wright, 2017); son sólo algunos de los personajes de la historia que se han ganado un lugar especial dentro del gran acervo del cine histórico.

Al momento de hacer un recorrido por la historia del séptimo arte, es posible encontrarse con numerosos puntos de fijación en lo que se refiere al cine histórico. Así como existen temáticas particulares o acontecimientos que han sido llevados numerosas veces a la gran pantalla, se cuenta con algunos personajes cuyas vidas han sido recreadas o retomadas por este medio de comunicación en múltiples ocasiones y momentos.

Jesucristo, Julio César, William Shakespeare, Abraham Lincoln, Rasputín y Adolf Hitler son algunos de los personajes cuyas vidas han sido llevadas al cine en incontables producciones y en diferentes momentos dentro de la misma historia del séptimo arte.

Es en este marco en donde figura Juana de Arco, una de las mujeres que, posiblemente, encabece la lista en lo que se refiere al número de “apariciones” dentro de la historia del cine. La Doncella de Orleáns comenzó su “carrera cinematográfica” de la mano de los mismos padres del cine y este recorrido continuó por las sinuosas décadas del siglo XX, en donde sorteó vanguardias artísticas, el cine de propaganda, las mega-producciones estadounidenses, así como las excentricidades de importantes y reconocidos directores.

Se podría afirmar que el personaje de Juana de Arco en el cine ha ido cambiando, en el transcurso del tiempo, a la par de la sociedad, las diferentes ideologías y de la misma historia. Poco o nada queda de la Doncella presentada por Georges Hatot en 1898 si se le compara con la joven Juana de Arco de Bruno Dumont en *Jeannette, l'enfance de Jeanne d'Arc* (2017).

Sin embargo, más allá de la encarnación del personaje y de las respectivas interpretaciones, detrás de las numerosas cintas protagonizadas por Juana de Arco radican diferentes posturas o visiones historiográficas que llegan a cruzarse o contraponerse entre sí. Esto a la par que el mito, la leyenda y la misma hagiografía⁵⁹ son incorporados a los respectivos guiones cinematográficos que buscan presentar la vida de este personaje tan importante para la historia de Francia.

La filmografía en torno a Juana de Arco, al contar con numerosos filmes y al haberse desarrollado —y continuar haciéndolo— por más de un siglo, se convierte en una valiosa fuente histórica en donde es posible establecer un diálogo directo entre diferentes posturas historiográficas, la vida de la Doncella y el mismo séptimo arte. Tal y como se demostrará en los siguientes capítulos.

⁵⁹ Por hagiografía se entiende la historia de vida de un santo, evidentemente, desde una postura religiosa.

2. LA VIDA DE JUANA DE ARCO

*La verdadera proeza de Juana no fue la liberación de Orleáns, sino la regeneración del alma de una Francia languideciente.*⁶⁰

Juana de Arco fue un personaje que se enmarcó dentro de un contexto sumamente agitado en lo referente a la política y a la religión misma, la cual se encontraba enfrentándose a una de sus grandes crisis. Para comprender el momento particular en el que la Doncella nació y logró salir del anonimato, resulta preciso abordar, de manera concisa, cómo era el mundo que vio el rápido ascenso de esta joven proveniente del poblado de Domremy. Para esto se procederá a abordar, brevemente, el contexto de la guerra de los Cien Años, así como una rápida revisión por la ideología imperante en la época de Juana de Arco.

Cabe señalar que se hará hincapié en los acontecimientos de la guerra de los Cien Años que atañen, directamente, a la vida de Juana de Arco y de los individuos con los que se vinculó personalmente.

2.1 La guerra de los Cien Años

Se conoce como la guerra de los Cien Años (1337-1453)⁶¹ a la guerra esporádica con grandes momentos de paz o treguas, así como con enfrentamientos constantes entre las tropas inglesas y francesas, con motivos o causas derivados de la posesión de la corona francesa, así como la disputa por el territorio de este reino.

En palabras de Jacques Cordier, la guerra de los Cien Años:

Era una guerra esporádica, en el tiempo y en el espacio, una especie de guerrilla indefinida, pero que por ello mismo aportaba y prolongaba cada día la incertidumbre del mañana, el temor del saqueo, de la matanza y del incendio, sin contar el peso de las cargas fiscales cada día mayores y más difíciles de pagar.⁶²

⁶⁰ Vita Sackville-West, *Juana de Arco*, Madrid, Siruela, 2003 (1936), p. 153.

⁶¹ La guerra de los Cien Años, a pesar de recibir este nombre, duró, en realidad 116 años.

⁶² Jacques Cordier, *Juana de Arco. Su personalidad. Su papel histórico*, Ciudad de México, Grijalbo, 1959, p. 19.

Hablar, específicamente, de las causas, actores y dinámica de la guerra de los Cien Años ha dado pie a numerosos estudios e investigaciones sobre este conflicto bélico.⁶³ Sin embargo, para esta investigación sólo se tomarán en cuenta los momentos que influyeron de manera directa en el devenir de los acontecimientos en la Francia de Juana de Arco; es decir, unas décadas antes del punto final de la guerra.

Para Vita Sackville-West:⁶⁴

La guerra de los Cien Años significa, en resumen, que durante cien años los reyes de Inglaterra estuvieron intentando unir Francia e Inglaterra bajo una sola corona, la suya. Trataron de hacerlo basándose en razones hereditarias, y también por la fuerza de las armas.⁶⁵

Francia fue el reino que sufrió mayores repercusiones en torno a este conflicto bélico, ya que su mismo territorio fungió como principal campo de batalla. Como bien menciona Édouard Perroy:

En el caso de Francia, la tragedia fue más desgarradora, si cabe. No es necesario enumerar las pérdidas sufridas por el reino capeto en el curso de aquel conflicto interminable y agotador. Su prosperidad material, tan evidente al comienzo de la Guerra, quedaría comprometida durante siglos, no habría de recuperarse hasta poco antes de la Revolución francesa. Perdió también su hegemonía espiritual y política sobre una Europa dócil a sus directrices [...]. En dos ocasiones, Francia estuvo a punto de sucumbir.⁶⁶

Más de diez décadas de continuos enfrentamientos mermaron fuertemente a la población de estos reinos durante la Baja Edad Media, donde la población vivía en constante temor ante una nueva invasión de las tropas enemigas. Incluso, los tiempos de tregua entre ambas coronas, mismos que eran necesarios para la reorganización de los

⁶³ Pudiendo destacar el texto *La Guerra de los 100 Años* de Édouard Perroy como uno de los principales referentes con respecto al tema. Édouard Perroy, *La guerra de los 100 años*, Madrid, Akal, 1982.

⁶⁴ Resulta importante señalar que, a lo largo de este capítulo, la autora inglesa Vita Sackville-West y, en específico, su obra *Juana de Arco* serán mencionadas en diversas ocasiones gracias al minucioso y preciso estudio histórico —pese a no ser historiadora de profesión— que Sackville-West realizó en torno a la vida de la Doncella de Orleáns y el mismo contexto en donde este personaje francés vivió. La autora revisa fuentes de gran relevancia como las actas del juicio de Juana de Arco, testimonios y memorias de las batallas, así como la obra de otros historiadores, como es el caso de Jules Michelet; construyendo así, una obra de carácter historiográfica.

⁶⁵ Vita Sackville-West, *op. cit.*, p. 34.

⁶⁶ Édouard Perroy, *La guerra de los 100 años*, Madrid, Akal, 1982, p. 6.

recursos de guerra, los ejércitos o milicias quedaban desocupados, lo que llegaba a traer consigo una ola de saqueos en los pequeños poblados franceses.

No sólo eran devastados los campos una y otra vez por los grandes ejércitos, lo más terrible eran las bandas de mercenarios desocupados, los desolladores, que recorrían el territorio en todas direcciones sembrando el terror, incendiando, violando y asesinando.⁶⁷

Conforme se desarrollaba la guerra, llegaron a existir numerosos tratados que pretendían realizar modificaciones tanto políticas como económicas y bélicas, mismos que únicamente convirtieron a la guerra en una situación interminable e insoluble. Entre éstos destacan los tratados de Tournai (1340), Brétigny (1360), Auxerre (1412), Arrás (1414) Troyes (1420); así como las treguas de Calais (1347) y Brujas (1375).⁶⁸

El tratado de Troyes elaborado en mayo de 1420 goza de gran relevancia para el tema central de esta investigación, así como para la vida de Juana de Arco, cuya lucha llegaría a centrarse en la eliminación o supresión de uno de los acuerdos señalados en este documento. Según lo contenido y acordado en este tratado, se pactaba y acordaba que Enrique V de Inglaterra:

- i) Adoptase el título de regente y heredero de Francia;
- ii) Se casase con Catalina, hija del rey francés Carlos VI, accediese al trono de Francia y así unificase Francia e Inglaterra.
- iii) además se acordaba que no se le tuviese la menor consideración a Carlos <<el llamado>> Delfín, hijo de Carlos VI, el rey reinante entonces; y que no se había de concluirse con él ningún tratado de paz, o concordia, sin el consentimiento de <<nosotros tres>> (los reyes de Francia e Inglaterra y el duque de Borgoña). Esta extraordinaria cláusula del tratado de Troyes realmente quería decir que Carlos el Delfín, a partir de este momento, no podía intervenir legalmente en los asuntos de Francia. Se le declaraba bastardo, si no con todas sus letras, al menos implícitamente.⁶⁹

Con el contenido de este tratado, se desconocía a Carlos como descendiente directo de Carlos VI, privándolo de todos los derechos reales que le corresponderían al morir su padre. Asimismo, el tratado de Troyes, “que pretendía colocar a toda Francia bajo la

⁶⁷ Leo Linder, *Juana de Arco*, Buenos Aires, Vergara, 2000, p. 17.

⁶⁸ Vita Sackville-West, *op. cit.*, p. 34.

⁶⁹ Vita Sackville-West, *op. cit.*, pp. 34-35.

soberanía definitiva de la corona de Inglaterra, había exacerbado en el pueblo este espíritu de resistencia a la dominación extranjera”⁷⁰, ya que, literalmente, se estaba brindando la corona francesa a Inglaterra.

Poco después de firmado el tratado de Troyes, Enrique V —rey de Inglaterra— y Carlos VI—rey de Francia— fallecieron inesperadamente. Los respectivos monarcas de las naciones en contienda dejaron, respectivamente a:

Un hijo que, a causa respectivamente de su edad [Enrique VI] y de su carácter [Carlos VII], era incapaz de enfrentarse con la más que delicada situación creada por el tratado de Troyes. De hecho había entonces dos reyes de Francia, uno de ellos un niño de nueve meses de edad, el otro un joven inútil de diecinueve años [...]. Ni uno ni otro tenían opción en el asunto.⁷¹

La dinámica que siguió la guerra cambió radicalmente tras estas muertes inesperadas, trayendo consecuencias negativas para el pueblo francés debido a que — gracias al consentimiento del duque de Borgoña y a la alianza de éste con los ingleses— el poder de los ingleses crecía día a día sobre Francia. Es así como el panorama y la situación de Francia era la siguiente:

El rey de Inglaterra y Francia según el tratado de Troyes, Enrique VI, era un niño de nueve meses de edad. El duque de Bedford tenía el puesto de regente. Carlos el Delfín no fue considerado como heredero del trono de su padre. A la par, los franceses se encontraban divididos en dos bandos: los borgoñones (apoyando al duque de Borgoña) y los armañacs (quienes defendían la causa de Bernard d’Armagnac y al Delfín). La enemistad entre estos dos bandos se remontaba varias décadas atrás como consecuencia de crímenes y asesinatos políticos. Mientras que los borgoñones apoyaban la causa inglesa en Francia, los armañacs pueden ser considerados como el bando nacionalista que hacía frente a la invasión.⁷²

El duque de Bedford —en su papel de regente del rey inglés— era el encargado de comandar y dirigir a las tropas inglesas en Francia. Asimismo, la posesión y alianza de los ingleses con Borgoña aseguraba un punto estratégico para el control y dominio de Francia.

⁷⁰ Jacques Cordier, *op. cit.*, p. 34.

⁷¹ Vita Sackville-West, *op. cit.*, p. 35.

⁷² *Ibid.*, pp. 37-38.

Al momento de la aparición en escena de Juana de Arco, los franceses se encontraban fuertemente doblegados ante la presión inglesa, las ciudades más importantes de Francia —entre ellas París y Orleáns— habían cedido ante el dominio de Inglaterra. Varios biógrafos de la heroína francesa (entre ellos Michelet, Cordier y Sackville-West) llegan a coincidir que la campaña de la Doncella de Orleáns se dio en un momento único y preciso en donde la relación entre Borgoña e Inglaterra no era la mejor:

Juana apareció en escena en el momento en que la coalición anglo-borgoñona estaba en su punto más bajo, cuando los ingleses se empezaban a cansar de su prolongada estancia y de su larga lucha en Francia, y cuando con un golpe fuerte podía resquebrajarse el temor casi ficticio que habían conseguido despertar en las mentes de los franceses.⁷³

Es decir, la llegada de Juana de Arco se presentó en un momento oportuno para los armañacs, ya que se aprovechó la inestabilidad en la alianza anglo-borgoñona para dotar de vitalidad el espíritu de los franceses para que hicieran frente a los ingleses que se habían apoderado de una gran parte del territorio de Francia. Asimismo, Juana llegó para sacar de su letargo a Carlos el Delfín animándolo a luchar por la corona que le había sido usurpada por medio del tratado de Troyes.

La guerra concluiría en 1453 con la reconquista de los territorios franceses ocupados por los ingleses. Tras la desaparición del apoyo borgoñón, los ingleses perdieron fuerza en Francia perdiendo, paulatinamente, las ciudades y poblados ocupados. No se firmó un tratado que pusiera fin, de manera oficial, al conflicto entre ambos reinos.

2.2 Mentalidad, superstición y religiosidad en Francia siglo XV

Para comprender y entender el impacto que tuvo Juana de Arco en la misma guerra de los Cien Años ante los ingleses y frente a su propia nación, resulta preciso adentrarse, brevemente, en la mentalidad, tradición y religiosidad medieval de la época. Elementos que, en cierto modo, llegaron a hacerse evidentes en la historia de este personaje y a influir en el mismo proceso inquisitorial en el que se vio inmersa. Es decir, se podría asegurar que

⁷³ *Ibid.*, p. 40.

Juana de Arco —y lo que llegó a simbolizar— fue un producto directo de la mentalidad de la Baja Edad Media y del contexto político en donde se desarrolló.

En primera instancia, resulta importante y relevante hablar del papel que ocupaba la religión para la sociedad medieval. Gran parte de la vida cotidiana se encontraba marcada por la religiosidad tanto del pueblo llano como de la nobleza. Incluso, Jacques Cordier menciona que, a pesar de la gran brecha que se estableció durante el medievo entre la nobleza y los plebeyos, “los más grandes príncipes y los dignatarios tenían [...] las mismas creencias que las masas”⁷⁴; es decir, en la religión no se hacían evidentes las distinciones económicas y políticas entre los estratos sociales. “El punto de vista monástico tenía necesariamente que filtrarse en los pensamientos y la moral de la sociedad en su conjunto”.⁷⁵

Ante todo, resulta importante destacar que existía una gran devoción por parte de las personas hacia la religión católica; se trata de un culto contrastante, ya que estos individuos llegaban a mostrarse muy devotos en lo que se refiere a la adoración a Dios, a la Virgen y a los santos, pero esta devoción no llegaba a apegarse del todo a las reglas establecidas por la Iglesia, sino que aún existían ciertos remanentes de las tradiciones paganas que habían logrado fusionarse con la doctrina católica.⁷⁶

Para ejemplificar esto, Cordier destaca que “el hombre de la Edad Media, por su parte, considera a los santos como agentes de Dios, cada uno con un poder especial, y establece sus relaciones con ellos en dependencia con la diversidad de sus necesidades”.⁷⁷ De igual manera que otrora habían hecho los griegos al rendir culto a Poseidón para que se calmaran las tempestades marinas o los egipcios a Osiris para asegurar la fertilidad de la tierra cercana al río Nilo. Aunado a esto, el hombre medieval, sintiéndose incapaz de ganar el cielo por sí mismo y por sus virtudes ponía:

su esperanza en las oraciones de las almas piadosas, en los méritos acumulados, en provecho de todos los fieles, por algunos grupos de ascetas y en la intercesión de los santos materializados por sus reliquias y representados por los monjes, sus servidores.

⁷⁴ Jacques Cordier, *op. cit.*, p. 23.

⁷⁵ Eileen Edna Power, *Mujeres medievales*, Madrid, Encuentro, 2013, p. 25.

⁷⁶ Jacques Cordier, *op. cit.*, p. 20.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 24.

En esta sociedad cristiana, ninguna función de interés colectivo parecía más indispensable que la de los organismos espirituales.⁷⁸

Como muestras del “paganismo” que perduraba en la Edad Media destacan numerosos mitos y leyendas medievales que giran en torno a personajes fantásticos como unicornios, demonios y hadas; mismos que lograron que se pudiera hablar de la existencia de una mitología medieval. En la misma vida de Juana de Arco, el culto a las hadas existente en Domremy llegaría a convertirse en uno de los argumentos que saldría a relucir en el juicio de la Doncella de Orleáns figurando como una de las acusaciones hacia este personaje.

La existencia de esta “mitología” y leyendas que llegaban a vincularse, en ocasiones, con la religión y con determinados acontecimientos históricos —como puede ser el caso de Juana de Arco en sí mismo— han dificultado la labor de historiadores que se ven obligados a recurrir a numerosas fuentes y a la misma intuición para separar la leyenda de la realidad. Como bien lo señala David González Ruiz:

Las leyendas son una deformación de los hechos históricos y en la mayoría de los casos es difícil saber cómo, cuándo y quién dio pie a esta idealización de la realidad. Fuentes como las crónicas, hagiografías, memorias, cantos populares, cantares de gesta, poemas y la tradición oral fueron las transmisoras de las leyendas medievales que, modificando la trama argumental y añadiendo elementos inventados, convirtieron los errores históricos en verdades poéticas.⁷⁹

Por otra parte, durante la Edad Media salieron del anonimato varios personajes que se hacían llamar a sí mismos enviados de Dios o de los santos para abogar por determinadas causas asegurando que tenían contacto directo con la divinidad, a quienes en la actualidad se conoce bajo el nombre de videntes. En la época, “el nivel general de credulidad religiosa era mucho más simple que ahora”,⁸⁰ por lo que estos individuos, fácilmente, llegaban a posicionarse al lado de los nobles fungiendo como consejeros divinos de éstos gracias a su cercanía con Dios.

⁷⁸ Marc Bloch, *La sociedad feudal. La formación de los vínculos de dependencia*, Ciudad de México, Unión Tipográfica Editorial Hispano Americana, 1958, p. 102

⁷⁹ David González Ruiz, *Breve historia de las leyendas medievales*, Madrid, Ediciones Nowtilus, 2010, p. 14.

⁸⁰ Vita Sackville-West, *op. cit.*, p. 85.

La misma Juana de Arco podría encontrarse ubicada dentro de esta categoría de individuos que aseguraban tener contacto directo con la divinidad. Asimismo, la Doncella llegó a vincularse —según la información que se tiene acerca de su vida— con dos personajes similares: 1) el monje franciscano Richard, de quien se hablará posteriormente y 2) Catherine de la Rochelle, una mujer que aseguraba ser visitada por miembros de la corte celestial durante las noches. La presencia de estos tres personajes ayuda a comprobar la idea de que los videntes, realmente, abundaban en la época.⁸¹

La presencia y cercanía de los videntes con las cortes medievales se debía al hecho de que “las clases dirigentes y el pueblo bajo no dudaban jamás de que Dios y los Santos no se ocuparan constantemente de este mundo atormentado, por intermedio de elegidos que eran los únicos que podían verles y oírles”.⁸² Por lo tanto, tener a uno de estos videntes en la corte, era equivalente a contar con el consejo divino durante esa época de inestabilidad política y social.

Aunado a esto, lo sobrenatural ocupaba un papel importante dentro de la sociedad medieval, siendo prueba suficiente de esto, numerosos expedientes de juicios inquisitoriales en torno a sucesos sobrenaturales como lo podrían ser las brujas levitando, los aquelarres y las hadas. También destaca la otra cara de la moneda: durante el medievo “los santos y los milagros eran cosa mucho más cotidiana, tanto para los ignorantes como para los más instruidos”.⁸³ La frontera entre lo sobrenatural (demoniaco) y lo místico (religioso) era bastante nebulosa e inexacta, pudiendo señalar como ejemplo el caso de los santos que levitaban según la hagiografía y las brujas que volaban de acuerdo a las acusaciones heréticas que se hacían en su contra.

En ocasiones, al monarca —al encontrarse en su trono por la gracia de Dios— se le llegaron a atribuir dones y poderes divinos, tal como lo podrían ser las milagrosas sanaciones de individuos infectados por la peste negra —o peste bubónica— que, según los relatos sanaron una vez que los reyes en cuestión (llamados reyes taumaturgos) tocaron, directamente, a los enfermos.⁸⁴

⁸¹ *Ibid.*, p. 128.

⁸² Jacques Cordier, *op. cit.*, p. 27.

⁸³ Vita Sackville-West, *op. cit.*, p. 85.

⁸⁴ Marc Bloch realiza una interesante recopilación y crítica a los documentos existentes en torno a estos monarcas y gobernantes capaces de “sanar” a los enfermos con el tacto en su obra *Los reyes taumaturgos*. Marc Bloch, *Los reyes taumaturgos*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2017.

Finalmente resulta importante mencionar en este apartado lo concerniente al papel de la mujer en la sociedad medieval, ya que la misma Juana de Arco será un personaje que “rompa” con los esquemas performativos⁸⁵ de su época. Durante el medievo la “Iglesia y aristocracia se combinaban para establecer la doctrina de la sujeción de la mujer, una doctrina que podía verse ligada a la idea de su inferioridad esencial”.⁸⁶

Es decir, la Iglesia y la aristocracia eran quienes dictaban y velaban por el cumplimiento las reglas o normas a seguir dentro de la performatividad femenina de la Edad Media. En lo que se refiere a la primera, ésta procuraba el culto a la Virgen y a otras santas que llevaron una vida pura y humilde y, sobre todo, servicial con los varones que las rodearon, las cuales terminarían fungiendo como un ejemplo de “vida perfecta” —o lo que se esperaba en cuanto a actitudes y comportamiento— de las mujeres medievales.

En la cultura medieval, las mujeres desarrollaban un papel secundario dentro de una sociedad patriarcal. A diferencia de los hombres, a los que se dividía por su función (los que guerreaban, los que trabajaban y los que rezaban), las mujeres tradicionalmente fueron consideradas ante todo mujeres, como una categoría de seres distintos, un grupo cohesionado por el sexo. Esta posición de inferioridad en el orden social las relegaba al cumplimiento de unas funciones básicas como la maternidad y el cuidado de la familia para perpetuar la estirpe y sus antepasados.⁸⁷

No obstante, sobre todo en el pueblo llano, entre los campesinos y comerciantes, el rol de la mujer iría abandonando, paulatinamente el esquema dictado por las mismas necesidades de las familias. Pese a la restricciones puestas por esta institución y el “camino ideal” que señalaban para las mujeres, este deseo de uniformidad y consistencia no era tan estricto como podría parecer a simple vista.⁸⁸

Como ejemplo de esto figura la mujer campesina que habitaba en las pequeñas aldeas o poblados del medievo. Una mujer que debía trabajar al lado de su familia —fuera la propia o su familia política— en los campos y que fuera capaz de, sin problema alguno,

⁸⁵ En esta investigación, por performatividad se recupera la aproximación de Judith Butler en donde se considera a la performatividad de género como la serie de comportamientos, actitudes, roles de género que se atribuyen e imponen socialmente a un varón o a una mujer; es decir cómo debe comportarse el individuo de acuerdo a su género. Esta atribución viene impuesta a través de la misma sociedad, historia y cultura en cuestión. Judith Butler, *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2007.

⁸⁶ Eileen Edna Power, *op. cit.*, p. 27.

⁸⁷ David González Ruiz, *op. cit.*, p. 107.

⁸⁸ Eileen Edna Power, *op. cit.*, p. 22.

sustituir o reemplazar a su marido en caso de que éste enfermase, fuera a la guerra o muriera.

De igual forma, la necesidad económica obligaba a las mujeres a trabajar, en ocasiones, en algo distinto a los quehaceres de su esposo o familia. Como ejemplos de esto, Eileen Power menciona el caso de varias mujeres que eran propietarias o atendían negocios propios como carnicerías en los mercados feudales.⁸⁹ En cierto modo, la idea impuesta por la Iglesia que buscaba situar a la mujer dentro de sus hogares dedicándose a los rezos y a la educación de los hijos permanecía como una mera utopía patriarcal.

Lo cual se evidencia la existencia de un doble discurso que oscilaba entre la realidad y lo esperado por el clero, donde los varones del pueblo llano:

estaban acostumbrados a la visión y la compañía de mujeres en los campos y talleres; sin embargo, los domingos iban a sus iglesias y escuchaban a los predicadores decirles al mismo tiempo que la mujer era la puerta del Infierno y que María era la Reina de los Cielos.⁹⁰

Todos estos elementos referentes a la feminidad medieval y a lo que la Iglesia entendía como la mujer “ideal” se manifestarán, paulatinamente en la vida de Juana de Arco y llegarán a influir, de manera directa, en el proceso inquisitorial al que se vio sometida. Como bien lo señalan Bonnie Anderson y Judith Zinsser:

A los dieciséis años, Juana de Arco (1412-1431), la extraordinaria hija de una familia campesina francesa, desafió casi todas las tradiciones del mundo de las mujeres campesinas. Desobedeció a sus padres, importunó a sus superiores en busca de ayuda e insistió en que debía actuar al margen de los cometidos femeninos tolerados. Juana dijo a todos que había sido enviada por Dios para unirse al ejército del rey de Francia y levantar el asedio inglés de la ciudad de Orleáns. Sus maneras, sus demandas y sus acciones eran heterodoxas. En circunstancias normales, la mera personificación de la mujer insumisa, desobediente habría obtenido las reprimendas de su madre y de su padre. Pero en medio de la guerra de los Cien Años, las autoridades seculares y religiosas francesas del siglo XV escucharon a la heterodoxa. Llegaron a coincidir con la idea que Juana tenía de sí misma como una joven virgen que tenía acceso a Dios a través de sus voces. Llegaron a considerarla una heroína, la santa doncella guerrera, fervorosa y fuerte, enviada para la salvación del reino. Así considerada, la pasión,

⁸⁹ *Ibid.*, pp. 73-104.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 20.

energía, persistencia e ingenuidad de Juana le depararon poder y éxito en cometidos tradicionalmente reservados a los hombres, y a los hombres de las castas superiores.⁹¹

2.3 Juana de Arco, una biografía

Tomando en consideración estos asuntos vinculados al contexto político y mental de la época, resulta preciso comenzar a abordar la biografía de Juana de Arco. En primera instancia se hará una descripción de las condiciones políticas, económicas y culturales de Domremy,⁹² el poblado en el que nació la Doncella de Orleáns, el cual se encuentra ubicado al noreste de Francia en la región de Lorena.

En la época —incluso en la actualidad— Domremy o Domrémy era un poblado más pastoril que agrícola,⁹³ situación que ponía en desventaja al pueblo con respecto a otros que gozaban la seguridad alimenticia que les brindaba la agricultura. Esta misma condición hizo que la vida de los aldeanos no fuera fácil ni en tiempos de paz.⁹⁴

La condición geopolítica de Domremy agravaba los problemas derivados de las prácticas comerciales de los habitantes durante la guerra de los Cien Años, esto debido a que “la mitad del pueblo pertenecía de manera oficial y geográficamente a Francia [Champaña] y la otra mitad a un ducado [Bar] comprometido con el bando anglo-borgoñón”.⁹⁵ Como consecuencia, los aldeanos, “en cualquier momento podían verse inoportunados por las incursiones de bandas armadas procedentes de fuera”,⁹⁶ las cuales solían venir acompañadas de saqueos, violaciones, asesinatos e incendios.

Por otra parte, el pueblo de Domremy se encontraba situado cerca de un bosque extenso con grandes árboles y manantiales característicos de las zonas forestales. En el bosque tenían lugar algunas prácticas y tradiciones pueriles vinculadas con la magia:

Había cuentos de hadas en abundancia; había días especiales en los que los niños de la localidad salían todos juntos a colgar coronas y guirnaldas de las ramas, fiestas

⁹¹ Bonnie S. Anderson y Judith P. Zinsser, *Historia de las mujeres. Una historia propia*, Barcelona, Crítica, 2015, p. 176.

⁹² Domremy, en 1578, cambió su nombre a Domremy-la-Pucelle (Domremy-la-Doncella) en honor a Juana de Arco, nombre que perdura hasta la actualidad.

⁹³ Vita Sackville-West, *op. cit.*, p. 56.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 60.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 43.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 61.

inocentes que, de una forma o de otra, se repetían por toda Europa sin más significación que la de ser una supervivencia de alguna antigua superstición local.⁹⁷

Incluso, se habla de que los niños llevaban las coronas y guirnaldas a una haya en concreto conocida como el árbol de las hadas o *Arbre des Dames*, como si se tratara de un tributo u obsequio a estos seres fantásticos que abundan en la mitología medieval. Se conoce de esta práctica y se vincula directamente con la vida de Juana de Arco, gracias a que los jueces —quienes buscaron cualquier situación por intrascendente que fuera para acusar de hereje a la Doncella— acusaron a la mujer de haber rendido culto a las hadas durante su infancia. Lo que otrora era visto como una tradición inocente por parte de los aldeanos de Domremy, quedó transformada en un acto herético.⁹⁸

El mismo bosque cercano a Domremy dio pie al surgimiento de otro elemento místico-fantástico. Éste gira en torno a una supuesta profecía —misma que llegó a los oídos de los ingleses y del mismo Carlos el Delfín— atribuida a Merlín y a Beda el Venerable. La profecía dictaba que una mujer proveniente del bosque llamado *Bois Chenu* haría maravillas por el pueblo francés.⁹⁹

Asimismo, en esta profecía se declaraba que “la pérdida del reino [francés] era obra de una mujer, de una madre desnaturalizada, la salvación bien podría venir de una doncella”.¹⁰⁰ La primera parte de esta profecía ha sido atribuida a dos personajes. En primera instancia, se habla de que la mujer que perdió Francia era en realidad Leonor de Aquitania, a quien se le ha atribuido el origen de la guerra de los Cien Años al contraer matrimonio con Enrique II de Inglaterra en 1152, matrimonio que unificaría los reinos franceses e ingleses bajo una misma corona. Por otra parte, otras fuentes se inclinan a señalar que la mujer culpable del infortunio francés era Isabel de Baviera, madre de Carlos el Delfín, quien consintió la eliminación de los derechos de su hijo para ascender al trono de Francia.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 54.

⁹⁸ Jules Michelet menciona al respecto que Las hadas frecuentaban ese bosque; les gustaba sobre todo cierta fuente cerca de una haya enorme que se llamaba árbol de las hadas, de las *damas*. Allí los chiquillos colgaban coronas, allí cantaban. Esas antiguas *damas*, dueñas de los bosques ya no podían, se decía, reunirse en la fuente; habían sido expulsadas de ese lugar por sus pecados. Sin embargo, la Iglesia continuaba desconfiando de las antiguas divinidades locales; el cura, para expulsarlas, cada año iba a decir misa a la fuente. Jules Michelet, *Juana de Arco*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1986 (1841), pp. 20-21.

⁹⁹ Vita Sackville-West, *op. cit.*, p. 57.

¹⁰⁰ Jules Michelet, *op. cit.*, p. 22.

La existencia de esta profecía abrió, en cierto modo, las puertas para Juana de Arco a quien se le identificó como la Doncella que había llegado al mundo para salvar al pueblo francés.¹⁰¹ Al igual que lo ocurrido con el árbol de las hadas, la idea de la profecía sería recuperada por los jueces durante el interrogatorio, a lo que Juana contestaría que ignoraba, a ciencia cierta, la existencia y el contenido de ésta.

Juana de Arco fue hija de Jacques d'Arc y de Isabelle Romée.¹⁰² Él se había instalado en Domremy poco antes de contraer matrimonio con la madre de la Doncella.¹⁰³ El padre gozaba de una posición distinguida dentro del pueblo, ya que “estaba encargado de recaudar las *tailles*, un impuesto con el que se gravaba a las personas que no pertenecían a la nobleza ni al clero”.¹⁰⁴ Se podría asegurar, que Jacques d'Arc era el tercero al mando dentro de Domremy, situación que le brindaba cierta categoría y respeto entre los demás habitantes del poblado. Asimismo, se dedicaba a la agricultura y a la ganadería.¹⁰⁵

Por su parte, Isabelle Romée —la madre de Juana de Arco— era una mujer que seguía el rol de madre e instructora; es decir, se dedicaba al hogar y a la instrucción religiosa de sus hijos. En palabras de Vita Sackville-West, este personaje:

era ciertamente una mujer de carácter devoto e irreprochable. Educó bien a sus hijos, enseñándoles el padrenuestro, el avemaría y el credo; enseñó a su hija Juana a ser una buena ama de casa y a sentirse orgullosa de las tareas que se consideraban adecuadas para su sexo.¹⁰⁶

Esta información se sabe, en gran medida, gracias a las declaraciones de Juana durante el juicio, en donde aseguraba que todo lo que sabía de la religión se lo debía a su madre.¹⁰⁷ Por otra parte, Isabelle Romée fue quien, después de varios años de la muerte de su hija en la hoguera, acudió a las instancias pertinentes para solicitar la reapertura y

¹⁰¹ Cabe señalar que, según la profecía, por doncella se entiende una mujer joven virgen y piadosa.

¹⁰² La información referente a sus padres reside en el expediente del interrogatorio a la Doncella, en donde se le cuestionó acerca de la formación religiosa que había recibido por parte de sus progenitores.

¹⁰³ Vita Sackville-West, *op. cit.*, p. 45.

¹⁰⁴ *Ibid.*, pp. 45-46.

¹⁰⁵ Jules Michelet, *op. cit.*, p. 18.

¹⁰⁶ Vita Sackville-West, *op. cit.*, p. 47.

¹⁰⁷ Régine Pernoud, *Joan of Arc. By Herself and her Witnesses*, Maryland, Scarborough House, 1994, p. 16.

revisión del caso de Juana buscando sanar el orgullo de su familia y luchar por “reincorporar” a la difunta Juana a la Iglesia.¹⁰⁸

Juana de Arco nació el 6 de enero de 1412, el día de la Epifanía o el día de Reyes.¹⁰⁹ Fue la tercera hija del matrimonio,¹¹⁰ tuvo dos hermanos mayores —Jean y Jacquemin—, así como dos menores —Catherine y Pierre.¹¹¹ Poco se sabe, realmente, acerca del nacimiento de la Doncella. En gran medida, es la misma leyenda —y a lo que dio a hablar en su época— en torno a este personaje lo que ha permitido conocer y fijar la fecha exacta de su nacimiento al tratarse de una fecha importante para la doctrina cristiana. Como bien señala Marie de la Sagesse desde una perspectiva religiosa, Juana nació el día de la Epifanía:

en el cual la Iglesia celebra la manifestación visible de Cristo Rey y Mesías Divino en la adoración de los Reyes, en su consagración por la teofanía bautismal y en el ejercicio de su poder sobrenatural en el milagro de Caná [...] Destacamos esta festividad litúrgica pues será la prefiguración de su misión o, si se quiere, su programa de vida: la consagración del rey.¹¹²

Se sabe que Juana de Arco fue bautizada y que contó con un gran número de padrinos y madrinas,¹¹³ de los cuales varios llegaron a testificar a favor de su ahijada durante la rehabilitación del caso varios años después de su muerte.

La infancia de Juana de Arco transcurrió sin situaciones que salieran de lo cotidiano o de lo común. Interactuaba con sus hermanos y con los demás niños de Domremy participando en algunas actividades pueriles como las visitas al árbol de las damas para colocar las coronas en sus ramas. Según Michelet, “Juana nació en medio de esas leyendas, rodeada de esas ensoñaciones populares. Pero junto a ellas, la región ofrecía una poesía completamente diferente, ésta, salvaje, atroz, demasiado real, [...] la poesía de la guerra”.¹¹⁴

¹⁰⁸ Marie de la Sagesse Sequeiros, *Santa Juana de Arco*, Buenos Aires, Katejon, 2018, p. 353.

¹⁰⁹ Vita Sackville-West, *op. cit.*, p. 49.

¹¹⁰ Jules Michelet, *op. cit.*, p. 18.

¹¹¹ Vita Sackville-West, *op. cit.*, p. 374.

¹¹² Marie de la Sagesse Sequeiros, *op. cit.*, p. 39.

¹¹³ Régine Pernoud, *op. cit.*, p. 15.

¹¹⁴ Jules Michelet, *op. cit.*, p. 21.

Como ya se mencionó anteriormente, los habitantes de Domremy —gracias a su situación geográfica—, se vieron obligados, en numerosas ocasiones, a huir de su pueblo ante la llegada de ejércitos dispuestos a saquear la aldea. Así como podían presentarse varios meses de una aparente tranquilidad, esta situación podía transformarse radicalmente en cualquier momento, por lo que los aldeanos debían encontrarse preparados para evacuar con sus familias y el ganado en cualquier momento.

En el ámbito familiar, Juana de Arco llevó una vida convencional *ad hoc* a lo acostumbrado por las mujeres de la época referido en el apartado anterior:

Mientras que los otros hijos iban con el padre a trabajar a los campos o a cuidar a los animales, la madre mantuvo a Juana cerca de ella, ocupándola en coser o en hilar. No aprendió a leer ni a escribir, pero supo todo lo que su madre sabía acerca de las cosas santas.¹¹⁵

El analfabetismo de Juana se manifestó en diferentes momentos de su campaña militar, ya que se vio obligada a depender, en todo momento, de otras personas que escribieran las cartas y comunicados que dedicaba tanto a sus enemigos como a sus aliados o a aquellas personas que le escribían en busca de un consejo o de consuelo.

La devoción religiosa de la Doncella se hace evidente desde muy temprana edad, ya que —según algunos testigos que la conocieron desde su infancia— Juana pasaba varias horas al día en el santuario de Nuestra Señora de Bermont, una capilla situada en el fondo del bosque.¹¹⁶

La aparente tranquilidad y cotidianidad que caracterizaron a la infancia de la Doncella de Orleans cambió radicalmente tras recibir, por primera vez, un mensaje celestial: San Miguel Arcángel la visitó por primera vez cuando Juana tenía doce años.¹¹⁷ El contacto de Juana de Arco con el ente divino se dio, según los documentos del juicio, a través de la presentación de visiones y de voces que se dirigían a la joven brindándole mensajes de aliento e impulsándola a convertirse en la mensajera de Dios que se encargaría de liberar al pueblo francés de la opresión inglesa y, sobre todo, de lograr que Carlos el Delfín recuperara el trono.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 19.

¹¹⁶ Vita Sackville-West, *op. cit.*, p. 67.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 68.

La revelación que recibió la joven Juana de Arco por parte de San Miguel Arcángel fue paulatina y espaciada:

Nunca trató de meter prisa a Juana. Transmitió su mensaje pausadamente. Empezó por decirle que tenía que ser buena chica, y que Dios la ayudaría. Luego le comunicó, entre otras cosas, que tenía que ir a ayudar al Rey de Francia, previniéndola también que Santa Catalina y Santa Margarita asimismo se le presentarían más tarde, y que tenía que obedecer sus instrucciones, puesto que serían enviadas por orden de Nuestro Señor. Juana escuchó todo esto sin decir una palabra a nadie.¹¹⁸

La periodicidad en que Juana se comunicaba con sus voces variaba considerablemente, ya que —según ella indicó durante el juicio— había ocasiones en que se dirigían a ella varias veces al día y otros momentos en los que pasaban algunos días sin recibir contacto alguno. Ante todo, la Doncella destacó que sus voces le hablaban, especialmente, si se encontraba en el bosque¹¹⁹, una situación que sería vinculada por los jueces con las creencias en las hadas y otros seres mitológicos que habitaban en este lugar.

El mensaje se repetía en varias ocasiones, las voces invitaban a Juana a tomar cartas en el asunto y a emprender su viaje hacia el castillo del Delfín en Chinon. Sin embargo, la joven Doncella postergó su misión considerando que no podría abandonar a sus padres en ese momento en específico.

No obstante, “en mayo de 1428, Juana, que entonces tenía dieciséis años, intentó por primera vez que la enviaran a Francia a hablar con el Delfín”.¹²⁰ Lo que motivó a la Doncella a emprender su misión fue el hecho de que por Francia corrían los rumores de que los ingleses pronto iniciarían un nuevo ataque en la región.

Fue así como Juana, presionada:

tanto por razones privadas como públicas, Juana se sintió instigada a hacer la primera intentona. Para llevar a cabo esa intentona consiguió la ayuda de un tal Durand Lassois [...] que estaba casado con su prima carnal [...]. Durand Lassois y su esposa vivían en Burey-le-Petit, a solamente dos millas de Vaucouleurs, y a Vaucouleurs era donde Juana necesariamente tenía que ir [...]. Se trataba de una pequeña guarnición situada en una colina [...]. Su comandante era a la sazón de un tal Robert de Baudricourt.¹²¹

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 73.

¹¹⁹ Régine Pernoud, *op. cit.*, pp. 30-32.

¹²⁰ Vita Sackville-West, *op. cit.*, p. 77.

¹²¹ *Ibid.*, pp. 78-79.

La razón por la que Juana de Arco debía entrevistarse, en primera instancia, con Robert de Baudricourt es clara. Al ser uno de los vasallos de Carlos el Delfín, él era el indicado para enviar a la Doncella al encuentro del rey de Francia y para dotarla de un salvoconducto, de caballos y de una escolta hacia Chinon (donde se encontraba el heredero del trono).

Fue así como Juana de Arco viajó junto con Durand Lassois hacia Vaucouleurs.¹²² Presentando como pretexto a los padres de ésta que la Doncella sería de gran ayuda para Lassois y su esposa durante esta temporada, lo que permitió que Jacques d'Arc autorizara el viaje.

Según la leyenda en torno al personaje, el primer encuentro entre Baudricourt y Juana se encuentra rodeado, en parte, por un halo religioso y milagroso, ya que según algunas de las fuentes cercanas a la Doncella, ésta fue capaz de reconocer al vasallo del Delfín sin haberlo conocido anteriormente; es decir, sus voces le habían indicado quién era la persona a la que buscaba en Vaucouleurs.

La historiografía, en aras de querer justificar o desmitificar este primer milagro de la Doncella de Orleáns, señala que la firma de Jacques d'Arc —el padre de Juana— aparece en un documento oficial al lado de la de Robert de Baudricourt, por lo que se infiere que ambos se conocían, situación que hace factible que Juana lo haya conocido, previamente, en persona o escuchado algunas descripciones físicas por parte de su propio padre.¹²³

Dejando a un lado este “primer milagro” de la Doncella, se podría asegurar que los resultados del encuentro entre Baudricourt y Juana no fueron positivos. Ella llegó a Vaucouleurs bajo la promesa de que derrotaría a los ingleses y que se encargaría de que Carlos el Delfín fuera, propiamente, coronado en la catedral de Reims.

Baudricourt sencillamente se rió de ella, y no solamente le dijo a Lassois que la devolviese a su casa después de una buena reprimenda, sino que bromeó groseramente diciendo que podía entregársela a sus soldados para que se divirtiesen con ella.¹²⁴

¹²² Es posible que Juana haya revelado su misión encomendada por San Miguel y las otras dos santas a su primo Durand Lassois. Esto explicaría cómo logró su convencimiento para que la ayudara a marcharse de Domremy y la acompañara ante Baudricourt. Asimismo, Lassois sería quien justificaría ante Jacques d'Arc la ausencia de Juana en la casa paterna. Cabe señalar que, a menudo, los filmes centrados en la Doncella alteran o modifican su parentesco con Lassois, a menudo considerándolo como su tío en lugar de su primo.

¹²³ *Ibid.*, p. 83.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 87.

Despedida de esta manera, Juana de Arco se vio obligada a regresar a Domremy con sus padres, cargando consigo la negativa y la burla de Robert de Baudricourt. No obstante, la Doncella no se daría por vencida y haría un segundo y último intento de conseguir el visto bueno del vasallo del Delfín.

En el intermedio entre los dos viajes a Vaucouleurs, la situación francesa —y de Domremy en particular— se agravó considerablemente. Su aldea natal fue víctima de un ataque y los habitantes se vieron obligados a refugiarse en Neufchâteau. En específico, la familia de Juana encontró alojamiento en la casa de madame La Rousse, una situación que traería repercusiones negativas durante el juicio de la Doncella.¹²⁵ Esto se debe a que en torno a madame La Rousse existían numerosos rumores y acusaciones que la presentaban como una mujer con mala fama y asociada a la prostitución, lo que sería desmentido por varios testigos durante el proceso de rehabilitación.

Asimismo, otra situación desfavorable se presentó para Juana de Arco durante esta estancia en Neufchâteau. En este periodo, un supuesto pretendiente se acercó a la Doncella para pedir su mano en matrimonio, a lo que ella se negó rotundamente a sabiendas de la importante misión que sus voces le habían encomendado. Ante la negativa, el pretendiente la llevó a “Toul, el centro de la diócesis, para que respondiese ante el tribunal episcopal de un incumplimiento de promesa de matrimonio”.¹²⁶ Esto terminó, al igual que su estadía con La Rousse, anexándose al expediente negativo de Juana de Arco, mismo que sería rescatado por los jueces durante el proceso de Ruán.

Después de un tiempo, la familia de la Doncella regresó a Domremy para encontrarse con la iglesia en ruinas y la mayor parte del pueblo incendiado.¹²⁷ Juana decidió que era tiempo de realizar un segundo intento ante Robert de Baudricourt. La joven llevaba, hasta ese momento, cinco años comunicándose con San Miguel, Santa Catalina y Santa Margarita, todo esto sin externarlo a nadie a excepción de Durand.

Con respecto a Jacques d’Arc e Isabelle Romée, Juana no les confesó la revelación ni la comunicación constante que tenía con los santos. Sus voces le habían autorizado que confiara en sus padres, pero ella, buscando no atormentarlos, decidió no decirles nada.¹²⁸

¹²⁵ *Ibid.*, p. 88.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 89.

¹²⁷ *Idem.*

¹²⁸ Régine Pernoud, *op. cit.*, p. 32.

En enero de 1429 Juana se marchó de Domremy para siempre, bajo el pretexto de que debía apoyar a la mujer de Lassois que pronto daría a luz.¹²⁹

En esta ocasión, Juana se hospedó con Catherine le Royer. Lo ocurrido en Francia en el intermedio de las dos visitas de Juana a Vaucouleurs influyó directamente en cómo fue recibida por Baudricourt. Los ingleses iban ganando terreno en el país y, rápidamente, las ciudades y poblados importantes cedían ante las tropas extranjeras. Bajo este nuevo panorama:

Conseguir que Robert de Baudricourt se pusiese de su lado [...] se había simplificado bastante desde el anterior mes de mayo de 1428. Por una parte, la situación de Francia se estaba haciendo cada vez más desesperada. La ciudad de Orleáns estaba sitiada por los ingleses desde octubre de 1428 [...]. A Baudricourt ya no le parecía tan natural recibir con bromas a una posible salvadora [...]. Además, para entonces Juana ya se había granjeado [...] algunos amigos en la corte. Uno de éstos Bertrand de Poulengy [...], el otro Jean de Nouvilonpont [...] más comúnmente conocido como Jean de Metz.¹³⁰

La amistad que había establecido Juana con estos dos hombres de espada al servicio de Baudricourt influyó para que éste decidiera darle una segunda oportunidad. Asimismo, la estancia de la Doncella en Vaucouleurs, así como su promesa de liberación del pueblo francés y de la subsecuente coronación del Delfín había dado pie a que se le vinculara, directamente, con la profecía atribuida a Merlín y a Beda el Venerable.

Jean de Metz entabló amistad con la Doncella, a quien le prestó juramento de lealtad y comenzó a prepararla para lo que sería el viaje a Chinon, aunque todavía no se recibía el salvoconducto de Baudricourt. Entre los riesgos que hizo evidente a la joven fue el hecho de viajar como una mujer. Ante esto, le preguntó si desearía emprender el viaje vestida con su atuendo femenino o si adoptaría la indumentaria masculina, cosa que Juana —secundada por sus voces— aceptó gustosa.

Ante la afirmación de la Doncella, Jean de Metz y Bertrand de Poulengy consiguieron que los ciudadanos de Vaucouleurs le obsequiaran ropa masculina a Juana de Arco.¹³¹ Esta situación evidencia el conocimiento popular y general que había en el poblado

¹²⁹ Vita Sackville-West, *op. cit.*, p. 87.

¹³⁰ *Ibid.*, pp. 99-100.

¹³¹ *Idem.*

en torno a esta posible salvadora de Francia. En cierto modo, la joven de Domremy comenzaba a abandonar la vida privada para convertirse en un símbolo de esperanza y de fe para los franceses.

Después de cierto tiempo en Vaucouleurs, Juana tuvo su segunda audiencia con Robert de Baudricourt. En primera instancia, el vasallo del Delfín negó nuevamente a la Doncella la oportunidad de visitar al monarca; sin embargo, Metz y Poulengy intervinieron para hacerlo cambiar de parecer. Fue así como Baudricourt, presionado por la situación francesa y por sus mismos capitanes, se mostró más flexible con la joven proveniente de Domremy. No obstante, tomaría algunas medidas para comprobar que Juana era, realmente, una mensajera de Dios.¹³²

Baudricourt sometió a Juana ante un sacerdote, quien se encargaría de comprobar que no era, en realidad, una enviada por el demonio. Una vez superada esta prueba en Vaucouleurs, Baudricourt accedió a enviar a Juana a Chinon. Para preparar el viaje, envió a un mensajero hacia el castillo del Delfín para que éste autorizara la expedición de la Doncella. Mientras tanto, la joven debía esperar en el lugar a que el emisario regresara.

Como ya se ha mencionado anteriormente, la fama y los rumores en torno a una joven virgen proveniente de Domremy se expandían por el territorio francés. Esto llegó a los oídos de Carlos II, duque de Lorena, quien la mandó a llamar a su castillo en Nancy. Juana, en espera de la llegada de la respuesta del Delfín accedió a visitar al duque a pesar de que éste apoyaba a los borgoñones.

“El duque sintió indudablemente curiosidad [...] probablemente acogería con agrado una diversión nueva [...]. Además, temía por su salud y quizá pudiese la doncella de Domremy darle algún consejo útil, o incluso milagroso”.¹³³ Con esto se evidencia una situación que sería bastante común en la carrera militar de Juana de Arco: el hecho de que otras personas la vieran como una conexión entre los mortales y la divinidad, lo que, por ende, le otorgaría algunos dones, poderes o virtudes como lo podría ser el hecho de sanar a los enfermos o de resucitar a los muertos (considerándola una taumaturga).¹³⁴ Ambas situaciones que repercutirían en el juicio de la Doncella en Ruán.

¹³²Jacques Cordier, *op. cit.*, pp. 83-84.

¹³³Vita Sackville-West, *op. cit.*, pp. 108-109.

¹³⁴Jacques Cordier, *op. cit.*, p. 85.

Juana, de manera bastante astuta, logró sacar provecho de su encuentro con el duque de Lorena, a quien le aseguró que pediría por su salud si a cambio le dejaba a su hijo y a un grupo de hombres para que la escoltasen por Francia. No obstante, Carlos II se negó rotundamente a esto y, en su lugar, le otorgó el dinero necesario para su partida, la compra de un equipo para un corcel y la confección de un atuendo masculino para la Doncella.¹³⁵

A su regreso a Vaucouleurs fue recibida por Baudricourt con la noticia de que “las armas del Delfín habían sufrido ese día un gran revés cerca de Orleáns y sufrirían otro si no se la enviaba pronto a donde él estaba”.¹³⁶ Fue así como Juana emprendió el viaje hacia Chinon el 23 de febrero de 1429.

El traslado de Vaucouleurs al castillo en donde residía el Delfín no era sencillo debido a la situación en la que se encontraba Francia. “El viaje que emprendía era rudo y muy peligroso. La región entera se hallaba recorrida por gentes de armas de ambos partidos. No había ya caminos ni puentes, los ríos estaban por desbordarse”.¹³⁷ Esto aunado al hecho de que la comitiva seleccionada debían proteger, a toda costa, la virginidad de la Doncella.

Juana se separó de su primo Durand Lassois, quien la había acompañado en Vaucouleurs y durante la incidental visita a Nancy. Ahora, la joven de Domremy, se veía rodeada por hombres de armas seleccionados por Baudricourt. El grupo estaba integrado por Colet de Vienne —portador de la respuesta del Delfín—, Jean de Metz, Bertrand de Poulengy —así como los criados de éste, Julien y Jean de Honnecourt— y Richard el arquero.¹³⁸

Como medida preventiva, así como por la obediencia de Juana a sus voces, la Doncella fue vestida como hombre y armada con una espada. Asimismo, se le proporcionó un caballo. El viaje llegó a prolongarse y a complicarse debido al constante deseo de la joven de escuchar misa,¹³⁹ lo que los llevaba a acampar en algunos poblados para que la joven pudiera satisfacer su deseo. Finalmente, el grupo llegó a su destino el domingo 6 de marzo de 1429.¹⁴⁰

¹³⁵ *Ibid.*, p. 87.

¹³⁶ Vita Sackville-West, *op. cit.*, p. 115.

¹³⁷ Jules Michelet, *op. cit.*, p. 28.

¹³⁸ Jacques Cordier, *op. cit.*, p. 87.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 88.

¹⁴⁰ Vita Sackville-West, *op. cit.*, p. 123.

Pronto llegaron al lugar unos mensajeros dispuestos a interrogarla acerca de sus intenciones. Ella respondió proclamando su promesa de levantar el sitio de Orleáns y de coronar a Carlos en Reims. Dubitativo aún, el Delfín mandó a llamar a Metz y a Poulegny para averiguar más acerca de la misteriosa joven de Domremy.

Aún con algunas dudas, Carlos concedió una audiencia a la Doncella después de dos días de espera.¹⁴¹ Tal y como ocurrió con Baudricourt, el primer encuentro entre Juana y el Delfín se encuentra rodeado de numerosas situaciones inexplicables que han sido consideradas como milagros. Según la mayoría de los relatos históricos, el rey de Francia trató de engañarla escondiéndose entre la concurrencia del castillo. Sin embargo, Juana fue capaz de identificarlo sin problema alguno, encaminándose hacia él y haciendo una reverencia.

Ante esta inexplicable situación, las dudas del príncipe parecieron haberse evaporado y condujo a Juana a una sala privada para hablar con ella acerca de la misión que Dios le había encomendado. La Doncella, buscando ganarse la confianza del Delfín, reveló a éste el contenido de una petición que él mismo había realizado tiempo atrás a Dios. Gracias a esta revelación, Carlos quedó convencido de que Juana había sido enviada por la divinidad.

Una vez que Carlos quedó convencido de la procedencia y de las intenciones de Juana, el viaje rumbo a Orleáns se convirtió en un hecho. Mientras se preparaba el nuevo viaje de la Doncella, se le presentó al duque de Alençon, personaje con quien entablaría una profunda amistad hasta el momento de la captura de la joven. En estos días, Juana formó parte del séquito del Delfín que se encontraba integrado por el mismo Alençon y el duque de Trémoille.¹⁴²

Antes de partir de Chinon, Alençon llevó a Juana a pasar unos días con su esposa y su madre en Saint-Florent. Ahí la joven prometió a la preocupada esposa de Alençon que ella se encargaría de que regresara a casa sano y salvo.¹⁴³ Esta promesa también se ha considerado otro de los múltiples milagros o situaciones inexplicables que forman parte de la vida de la Doncella de Orleáns.

¹⁴¹ Cabe señalar que en este primer encuentro entre el monarca y Juana se encontraba presente toda la corte.

¹⁴² Jacques Cordier, *op. cit.*, p. 92.

¹⁴³ Vita Sackville-West, *op. cit.*, p. 136.

Tras varios días, la joven fue llevada a la ciudad vecina de Poitiers para ser sometida a un interrogatorio más riguroso que el que había tenido lugar en Vaucouleurs o en Chinon. Cabe señalar que el mismo Delfín formaba parte del grupo que se trasladó a Poitiers.

El interrogatorio que tuvo lugar en Poitiers goza de gran relevancia para el juicio al que se sometería a Juana de Arco tras su captura. La Doncella fue interrogada minuciosamente acerca de la identidad de sus voces, así como de la misión que le fue encomendada. Ya en Rúan, al momento en el que se le preguntó, de nuevo, acerca de estos temas, ella se limitó a contestar que no brindaría mayor información de esto, ya que lo había expresado previamente en Poitiers; por lo tanto, invitaba a sus jueces a consultar los papeles o expedientes del interrogatorio.

Incluso, en el cuestionamiento de Poitiers, Juana reveló su mordaz actitud que se haría evidente en el juicio posterior. Una de las primeras preguntas que se le hicieron fue acerca del idioma en el que se dirigían sus voces a ella. Ante esto, Juana respondió sarcásticamente que las voces hablaban una lengua superior a la de quienes la interrogaban en este momento.¹⁴⁴

Los miembros del tribunal le pidieron que hiciera una señal —o un nuevo milagro— en ese momento que confirmara que, realmente, había sido enviada por Dios. Nuevamente, Juana respondió mordaz y cortantemente diciendo que ella no se encontraba en Poitiers para hacer señales; en cambio, pedía que fuera enviada cuanto antes a Orleáns para evidenciar las señales que haría en este lugar cumpliendo la misión que le fue designada.¹⁴⁵

Finalmente, le preguntaron que si Dios estaba de su lado, ¿por qué necesitaba soldados para liberar Orleáns? Ante esto, la Doncella respondió que Dios, realmente, deseaba liberar Orleáns y que lograría interceder por la ciudad a través del ejército.¹⁴⁶ Ante estas respuestas y gracias a la apremiante situación en la que se encontraba Francia, los miembros del tribunal y el mismo Delfín otorgaron el permiso para que Juana pudiera trasladarse a Orleáns.

De Poitiers fue enviada a Tours y a Blois. En la primera ciudad, fue interrogada, en persona, por la suegra del Delfín, a quien se le encomendó realizar un segundo

¹⁴⁴ Marie de la Sagesse Sequeiros, *op. cit.*, p. 88.

¹⁴⁵ *Idem.*

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 89.

reconocimiento más minucioso acerca de la supuesta virginidad de la joven, así como de su verdadero sexo.¹⁴⁷

Ya en Blois, se comenzaron a realizar los preparativos finales para que Juana pudiera reunirse con el ejército del Delfín. Se dispuso a un séquito encargado de atenderla; dentro de éste se nombró a Jean Paquerel como su confesor. Además, sus hermanos Pierre y Jean se reunieron con ella para formar parte de sus tropas.

En estos días previos a su llegada a Orleáns, Juana comenzó a involucrarse en los aspectos diplomáticos de la guerra, tomando, evidentemente, un papel que no le correspondía. La Doncella envió su primera carta a los ingleses. En este documento, le pedía al duque de Bedford que no la obligase a destruir a los ingleses y que se rindiese. Se ignora si Bedford recibió o no la carta, pero la situación en el sitio no cambió mínimamente.¹⁴⁸ La correspondencia de Juana tanto a aliados como enemigos llegaría a convertirse en evidencia para el juicio inquisitorial donde se pondría en duda la manera en que estos textos habían sido redactados.

Juana de Arco recibió una armadura completa y un caballo nuevo. Sin embargo, se negó a aceptar la espada que le ofrecían:

Sabía exactamente la espada que deseaba, y no estaba dispuesta a tener otra, pero tenían que ir a buscársela. La encontraría, dijo, enterrada en el suelo detrás del altar en la iglesia de Santa Catalina de Fierbois [...]. La espada, con cinco cruces grabadas, se hallaba por supuesto allí.¹⁴⁹

La manera en que se encontró la espada en el sitio indicado por la Doncella fue considerada en, su tiempo, como otro de los milagros de Juana de Arco, definitivamente se pensaba que era una mensajera de Dios que había llegado para salvar al pueblo francés. El descubrimiento de la espada aumentó en demasía el prestigio de Juana entre las tropas, quienes la aclamaban.

¹⁴⁷ En diferentes momentos de su vida Juana se vio sometida a exámenes físicos que buscaban demostrar su virginidad. Esto se debía a la creencia de que si realmente era virgen, el demonio no podía establecer ningún pacto con ella, siendo, por lo tanto, una enviada de Dios.

¹⁴⁸ Jacques Cordier, *op. cit.*, pp. 94-96.

¹⁴⁹ Vita Sackville-West, *op. cit* p. 147.

Antes de partir de Blois, Juana mandó a elaborar su estandarte distintivo, el cual llevaba una figura de Cristo, el mundo, dos ángeles y las flores de lis que distinguían y caracterizaban a Francia.¹⁵⁰

Para el 29 de abril de 1429, fecha en que Juana entra a Orleáns, la plaza de la ciudad llevaba sitiada más de seis meses. Ante las condiciones de la guerra, un número considerable de combatientes ingleses había desertado. Por otra parte, “el duque de Borgoña, después de una disputa con el duque de Bedford, había retirado sus tropas”¹⁵¹ de la ciudad.¹⁵²

Gracias a esta escisión temporal entre los borgoñones y los ingleses, los segundos no habían sido capaces de bloquear por completo el acceso a la ciudad, lo que facilitaba el ingreso de víveres, refuerzos y municiones a Orleáns. Antes del arribo de la Doncella al lugar, podría hablarse de la llegada a un punto muerto en donde “ni los sitiados ni los sitiadores se podían mover, y no era una situación buena para mantener alta la moral ni en un lado ni en otro”.¹⁵³ La misma distribución de las bases no era favorable para los ingleses, ya que éstos “se hallaban muy debilitados [...], se hallaban divididos en una docena de bastiones o plazas fuertes que en su mayoría no se comunicaban entre sí”.¹⁵⁴

Por esto mismo puede asegurarse que Juana de Arco hizo su entrada en Orleáns en el momento preciso en el cual los invasores ingleses no contaban con la fuerza militar para organizar y orquestar un ataque decisivo hacia la ciudad francesa. En cambio, la Doncella llegó a revitalizar los ánimos franceses brindándoles la esperanza y la fe que necesitaban, siendo, bajo esta lógica, un triunfo o éxito más psicológico que militar. Con respecto a esto, Vita Sackville-West señala que “la verdadera proeza de Juana no fue la liberación de Orleáns, sino la regeneración del alma de una Francia languideciente”.¹⁵⁵

Juana contaba con un séquito conformado por soldados y capitanes bastante importantes en Francia. Entre ellos destacaban Jean de Metz, Poulengy, sus hermanos, el mismo Alençon y un conocido guerrero de nombre Etienne de Vignolles, mejor conocido como La Hire. Desde los primeros días al frente de sus tropas, la Doncella puso en marcha

¹⁵⁰ Marie de la Sagesse Sequeiros, *op. cit.*, p. 100.

¹⁵¹ Vita Sackville-West, *op. cit.*, p. 151.

¹⁵² Esta disputa evidencia, claramente, la inestabilidad de las alianzas durante la guerra de los Cien Años.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 152.

¹⁵⁴ Jules Michelet, *op. cit.*, p. 35.

¹⁵⁵ Vita Sackville-West, *op. cit.*, p. 153.

una serie de disposiciones que buscaban reformar al ejército moralmente. Entre éstas destacan el hecho de que todos los miembros debían confesarse y asistir a misa.¹⁵⁶ Asimismo, ordenó que todas las prostitutas que solían acompañar a los combatientes en sus campamentos debían ser expulsadas del lugar.

Antes de cruzar las puertas de Orleáns, Juana tuvo un encuentro con el Bastardo de Orleáns —Jean d'Orleáns—, quien dirigía la ciudad y la protegía de los ingleses.¹⁵⁷ En primera instancia, la Doncella llegó a tener varias fricciones con este personaje a quien acusaba de haber retrasado su entrada en la ciudad en lugar de haber dado la orden de atacar, cuanto antes a las tropas de Talbot —el capitán inglés a cargo del sitio— y a los ingleses.¹⁵⁸ Nuevamente, con esto se evidencia la impaciencia de Juana ante los movimientos y negociaciones diplomáticas propias de la guerra.

Orleáns y lo ocurrido en esos días en la ciudad quedó configurado como un sello distintivo de Juana de Arco, quien, a la posteridad, terminaría convirtiéndose en el símbolo del lugar y llegaría a formar parte de su mote distintivo: la Doncella de Orleáns. La recién llegada gozó de un gran recibimiento en la ciudad.

La misma llegada y presencia de la Doncella produjo una calma en el sitio que duró cuatro días. La joven decidió enviar una nueva carta a Talbot solicitando su rendición pacífica y la liberación del mensajero que había enviado su anterior carta, pero en cambio fue ofendida.¹⁵⁹

No conforme con esto, Juana decidió dar una nueva oportunidad a los ingleses para que se rindieran y durante la noche “se subió en persona al puente y desde allí gritó a sir William Glasdale, el comandante del fuerte inglés llamado les Tourelles, que en nombre de Dios se entregasen él y sus compañeros, así salvarían la vida”.¹⁶⁰ Ante esto, recibió burlas e insultos que la consideraban una bruja enviada por el demonio y una meretriz.

Durante una de las noches que pasó en Orleáns previas a la batalla, Juana comunicó a Paquerel que sus voces le habían informado que sería herida en el combate, pero que

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 159.

¹⁵⁷ Se hará referencia a este personaje bajo el título de “el Bastardo”, ya que los mismos documentos y testimonios de la época, al igual que los estudios más recientes, se refieren a Jean d'Orleáns de esta manera. También era conocido como conde de Dunois.

¹⁵⁸ Vita Sackville-West, *op. cit.*, p. 163.

¹⁵⁹ Jacques Cordier, *op. cit.*, p. 125.

¹⁶⁰ Vita Sackville-West, *op. cit.*, p. 174.

lograría sobrevivir. Ésta es sólo una de las premoniciones que sus voces le hicieron conocer a la Doncella con respecto a su devenir.

La impaciencia de Juana crecía con cada día que su ejército permanecía inactivo dentro de las murallas de Orleáns. El Bastardo se había retirado de la ciudad a Blois para reunir un ejército numeroso que fuera capaz de hacer frente a las tropas inglesas. Mientras tanto, Juana aprovechó la situación para discutir de nuevo con sus enemigos, haciéndose acreedora de una nueva ola de ofensas e insultos.¹⁶¹

El día 3 de mayo recibió la noticia de que el Bastardo regresaba a Orleáns con un ejército proveniente de Blois. El día siguiente, Juana de Arco salió de la ciudad a recibir a las tropas del Delfín. El ejército recién llegado se instaló dentro de las murallas de la ciudad y se distribuyeron las provisiones que éstos habían traído consigo. El resto del 4 de mayo pasó sin novedades en el sitio. Únicamente, en la tarde, el Bastardo comunicó a Juana que sir John Fastolf se encontraba en camino a les Tourelles con refuerzos para los ingleses.

Juana de Arco despertó alertada por un sueño en el que sus tropas se encontraban, ya, en el campo de batalla. Al despertar, pudo escuchar que la ciudad se encontraba en gran actividad debido a que la batalla había comenzado. Es decir, se había ordenado el inicio del ataque sin haberla informado de esto. La Doncella escuchó que los ingleses estaban haciendo bastante daño a las tropas francesas y logró salir del lugar hacia sus tropas antes de que Jean d'Aulon, su paje, pudiera seguirla.¹⁶²

Los franceses triunfaron en este primer enfrentamiento. “Era la primera vez que los franceses conseguían capturar una fortificación inglesa [Saint-Loup] [...]. Se tocaron todas las campanas de Orleáns para celebrar la victoria, y Juana y los jefes fueron a dar las gracias”.¹⁶³ Una vez pasado el fulgor de la victoria y de la celebración, la Doncella anunció que el día siguiente, gracias a que se celebraba la Ascensión, no se combatiría durante la jornada.¹⁶⁴

Al día siguiente (5 de mayo), se celebró un consejo de guerra en la casa del tesorero en la que se alojaba la Doncella. Nuevamente, ésta fue excluida de las negociaciones y

¹⁶¹ Según los testimonios de quienes se encontraron al lado de la Doncella en estos momentos, ella se veía fuertemente afectada por los insultos. Mencionan que lloraba amargamente y, a la vez, rezaba para que Dios fuera capaz de perdonar a quienes la habían ofendido de esta manera.

¹⁶² Jacques Cordier, *op. cit.*, p. 129.

¹⁶³ Vita Sackville-West, *op. cit.*, pp. 179-180.

¹⁶⁴ La Doncella respetaba, casi siempre, los domingos y las fiestas religiosas asegurando que en esos días no era preciso combatir.

disertaciones que tomaba el consejo de guerra porque se consideraban que sus conocimientos militares eran nulos.¹⁶⁵ En esta reunión, se acordó que se lanzaría al amanecer “un violento ataque contra el fuerte enemigo de Saint-Laurent, esperando con ello tentar a los ingleses, que estaban en la margen sur, del otro lado del río, para que fuesen en ayuda de sus amigos del lado de su ciudad”.¹⁶⁶

Mientras el consejo de guerra acordaba esto, Juana envió un nuevo mensaje a los ingleses. En esta ocasión, temiendo perder un nuevo mensajero, decidió hacer llegar la carta en una flecha lanzada por un balletero a la base inglesa. Nuevamente fue llamada la “ramera de los armañacs”.¹⁶⁷

El 6 de mayo comenzó con una larga batalla de la que Juana formó parte. Esta jornada culminó con la victoria de los franceses que aseguraron las bases de Saint-Jean-le-Blanc y los Agustins. Ahora, los ingleses se concentraban en el sólido fuerte de les Tourelles.¹⁶⁸

Durante la cena, Juana fue informada de que el consejo de guerra se había reunido nuevamente —sin su conocimiento— y que se había acordado frenar temporalmente el ataque a los ingleses. Esto debido a que las tropas francesas eran escasas frente a los enemigos, siendo preciso aguardar la llegada de los refuerzos enviados por el Delfín. La Doncella se molestó fuertemente ante esto y respondió a su interlocutor que “vos habéis estado con vuestro consejo, y yo he estado con el mío, y creedme, mi consejo será valedero y se cumplirá, el vuestro no llegará a nada”.¹⁶⁹ Ese mismo día, la joven reveló a Paquerel que sería herida el día siguiente por encima del pecho.

Juana, sustentándose en los deseos y órdenes de sus voces, así como del apoyo que tenía del ejército y del pueblo mismo, logró convencer a los miembros del consejo de que el 7 de mayo era el día indicado para atacar les Tourelles. La batalla duró casi todo el día y ésta se concentró, principalmente, en el gran foso que había debajo del *boulevard* en donde los franceses intentaban colocar largas escaleras de madera para intentar, inútilmente, acceder a la base inglesa. Sus enemigos, las derribaban continuamente. Tal y como sus

¹⁶⁵ Esta exclusión de las reuniones y decisiones de guerra da a entender que Juana de Arco no poseía, oficialmente, un cargo de tipo militar ni había sido nombrada responsable de las tropas del Delfín.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 181.

¹⁶⁷ Jacques Cordier, *op. cit.*, p. 131.

¹⁶⁸ Vita Sackville-West, *op. cit.*, p. 184.

¹⁶⁹ *Ibid.*, pp. 184-185.

voces se lo habían anunciado, la Doncella fue alcanzada por una flecha que se impactó por encima del pecho.

Algunos de los soldados, al ver herida a la Doncella se acercaron a la joven deseosos de intentar ayudarla mediante el pronunciamiento de encantos y hechizos populares; sin embargo, ella los apartó diciéndoles que prefería morir antes que recurrir a estas prácticas ajenas a la voluntad de Dios.

La Doncella fue atendida rápidamente y se apresuró a regresar al campo de batalla. La situación no había variado: los ingleses llevaban la delantera y parecía que los franceses jamás podrían entrar a les Tourelles. El Bastardo estaba dispuesto a ordenar la retirada. Sin embargo, Juana lo convenció de que diese un poco más de tiempo, a lo que él accedió.

Tras esto, Juana subió a un caballo y se dirigió a una viña cercana en donde permaneció un tiempo en oración pidiendo por el triunfo de las tropas francesas.¹⁷⁰ La Doncella regresó con sus soldados y los animó a reanudar el ataque con brío y decisión. “El ejército de la *Pucelle* se reunió y volvió al ataque, asaltando las murallas con tanto brío que tomaron el *boulevard* y el fuerte”.¹⁷¹ Con esto no cabe duda que el liderazgo que ejercía Juana era de carácter moral y anímico, no un liderazgo militar.

Una vez dentro de les Tourelles, los franceses lograron someter a los ingleses que se refugiaban en esta base. Los invasores se vieron rodeados e intentaron huir desesperadamente. Varios soldados ingleses —entre ellos Glasdale y Moleyns— cayeron de un puente intentando escapar y murieron ahogados gracias al peso de sus armaduras. Tras la victoria francesa, Juana fue llevada a su alojamiento en Orleáns para ser tratada, debidamente, de la herida que había recibido.

Este suceso tuvo fuertes repercusiones tanto para el pueblo francés como para los invasores ingleses. En lo que se refiere a los franceses, el triunfo de la joven inspiró aires revitalizadores para la resistencia y Juana quedó convertida, inmediatamente después de este triunfo, en un símbolo de la esperanza y de la fe. Realmente, se pensaba, que la Doncella había sido enviada por Dios para auxiliar a su pueblo.

Por otra parte, el triunfo de Juana de Arco también afectó en demasía a los ingleses. En específico, el duque de Bedford llegó a considerarla una discípula del demonio —una

¹⁷⁰ Jacques Cordier, *op. cit.*, p. 135.

¹⁷¹ Vita Sackville-West, *op. cit.*, p. 190.

bruja— que había logrado vencer a las tropas mediante hechizos y encantamientos.¹⁷² Los miembros de las tropas invasoras fueron aterrorizados por la idea de estarse enfrentando al diablo encarnado en la figura de esta joven mujer y un número considerable desertó del ejército ante el temor. “Para los ingleses y los franceses ‘renegados’ apareció como una bruja poseída por el diablo, y para los partidarios de Carlos y los neutrales como una virgen inspirada por Dios”.¹⁷³

El día 8 de mayo, un día después del triunfo en les Tourelles, las tropas francesas y las inglesas se encontraron nuevamente frente a frente. Los invasores intentaban huir de la zona tras la derrota del día anterior. Según se cuenta, los dos bandos estuvieron observándose por varios minutos esperando el primer movimiento. A pesar de los deseos de los armañacs de enfrentarse al mermado ejército inglés, Juana se los impidió debido a que era domingo y estaba prohibido combatir en ese día. Finalmente, los enemigos de los franceses optaron por dar la media vuelta y se retiraron a Meung.

Al verse cumplida la primera de las promesas que Juana de Arco había hecho al Delfín y a su séquito, la Doncella comenzó a darle prisa a su segunda encomienda: la coronación de Carlos en la catedral de Reims, debía de dejar de ser el Delfín para convertirse en el legítimo rey de Francia. Según la tradición eclesiástica francesa —la cual coincidía por completo con las ideas de Juana y de sus voces—, “a ningún rey de Francia se le podía dar su verdadero título sin estar consagrado y coronado y haber recibido la gracia especial que se suponía que recibía del Espíritu Santo a través del santo óleo”.¹⁷⁴

El consejo de Carlos llegó al consenso general de que se emprendería el camino a Reims para la coronación, pero que en este trayecto, se deberían ir tomando las ciudades cercanas al Loira. Orleáns quedó, desde el momento de su liberación, convertida en una de las principales bases o cuarteles generales de la resistencia francesa. Juana regresaba a menudo a la ciudad durante la campaña militar que dirigía antes de la llegada a Reims. En este periodo, varias ciudades ocupadas por los ingleses fueron cayendo ante los armañacs y la Doncella.

La primera de las ciudades en caer en esta breve campaña fue Jargeau. Suffolk, uno de los líderes ingleses, fue capturado y más de mil ingleses hechos prisioneros fueron

¹⁷² *Ibid.*, p. 193.

¹⁷³ Jacques Cordier, *op. cit.*, p. 154.

¹⁷⁴ Vita Sackville-West, *op. cit.*, p. 208.

pasados por las armas. Asimismo, Juana de Arco salvó la vida a Alençon —tal y como se lo había prometido a su esposa— al pedirle que se moviera de determinada posición vaticinando que ahí caería una pieza de artillería, convirtiéndose éste en otro de los milagros de la Doncella.¹⁷⁵

El siguiente objetivo del ejército armañac fue Meung, en donde se habían refugiado los ingleses que huyeron de Orleáns. Ante la llegada de las tropas francesas, los invasores se refugiaron en el castillo del lugar permitiendo que los soldados de Juana recuperaran el puente de la ciudad y que pudieran acceder a las calles.¹⁷⁶ Fue así como Meung quedó semi-sometida por el ejército del Delfín.

Al día siguiente (17 de junio), las tropas inglesas refugiadas en Meung huyeron con rumbo a Beaugency, dándose así, un mayor repliegue de éstos que día a día perdían el control de importantes ciudades en el Loira. El ejército armañac no pudo dar alcance a los soldados que huían gracias a la llegada de un mensajero que anunciaba que Talbot y Fastolf se aproximaban al sitio con un gran ejército dispuestos a recuperar los territorios usurpados.

El encuentro entre los ingleses y los franceses —quizás el más importante después de lo ocurrido en les Tourelles— se dio en situaciones desfavorables para los primeros, ya que éstos se encontraban planeando un ataque sorpresa y se vieron descubiertos por exploradores armañacs que revelaron su ubicación. Así, el ejército de la Doncella de Orleáns fue capaz de emprender el ataque antes de que sus enemigos tuvieran el tiempo suficiente para organizarse. Fastolf logró escapar y Talbot se vio obligado a rendirse en la que, posteriormente, sería conocida como la batalla de Patay. Tras la victoria de Patay, el ejército regresó a Orleáns, pese a la premura que Juana tenía de dirigirse a Reims para la coronación.

Tres ciudades se interponían entre Juana de Arco y Reims: Auxerre, Troyes y Châlons. La primera de éstas mostró resistencia a permitir el acceso del ejército armañac. La Doncella intentó convencer a los líderes de sus tropas de iniciar el ataque contra la ciudad, pero éstos se negaron argumentando que las tropas no contaban con las provisiones necesarias para iniciar una batalla. De esta manera, se llegó a un acuerdo con Auxerre en

¹⁷⁵ Marie de la Sagesse Sequeiros, *op. cit.*, p. 145.

¹⁷⁶ Vita Sackville-West, *op. cit.*, p. 201.

donde se dotaría al ejército del Delfín las provisiones que necesitaban para continuar su ruta hacia Reims a cambio de que dejaran el poblado en paz.¹⁷⁷

Troyes fue la siguiente ciudad en la ruta de la Doncella. Al igual que Auxerre, ésta se negó a abrir sus puertas al Delfín y a Juana.¹⁷⁸ Ante esto, el arzobispo de Reims, quien viajaba con ellos, sugirió dar un plazo a los ciudadanos para que recapacitaran, de lo contrario la ciudad sería tomada por la fuerza.

Ante la inminencia de la amenaza comunicada a los ciudadanos a través de una carta dictada por la Doncella, éstos optaron por enviar al monje franciscano Richard para evaluar qué tan factible era permitir el acceso de aquel enigmático y misterioso personaje en que se había convertido Juana de Arco.¹⁷⁹ Es en este momento en el que se dio el primero de los encuentros de la joven con otro de los videntes que abundaban en la época, mismo que había logrado ocupar un papel importante en la política, en este caso de Troyes.¹⁸⁰

En palabras de Andrée y Georges Duby:

El hermano Richard, franciscano, predicaba en París y alborotaba a la muchedumbre. Si así lo señalaba, los hombres se ponían a quemar juegos de dados y tableros de damas y las mujeres sus vestimentas y mandrágoras. Juana lo vio en Troyes cuando iba hacia Reims. Pero desconfiaba de que arrastrase tras de sí la exaltación.¹⁸¹

El encuentro entre Richard y Juana quedó documentado en los expedientes del juicio de Ruán. El franciscano, buscando comprobar si la joven proveniente de Domremy era o no una enviada por el demonio, se aproximó a ella haciendo la señal de la cruz y arrojándole agua bendita. Ante esto, Juana, reaccionó irónicamente, le dijo que podía

¹⁷⁷ Jacques Cordier, *op. cit.*, p. 205.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 207.

¹⁷⁹ Jacques Cordier describe al hermano Richard como un “personaje inestable, de aspecto bastante equívoco, que, después de ser expulsado de París por la Facultad de Teología, a causa de sus prédicas desordenadas, se había refugiado en Troyes, y, sin duda, yendo a Saint-Phal para encontrar a la vanguardia de Juana, esperaba hallar ahí la ocasión de atraer de nuevo la atención sobre su persona”. Jacques Cordier, *op. cit.*, p. 209.

¹⁸⁰ Cabe señalar que para Carlos era sumamente importante la recuperación de Troyes. Ya que fue ahí en donde se firmó el tratado que desconocía al Delfín como heredero del trono.

¹⁸¹ Georges Duby y Andrée Duby, *Los procesos de Juana de Arco*, Granada, Universidad de Granada, 2005. p. 57.

acercarse tranquilamente a ella, ya que no desaparecería.¹⁸² Tras este encuentro, el hermano Richard se sumaría al séquito de Juana de Arco.

Fue así como se permitió el acceso del ejército del Delfín a Troyes tras la aprobación concedida por el hermano Richard. Juana de Arco logró cruzar las puertas de Châlons, la tercera ciudad intermedia entre ella y Reims, sin problema alguno.

El ejército llegó a Reims. La coronación fue planeada con bastante prisa y se dejaron a un lado varios elementos formales que tendrían que haber formado parte de la liturgia a seguir.¹⁸³ Por esto mismo, puede decirse que se trató de una ceremonia improvisada y con serios desacatos al protocolo. “La irregularidad más escandalosa e insólita en el desarrollo tradicional de la ceremonia fue, por supuesto, la presencia de una labriega en el lugar más destacado junto al altar”.¹⁸⁴

El 17 de julio de 1429:

Carlos VII fue consagrado en Reims. La liturgia tuvo tanto peso que, desde entonces y para todo el pueblo, se convirtió en el verdadero rey. Incontestablemente verdadero, legítimo. Con una condición, sin embargo: la que había venido a tomarlo y conducirlo, Juana, debía ser, entre otros muchos que se decían inspirador como ella, el auténtico instrumento de la elección divina. Una sola prueba: sus éxitos.¹⁸⁵

Se podría decir que con la coronación en Reims quedaba asentada la legitimidad de Carlos VII como rey de toda Francia; sin embargo, este acontecimiento también posicionaba a Juana de Arco como la principal encargada de que esto hubiera sido posible. Es decir, su papel como mensajera y enviada de Dios quedaba confirmado.

La fama y el reconocimiento que la Doncella había alcanzado para ese momento eran notables. Se hablaba de ella en toda Francia y se habían difundido noticias de sus hazañas en otras partes de Europa, siendo en Inglaterra uno de los países en donde era ampliamente conocida por recurrir a la hechicería para vencer a los soldados ingleses.

La coronación trajo consigo numerosos cambios en la dinámica de la guerra. En primera instancia, “la noticia de la coronación hizo que la mayoría de las ciudades borgoñonas entre Reims y París, se sometieran sin vacilar a la soberanía del rey, sin

¹⁸² *Idem.*

¹⁸³ Vita Sackville-West, *op. cit.*, p. 213.

¹⁸⁴ Leo Linder, *op. cit.*, pp. 180-181.

¹⁸⁵ Georges Duby y Andrée Duby, *op. cit.*, p. 12.

necesidad de recurrir siquiera a la amenaza se sitio”.¹⁸⁶ De igual manera, este acontecimiento removi6 fuertemente los intereses de los enemigos de Carlos VII.

El duque de Borgoña envi6 unos emisarios a Reims para negociar con el nuevo rey una tregua de quince d6as. 6ste promet6 a Carlos VII entregar Par6s, de manera pac6fica al t6rmino del decimoquinto d6a. Sin embargo, el duque no ten6a intenciones de cumplir su palabra, ya que durante la supuesta tregua, sus tropas se reun6an con las del cardenal Beaufort en Par6s. En cierto modo, con este pacto hab6a ganado un tiempo valioso para sus aliados ingleses.¹⁸⁷

Mientras tanto, Juana de Arco comenzaba a impacientarse nuevamente. Despu6s de la coronaci6n, pas6 a formar parte del s6quito de Carlos VII en la corte.¹⁸⁸ Sin embargo, ella deseaba reanudar, cuanto antes, la lucha para expulsar, de manera definitiva a los ingleses de Francia. En espec6fico, hab6a fijado como su pr6xima meta la reconquista de Par6s.

Varios d6as despu6s de la coronaci6n, Juana sali6, finalmente, hacia el campo de batalla acompa6ando al rey de Francia. Permanecer6an en Mont6pillo en espera de nuevas instrucciones acerca del siguiente movimiento de las tropas de los arma6acs. En el lugar se presentaron peque6os enfrentamientos entre avanzadillas de ambos bandos¹⁸⁹ (arma6acs contra los soldados ingleses comandados por el duque de Bedford), pero 6stos no tuvieron mayores consecuencias en el desarrollo de la campa6a militar. Bedford se retir6 a Par6s y Carlos VII logr6 que Senlis, Beauvais y Compi6gne se sometieran ante su poder sin tener que recurrir a las armas.

Durante su estancia en Compi6gne, Juana de Arco recib6 una carta del conde de Arma6ac —quien la ve6a como una intermediaria entre los hombres y la divinidad— en donde le preguntaba a cu6l de los tres papas que hab6a en el momento deb6a obedecer.¹⁹⁰ En

¹⁸⁶ Leo Linder, *op. cit.*, pp. 190-191.

¹⁸⁷ Jacques Cordier, *op. cit.*

¹⁸⁸ Resulta importante mencionar que, como muestra de agradecimiento a Juana por la labor hecha en su campa6a, Carlos VII suspendi6 todos los impuestos a los aldeanos de Domremy.

¹⁸⁹ *Ibid.*, pp. 221-222.

¹⁹⁰ Se trata de la Cisma de Occidente en donde tres obispos se disputaron el t6tulo de sumo pont6fice. El conflicto se origin6 a inicios de 1377, con la reinstalaci6n de la residencia papal en Roma de Gregorio XI y su inmediata muerte. Durante el c6nclave, el pueblo romano ejerci6 presi6n en los cardenales, con amenazas de muerte de por medio, para la elecci6n de un papa italiano, a diferencia de los papas profrancos que hab6an antecedido; el elegido fue el obispo de Bari, quien asumi6 el nombre de Urbano VI. Tiempo despu6s, un grupo de trece cardenales —la mayor6a franceses—, protestaron en contra de la elecci6n argumentando irregularidades y presiones a los obispos, pidiendo otro c6nclave; al no tener resultado la protesta, eligieron

específico, Armañac le solicitaba a Juana que consultara con Jesucristo este asunto. Como respuesta, la joven contestó que, por el momento, se encontraba bastante ocupada por la guerra; sin embargo, en cuanto tuviera tiempo, se encargaría de averiguar la respuesta solicitada por el conde y se la haría saber. La carta de Jean de Armañac y la respuesta de Juana formarían parte del expediente recuperado por el tribunal de Ruán y sería utilizada en su contra, acusándola de desacato a la figura del papa.¹⁹¹

Tras su estancia en Compiègne, Juana y Alençon se trasladaron a Saint-Denis, en donde organizarían el próximo ataque a París. Esta ciudad se encontraba ocupada por los enemigos de los armañacs y estaba fuertemente amurallada y rodeada por varios fosos, situación que la hacía, prácticamente impenetrable. El ejército de Carlos VII tuvo varios intentos insatisfactorios para la toma de París. En uno de éstos, la Doncella fue herida por una flecha en el muslo. De manera similar a lo acontecido en les Tourelles, al día siguiente ya se encontraba orquestando un nuevo ataque.

Alençon había mandado a construir un puente a través del Sena y cerca de Saint-Denis que permitiera invadir París por este sitio. Sin embargo, antes de que este plan pudiera ser puesto en marcha, arribaron al lugar el duque de Bar y el conde de Clermont, con órdenes estrictas de Carlos VII que les solicitaba la presencia inmediata de Juana y de Alençon en Saint-Denis.

Ya en Saint-Denis, Juana recibió la orden definitiva de Carlos VII de abandonar el intento de asedio a París. En cambio, debería acompañarlo en su retiro formando parte de su séquito permanente. La Doncella depositó su armadura, como señal de que dejaba las armas, como ofrenda a la Virgen en la catedral de Saint-Denis. Asimismo, se vio obligada a separarse definitivamente de Alençon.¹⁹²

En lo que se refiere al ejército que la había acompañado desde el sitio de Orleans, hasta Jargeau y París, éste se vio obligado a disolverse por falta de fondos para cubrir sus gastos. “El ejército se había raleado, habían tenido que dejar guarniciones en algunas

por su cuenta a otro papa (antipapa), Clemente VII, quien se instaló nuevamente en Aviñón, separándose así de la autoridad romana. La situación se agravó en 1409 cuando otro grupo de cardenales convocó a un tercer cónclave en Pisa que buscaba solucionar la confusión. Los dos papas se negaron a participar —en ese entonces Gregorio XII de Roma y Benedicto XIII de Aviñón. Como consecuencia, los convocantes del cónclave decretaron la deposición de los pontífices por considerarlos cismáticos y heréticos, nombrando al obispo de Milán como nuevo papa, Alejandro V. El conflicto concluyó definitivamente en 1417 con la elección unánime de Martín V.

¹⁹¹ Georges Duby y Andrée Duby, *op. cit.*, p. 47.

¹⁹² Jacques Cordier, *op. cit.*, pp. 232-234.

ciudades, muchos soldados murieron de tifus, otros de disentería y una buena cantidad desertó”.¹⁹³

Tiempo después (octubre y noviembre de 1429), fue convocada por Carlos VII para cumplir con una pequeña misión militar, se le permitiría tomar, nuevamente, las armas. En este caso, debía reconquistar las ciudades de Saint-Pierre-le-Mutier y La Charité que se encontraban en manos de los enemigos. La primera de éstas cayó rápidamente tras el primer ataque; sin embargo, esto no se repitió en La Charité, en donde sufrió una importante derrota y se vio obligada a levantar el sitio y regresar al lado del rey.¹⁹⁴

Tras el retorno de la derrotada Juana, el rey concedió en diciembre del mismo año, una patente de nobleza a toda la familia de la Doncella —a su padre, a su madre, a sus hermanos—, así como a toda su descendencia considerando la importante labor de ésta para Francia.¹⁹⁵

Mientras tanto, los ingleses se encontraban planeando su siguiente movimiento. Al haber sido coronado Carlos VII en Reims, éste había sido reconocido como legítimo monarca de Francia por el pueblo francés, situación que ponía en desventaja la expedición inglesa en el país. Por esto mismo, el duque de Bedford comenzó a orquestar el plan de coronar a Enrique VI de Inglaterra —de tan sólo ocho años— en Reims para que también fuera reconocido como rey de Francia. Sin embargo, para lograr esto, la situación política y bélica en la región debía calmarse un poco por la misma seguridad del joven rey. Tanto el duque de Bedford como el de Borgoña habían identificado en la Doncella de Orleans un peligro inminente que debía desaparecer cuanto antes.

En marzo de 1430, Juana regresó a los campos de batalla reuniéndose con una pequeña fuerza en Lagny-sur-Marne a cargo del capitán Baretta.¹⁹⁶ El objetivo de la tropa era recuperar la ciudad de Lagny. En el camino al lugar, la Doncella recibió el anuncio por parte de Santa Catalina y de Santa Margarita donde se le hizo saber que sería apresada por sus enemigos antes de la fiesta de San Juan; sin embargo, Dios la ayudaría.¹⁹⁷

Varias de las experiencias vividas por Juana de Arco en Lagny se convertirían en motivos de futuras acusaciones de brujería y herejía durante su juicio en Ruán. Uno de los

¹⁹³ Leo Linder, *op. cit.*, p. 189.

¹⁹⁴ Jacques Cordier, *op. cit.*, p. 247.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 249.

¹⁹⁶ Vita Sackville-West, *op. cit.*, p. 243.

¹⁹⁷ Georges Duby y Andrée Duby, *op. cit.*, p. 76.

primeros acontecimientos que tuvieron lugar en el sitio a esta ciudad se vincula con la muerte de un capitán borgoñón de nombre Franquet d'Arras. El capitán había sido capturado por las tropas del rey de Francia. No obstante, Juana de Arco intentó negociar con sus enemigos prometiendo liberar a d'Arras si, en cambio, ponían en libertad al amo de una taberna que era ampliamente conocido en el lugar. El intercambio no fue posible debido a que el dueño de la taberna había muerto a manos de sus captores. Como consecuencia, Juana dispuso que Franquet d'Arras fuera sometido a un duro juicio en donde se le declaró culpable de asesinato, robo y traición, siendo condenado a la pena máxima: la muerte. En el juicio de Juana este hecho sería se convertiría en un cargo por ser cómplice en el asesinato de este personaje por haber consentido esta resolución.¹⁹⁸

Otra de las situaciones ocurridas en Lagny gira en torno a la espada que, anteriormente Juana había hecho traer al inicio de su campaña de la iglesia de Santa Catalina de Fierbois. Como se ha evidenciado anteriormente, la Doncella se oponía por completo a la presencia de prostitutas cerca de su ejército. En Lagny, un día golpeó, con la parte plana de su espada “a una de esas desgraciadas. Pero la virginal espada no resistió el contacto, se rompió y nunca se dejó volver a forjar”.¹⁹⁹

Asimismo, en Lagny “le pidieron resucitar a un niño”.²⁰⁰ Según Leo Linder:

Una mujer se arrojó ante su caballo para rogarle por su recién nacida que desde hacía tres días no daba señales de vida. Se la presentaron en la iglesia, frente al altar; estaba tan morada como su cota de malla. Juana se arrodilló y rezó. No llevaba largo rato orando, cuando la criatura empezó a tomar de pronto coloración humana y bostezó tres veces. El cura tuvo muy poco tiempo para bautizarla antes de que muriera.²⁰¹

Esto último también forma parte del expediente recuperado para el juicio de Juana en Ruán, donde se le cuestionaba de haber resucitado a un niño muerto.²⁰² Sin embargo, este acto evidencia el papel que se le había atribuido a la Doncella en Francia como una intermediaria entre las personas y Dios, pudiendo Éste ejercer milagros a través de su enviada (taumaturgia).

¹⁹⁸ Georges Duby y Andrée Duby, *op. cit.*, p. 80.

¹⁹⁹ Jules Michelet, *op. cit.*, pp. 61-62.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 62.

²⁰¹ Leo Linder, *op. cit.*, p. 210.

²⁰² Georges Duby y Andrée Duby, *op. cit.*, p. 59.

Mientras Juana vivía todo esto en Lagny, Enrique VI de Inglaterra, el rey de ocho años, había arribado a Calais. Se esperaba que pronto fuera coronado dentro del territorio francés. Para asegurar el bienestar del rey inglés, era necesario recuperar la ciudad de Compiègne, ya que mientras ésta se encontrase bajo el dominio de los franceses, era un peligro latente para París.²⁰³

Juana de Arco recibió una nueva encomienda militar, ahora debía recuperar la ciudad de Choisy, la cual se encontraba ocupada por los borgoñones. Esta misión resultaba importante gracias a que en Choisy se encontraba el puente más cercano construido sobre el río Aisne. Para planear el ataque, el ejército de los armañacs se dirigió a Soissons,²⁰⁴ ciudad que, aparentemente, ya se encontraba rindiendo servicio a Carlos VII. No obstante, la diplomacia jugó un mal giro para Juana y para su campaña:

Un picardo llamado Guiscard Bournel, que estaba a cargo de conservar Soissons para el rey, no permitió entrar a Juana y a sus seguidores y convenció a los ciudadanos que habían llegado con la encubierta intención de quedarse allí como guarnición. Esto significaba que toda esperanza de atacar a los borgoñones por la retaguardia se desvanecía, y que Juana no tenía más opción que volver a Compiègne [...]. Unas semanas después Bournel vendió tranquilamente la ciudad por 4,000 *salut d'or* facilitados por el duque de Borgoña. El golpe era más serio de lo que puede parecer a primera vista, pues suponía algo más que la pérdida de un paso seguro para cruzar el Aisne. Quería decir que el ejército que Juana había reunido se veía obligado a dividirse, puesto que Compiègne no podía mantener una compañía tan numerosa, además de su propia guarnición, que era bastante grande, ni la comarca tampoco.²⁰⁵

Como consecuencia de esto, el ejército de Juana quedó reducido a Baretta y un pequeño grupo de soldados fieles a ella. Juntos arribaron a Compiègne en donde recibieron la noticia de que el duque de Borgoña se dirigía a la ciudad con un ejército numeroso. La Doncella organizó sus mermadas tropas y se dispuso a hacer frente a los invasores; sin embargo, el enfrentamiento fue un fracaso y se vio obligada a emprender la huida.

Juana de Arco, en la confusión que predominaba en el enfrentamiento, fue incapaz de reagrupar a sus tropas —las cuales ya muchas habían huido del lugar— para regresar a Compiègne. Guillaume de Flavy, quien se encontraba a cargo de la ciudad, viendo desde

²⁰³ Vita Sackville-West, *op. cit.*, p. 246.

²⁰⁴ *Ibid.*, pp. 246-247.

²⁰⁵ *Ibid.*, pp. 247-248.

las murallas del lugar que los enemigos perseguían muy de cerca a la Doncella de Orleáns y que cada vez se encontraban más cerca de Compiègne, ordenó que se levantara el puente levadizo para impedir el acceso de los invasores al lugar. De esta manera, Juana y sus pocas tropas quedaron acorralados entre el foso y sus perseguidores. Únicamente quedaban a su lado d'Aulon, el hermano de éste, Pierre —el hermano de Juana— y un reducido grupo.²⁰⁶ Es así como lo anunciado por Santa Catalina y Santa Margarita se hizo realidad el 23 de mayo de 1430: Juana de Arco fue hecha prisionera.

La captura de la Doncella significó un importante cambio para la dinámica de la guerra. Los ingleses se encargarían, en el juicio que tendría lugar pronto, de luchar porque Juana de Arco fuera desmentida en lo que se refería a su contacto directo con los santos y convertirla, en su lugar, en una impostora enviada del demonio. Esto traía inserta una importante estrategia política, ya que asentando que la joven era una falsa mensajera de Dios, la llegada al trono de Carlos VII quedaba nulificada. Por esto mismo, con la captura tuvo inicio la lucha de los ingleses por demostrar que Juana era falsa.²⁰⁷

Una de las primeras personas que acudió a visitarla durante el tiempo que se encontró cautiva fue el duque de Borgoña.²⁰⁸ Sin embargo, la captura de Juana de Arco significó, a su vez, importantes movimientos en la diplomacia y política de los ingleses y de los borgoñones, movimientos en los que los representantes de la Iglesia quedaron convertidos en peones de esta partida de ajedrez que conducían los diplomáticos ingleses

Fue trasladada al castillo de Beaurevoir a cargo de Jean de Luxembourg. En su prisión, Juana “nada sabía de los intentos del rey por liberarla, canjearla o redimirla. Sólo tenía conocimiento de que en toda Francia se decían misas impetratorias por su liberación y de que en Orleáns hasta se habían organizado procesiones”.²⁰⁹

Fue puesta al cuidado de tres mujeres —conocidas en los expedientes del juicio como las damas de Luxembourg— que también se llamaban Juana (Jeanne). A éstas “les afligía mucho su obstinada negativa a abandonar su atuendo masculino y trataron por todos

²⁰⁶ *Ibid.*, pp. 250-251.

²⁰⁷ Georges Duby y Andrée Duby, *op. cit.*, p. 13.

²⁰⁸ Vita Sackville-West, *op. cit.*, p. 253.

²⁰⁹ Leo Linder, *op. cit.*, p. 228.

los medios de persuadirla a que adoptase una mentalidad más femenina”;²¹⁰ sin embargo, Dios no se lo permitía como ella misma lo decía.

Durante su estancia en Beaurevoir, Juana de Arco se lanzó desde la torre del castillo. Inexplicablemente —considerado en ocasiones como un milagro más—, la Doncella no sufrió daño alguno tras la caída, pero fue capturada de inmediato por los borgoñones y regresó a la morada de Jean de Luxembourg. Como consecuencia de la caída, únicamente permaneció sin comer varios días.²¹¹ Este acto sería recuperado en el juicio en donde se le acusaría de haber intentado suicidarse bajo el siguiente fundamento:

Asimismo, dijiste que, por tu buena voluntad, saltaste de la torre de Beaurevoir al foso, prefiriendo morir que caer en manos de los ingleses y vivir tras la destrucción de Compiègne, aunque las santas Catalina y Margarita te prohibiesen saltar. Sin embargo, no te dejaste aconsejar, aunque cometieses un gran pecado al saltar en contra de tu prohibición. No obstante, señalaste que supiste después por las voces que Dios te había perdonado ese pecado tras haberte confesado. En lo referente a este artículo, los clérigos dicen que hubo pusilanimidad que tendía a desesperación por matarte a ti misma. Cometiste una temeridad e hiciste una aserción presuntuosa cuando dijiste que Dios te había perdonado ese pecado, por el que te sentías mal a causa de la libertad y del arbitrio humano.²¹²

Tres días después de haber sido capturada, llegó a Juana la noticia de que Jean de Luxembourg recibió una importante suma de dinero a cambio de la prisionera. El obispo Pierre y la Universidad de París fueron los encargados de hacer llegar la oferta Luxembourg y al duque de Borgoña.²¹³ Fue así como llegó la noticia de que sería sometida a un arduo proceso:

El vicario general de la Inquisición dirigió una carta al duque de Borgoña, exigiendo que se la entregasen, y la Universidad de París escribió igualmente pidiendo que la *Pucelle* fuese sometida a la justicia de la Iglesia para ser debidamente juzgada por idolatría y otras cuestiones [...]. Pierre Cauchon, obispo de Beauvais, tenía toda clase de motivos para querer ajustar sus cuentas con el rey de Francia y su *Pucelle* [...]. Muy estimado por la Universidad de París, y gozando del favor del papa Martín V, su vida era bastante placentera y próspera hasta que, en el verano de 1429, la desgracia cayó

²¹⁰ Vita Sackville-West, *op. cit.*, p. 257.

²¹¹ Jacques Cordier, *op. cit.*, p. 271.

²¹² Georges Duby y Andrée Duby, *op. cit.*, p. 120.

²¹³ Marie de la Sagesse Sequeiros, *op. cit.*, p. 203.

sobre él cuando a sus amigos ingleses les expulsaron de Beauvais y él perdió la posesión de su sede.²¹⁴

De esta manera, Juana de Arco sería juzgada por un tribunal presidido por un hombre que se encargaría de satisfacer los intereses de los ingleses y de los borgoñones, aunado al hecho de que su vida se había visto perjudicada por la intervención de la joven. En noviembre de 1430, fue trasladada de Beaurevoir a Arras, de ahí sería conducida periódicamente a Ruán, lugar en el que tendría lugar el juicio y su futura ejecución.²¹⁵

Por otra parte, desde este momento se le negaron a Juana numerosos derechos que tenía como prisionera, presentándose, así, un juicio atípico e ilegal a lo acostumbrado en el momento:

Se le negaron entonces todos los auxilios de la Iglesia [entre ellos la confesión, la comunión y la asistencia a misa]. Físicamente, se le negó el privilegio, que se le debería haber otorgado, porque iba a ser juzgada por la Iglesia, de ser encerrada en una cárcel eclesiástica, donde el obispo de Ruán tenía a su disposición una habitación para mujeres, y donde se le habría puesto bajo el cuidado de mujeres.²¹⁶

Desde su llegada a Ruán, fue encerrada en una celda donde estaría custodiada — durante el día y la noche— por cinco soldados ingleses.²¹⁷ Las irregularidades que caracterizarían al juicio comenzaron a manifestarse en los días previos a que éste comenzara. Cabe señalar que estas irregularidades se ubican tanto del ámbito eclesiástico como del político, siendo la más grave, quizás, el papel que jugó el confesor de la Doncella de Orleáns:

Nicolás Loiselleur [...] era sacerdote, se hizo pasar por paisano de Juana y, habiéndose ganado el favor de la joven dándole noticias de su provincia, se hizo nombrar su confesor; y, no contento con traicionar el secreto de confesión ante los abogados del proceso, introdujo en secreto a dos notarios Manchon y Boisguillaume, con otros testigos, en una habitación contigua, donde por un agujero podían escuchar todo lo que Juana decía o confesaba.²¹⁸

²¹⁴ Vita Sackville-West, *op. cit.*, p. 262.

²¹⁵ Jacques Cordier, *op. cit.*, p. 272.

²¹⁶ Vita Sackville-West, *op. cit.*, p. 266.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 267.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 271.

Esta práctica sería exaltada y repudiada en la rehabilitación del juicio de Juana de Arco, evidenciando la falta del secreto de confesión²¹⁹ así como la escucha de las confesiones de la prisionera a través de un agujero realizado en la pared de su celda.²²⁰

El proceso de Juana de Arco inició el 9 de enero de 1431. Con 19 años recién cumplidos, la Doncella de Orleáns sería sometida a un juicio en donde detrás de la máscara religiosa yacía un proceso político que buscaba, en específico, legitimar al rey-niño Enrique VI. En este sentido, “era necesario destruir desde sus cimientos, espirituales, mágicos, la legitimidad de Carlos VII [...]. Convenía demostrar —lo que no era tan difícil— que Juana era reacia a las conminaciones de la institución eclesiástica”.²²¹

Las opiniones y posturas de los miembros del tribunal eran diversas. Un gran número de integrantes desaprobaba el proceso, sobre todo, la constante presión ejercida por los ingleses.²²² Sin embargo, la cabeza del jurado, Pierre Cauchon, se encontraba a la disposición de los invasores para conducir el juicio por donde ellos deseaban. No obstante, algo seguro se había establecido desde el inicio del proceso: si la Iglesia no hallaba culpable a Juana de Arco, sería procesada, posteriormente, por la vía política inglesa. Ante todo, la Doncella de Orleáns debía ser condenada a muerte. Bajo esta idea, “no se trataba de Juana, sino de una sentencia contra el honor real y que era necesario anular”.²²³

A pesar del evidente peso político del proceso inquisitorial, las acusaciones se centraron en otras facetas y elementos de la vida y campaña de la Doncella de Orleáns:

Se la juzgaba no por alta traición contra el rey de Inglaterra, que para ellos era también rey de Francia, sino por herejía, blasfemia, idolatría y brujería, y para la mentalidad de un clérigo medieval no había ocupación ni más nefanda ni más peligrosa que la de hereje y bruja [...]. El juzgar a Juana como hechicera realmente suponía un ataque al rey [Carlos VII], que la había utilizado.²²⁴

Durante el juicio, salieron a la luz los numerosos “errores” de la Doncella que se han mencionado a lo largo de este capítulo (sobre todo lo acontecido en Lagny). Los jueces

²¹⁹ Georges Duby y Andrée Duby, *op. cit.*, p. 200.

²²⁰ La creación de este agujero en la pared sería retomado como un importante elemento narrativo del filme *El proceso de Juana de Arco* (Robert Bresson, 1962), del cual se hablará, posteriormente, en el capítulo 4.

²²¹ Georges Duby y Andrée Duby, *op. cit.*, p. 14.

²²² Vita Sackville-West, *op. cit.*, p. 274.

²²³ Georges Duby y Andrée Duby, *op. cit.*, p. 209.

²²⁴ Vita Sackville-West, *op. cit.*, pp. 277-278.

se encargaron de hacer una minuciosa investigación de la vida de Juana contemplando desde su infancia en Domremy hasta lo acontecido durante su reclusión en Beaurevoir. Se podría considerar al interrogatorio como un ir y venir por la vida de la joven en donde se abordaban unos temas que serían recuperados unos cuantos días después buscando obtener una confesión que ayudara a dictaminar las “ofensas” de la acusada a la Iglesia.

La Doncella de Orleáns se mostró astuta durante los interrogatorios, absteniéndose a abordar, nuevamente, temas de los cuales ya había hablado anteriormente. Incluso, ante aquellas preguntas que intentaban indagar más acerca de la naturaleza de sus voces (cuestionamientos a los que ya había sido sometida anteriormente), se limitaba a remitir a los jueces a los papeles o expedientes emitidos en Poitiers. Asimismo, pidió en repetidas ocasiones ser llevada ante el papa o ante el Concilio de Basilea;²²⁵ sin embargo, todo esto le fue negado.²²⁶

Durante el juicio, había varios temas que se repetían día tras día. Entre ellos su insistencia por vestir como un varón —y la misma negativa de la Doncella por quitarse este atuendo pese a ya no encontrarse en el campo de batalla—, así como las características de sus voces.²²⁷ Con respecto a esto último, se le preguntaba cuándo las había escuchado por primera vez, si veía corporalmente a los propietarios de las voces, cómo se dirigían a ella, si estaban vestidos o desnudos, entre otros asuntos similares. Ante todo, Juana de Arco se mostró renuente a brindar detalles más personales sobre los santos diciendo que no estaba autorizada para revelar esta información.²²⁸

Específicamente, con respecto a sus vestimentas de hombre se le acusó, directamente, de atentar con lo mencionado en el capítulo XXII del Deuteronomio que dicta que “la mujer no llevará ropa de hombre ni el hombre se vestirá con ropas de mujer, porque el que así obra es abominable para el Señor”.²²⁹ Como respuesta, Juana dijo que obedecía las órdenes que le daban sus santos. Es en esta respuesta —la cual repitió ante diferentes interrogatorios— en donde reside una de las principales acusaciones a la prisionera: la

²²⁵ El Concilio de Basilea era una congregación de la Iglesia universal y de la Cristiandad; es decir, ahí Juana hubiera sido capaz de contar tanto con jueces a favor de los franceses y de los ingleses. Además, ella pensaba que con la intervención de éste, se habría respetado de mejor manera el protocolo del juicio.

²²⁶ *Ibid.*, p. 279.

²²⁷ Régine Pernoud, *op. cit* pp. 172-176.

²²⁸ Georges Duby y Andrée Duby, *op. cit.*, p. 35.

²²⁹ “Deuteronomio”, en *La Biblia. Edición Pastoral*, Madrid, Editorial Verbo Divino, 1995, p. 207.

insurrección a la Iglesia, a sus ministros y a sus principios presentados en las Sagradas Escrituras.

Por otra parte, también se le cuestionó acerca de la manera en que había logrado identificar a Carlos, el Delfín, cuando se presentó su primer encuentro en el castillo de Chinon. Le preguntaron si había visto algún ángel sobre la cabeza del rey o una corona.²³⁰ Situaciones a las que Juana se negó a responder. La recuperación de este hecho permite demostrar cómo, lo que otrora se había considerado un milagro, ahora pasaba a constituir el eje rector de acusaciones de brujería a las que se encontraba sometida Juana.

La vida y rumores en torno a la Doncella de Orleans fueron revisados por los jueces a lo largo del juicio, buscando cualquier detalle —por inocente o intrascendente que fuera— para ceñirse a él y convertirlo en una acusación formal afín a sus intereses:

Se suscitaron muchas otras cuestiones, se persiguieron, se dejaron, y con frecuencia se volvieron a suscitar, algunas de ellas aparentemente insignificantes y únicamente comprensibles en su verdadero contexto si tenemos siempre presente que proceden de un mundo de oscuridad intelectual en el que unos hombres atemorizados por los poderes del mal se estaban valiendo de las mínimas pruebas para condenar a una chica como hereje y como bruja. De ahí las interminables preguntas sobre el *Arbre des Dames* [el árbol de las damas] y el *Bois Chenu* [el bosque cercano a la casa de la Doncella] de Domremy, sobre sus primeros trabajos, sobre la mandrágora que decían que llevaba en el pecho, sobre su estandarte, su espada, sus anillos, sobre el Jhesus Maria con que encabezaba sus cartas, sus profecías, la muerte de Franquet d'Arras y su salto desde la torre de Beaufort.²³¹

Asimismo, otros temas del interrogatorio se inclinaban hacia sus prácticas y conocimientos religiosos —ella atribuyó esto último a la enseñanza de su madre—, a las tradiciones de su pueblo —saliendo a la luz la pueril festividad de colocar las coronas en el árbol de las damas—, la obtención de la espada de Santa Catalina, la carta al conde de Armañac con respeto a los tres papas, las supuestas curaciones hechas por la Doncella, entre otros asuntos de su vida privada, pública y religiosa.

El interrogatorio se vio suspendido e interrumpido súbitamente por la enfermedad de Juana de Arco. Los jueces llegaron a pensar que la joven moriría como consecuencia de este mal; sin embargo, se hizo todo lo posible para mantenerla con vida. Durante su agonía,

²³⁰ Georges Duby y Andrée Duby, *op. cit.*, p. 73.

²³¹ Vita Sackville-West, *op. cit.*, p. 297.

sintiendo la muerte cerca, Juana pidió a sus captores la posibilidad de escuchar misa, la cual le fue negada en varias ocasiones.

La Doncella logró superar la enfermedad y pronto regresó a los interrogatorios en donde se le amenazó, directamente, con la muerte en la hoguera si no se reivindicaba y se declaraba culpable de lo que se amonestaba. El día 8 de mayo se presentó un cambio importante de escenario, ya que fue conducida a la torre del castillo de Ruán acompañada de Cauchon y de un reducido número de jueces. La sesión tendría lugar, ahora, en la cámara de tortura en donde los verdugos ya se encontraban esperando las instrucciones de los religiosos para arrancar una confesión de Juana de Arco.

Le leyeron [los jueces] y expusieron numerosas cuestiones sobre los puntos antes referidos [sus acusaciones] y le dijeron que si no declaraba la verdad sobre ello, la torturarían en la misma torre donde ya habían preparado la maquinaria. Después de hacerle estas moniciones y exhortaciones, Juana respondió a los jueces y a los asistentes: <<Si realmente me queréis destrozarse los miembros y separarme el alma del cuerpo, no os diré nada. Si os digo algo, después diré que me habéis hecho confesar por la fuerza>>.²³²

Ante la declaración de la Doncella, el empleo de la tortura quedó invalidado, por lo que se decidió suspender esta sesión.²³³ La Universidad de París decidió que la acusada debería ser quemada viva en la hoguera acusada de herejía y de desobedecer a la Iglesia. Tras este dictamen, el jueves 24 de mayo fue conducida al cementerio contiguo a la abadía de Saint-Ouen en donde se habían dispuesto dos estrados para los jueces y mandatarios, así como una pira en donde moriría la prisionera.²³⁴

La condena a muerte que le fue leída no logró turbarla en demasía; sin embargo, tras escuchar que moriría después de ser excomulgada por la Iglesia, la Doncella se derrumbó y renegó todo lo que había defendido a lo largo del juicio. A partir de ese momento obedecería al clero, negaría encontrarse en contacto directo con sus voces celestiales y aceptaría vestirse como mujer.²³⁵ Ante la presión, Juana de Arco se declaró culpable.

²³² Georges Duby y Andrée Duby, *op. cit.*, p. 115.

²³³ Jacques Cordier, *op. cit.*, p. 289.

²³⁴ Marie de la Sagesse Sequeiros, *op. cit.*, pp. 270-271.

²³⁵ Vita Sackville-West, *op. cit.* pp. 308-309.

Pierre Cauchon, en un ápice de misericordia, perdonó a la Doncella de Orleáns abriéndole, nuevamente, las puertas de la Iglesia; sin embargo, Juana debería firmar un acta en donde se declarara culpable y prometiera no incurrir, nuevamente, en los crímenes por los que había sido acusada.

Juana de Arco firmó con una cruz los siguientes documentos que fueron leídos en voz alta para ella:²³⁶

1) Una lista de crímenes: Juana se declara cismática y hereje, habiendo seducido a los demás con sus locas creencias, blasfemado contra Dios, portado hábitos disolutos, deseado cruelmente la efusión de sangre humana, despreciado los sacramentos, idolatrado a través de la adoración e invocación de malos espíritus.

2) Una promesa a San Pedro y a todo el clero de que no volverá a sus errores, de permanecer en unión con la Iglesia y de obediencia al Papa de Roma [...]:

Yo, Juana, llamada la Doncella, miserable pecadora, tras haber conocido la gran cantidad de errores por mí cometidos y que, por la gracia de Dios, vuelvo a nuestra santa madre Iglesia, para que se vea, no fingiendo, sino de buen corazón y de buena voluntad, que he vuelto a ésta, confieso que he pecado gravemente, fingiendo y mintiendo al decir haber tenido revelaciones provenientes de Dios y sus ángeles, santas Catalina y Margarita, etc.

Y de todos mis dichos y hechos, que son contrarios a la Iglesia, yo me revoco, y quero permanecer en la unión con la Iglesia, sin partir jamás.²³⁷

De esta manera, Juana de Arco quedó liberada de la pena máxima y de la excomunión. Tras la abjuración de la Doncella, el obispo de Beauvais pronunció la sentencia: “te hemos condenado y condenamos con sentencia definitiva a cadena perpetua, con pan de dolor y agua de tristeza, para que una vez allí llores tus pecados y para que a partir de ahora no cometas más”.²³⁸

Ante esto, Juana de Arco solicitó ser llevada a una prisión de la Iglesia en donde fuera custodiada por mujeres, como debía ser propiamente según el protocolo en este tipo de juicios. Cauchon, habiéndose extinguido su chispa de misericordia y benevolencia, ordenó a los soldados que condujeran a la prisionera a su habitual celda.

La decisión de Cauchon desagradó demasiado a los ingleses quienes habían esperado que el 24 de mayo fuera el último día de vida de la Doncella de Orleáns. Sus

²³⁶ Es importante recordar que Juana de Arco era analfabeta y no pudo leer, por sí misma, lo que firmaba.

²³⁷ Georges Duby y André Duby, *op. cit.*, pp. 127-128.

²³⁸ *Ibid.*, p. 129.

planes se habían frustrado por una decisión inexplicable del líder del tribunal. No obstante, ya se comenzaba a urdir un segundo plan para condenar a Juana de Arco mediante tretas y mentiras. Como bien señala Jules Michelet, “aquí no se trataba de defraudar a la justicia, de darle al fuego un cuerpo muerto; se quería que, realmente, fuera quemada viva”.²³⁹

De regreso en su celda, Juana fue vestida como mujer y le afeitaron la cabeza como a los prisioneros. Asimismo, se le advirtió que cualquier reincidencia en las prácticas por las que había sido acusada le aseguraría la excomunión; es decir, no tendría otra oportunidad, la Iglesia —o Cauchon— ya había sido lo suficientemente misericordiosa.

La mañana del lunes 28 de mayo de 1431, Cauchon y otros jueces fueron llamados de nuevo al castillo de Ruán. Al llegar al lugar, se encontraron con que la prisionera se había vestido, nuevamente, como hombre. Los religiosos la interrogaron acerca de este acto, a lo que respondió que había tomado de nuevo los hábitos masculinos:

porque le parecía más lícito y conveniente portar hábito de hombre mientras estuviese entre hombres que portar hábito de mujer. Añadió que los había tomado porque no se había mantenido lo prometido, a saber, que iría a misa, que recibiría el *Corpus Domini* y que le serían retiradas las cadenas. Y que prefería morir antes que estar encadenada. Pero si se le prometía que podía ir a misa y que no estaría encadenada y puesta en prisión graciosa, haría todo lo que la Iglesia ordenase y deseara.²⁴⁰

Sin embargo, otros biógrafos o historiadores de Juana de Arco señalan que, en realidad, fue obligada por los guardias ingleses que la vigilaban a ponerse de nuevo la ropa de varón, pese a que ella estaba dispuesta a cumplir con lo acordado al momento de su abjuración. Esto se expresa en el proceso de rehabilitación del juicio en donde:

El domingo siguiente, por la mañana, día de la Trinidad, ella debía levantarse, como informó al que habla y le pidió a los ingleses, sus guardias: <<Desencadenadme, voy a levantarme>>. Entonces, uno de los ingleses le quitó los hábitos de mujer que llevaba puestos y vació el saco donde estaba el hábito de hombre y le tiró dicho hábito diciéndole: <<Levántate>>. Los guardias escondieron el hábito de mujer en el saco. Y ella se vistió con el hábito de hombres que le habían dado diciendo: <<Señores, bien sabéis que me está prohibido: sin falta, no me lo pondré>>. Sin embargo, no le querían dar los otros y así permanecieron hasta medio día. Finalmente y por necesidades de

²³⁹ Jules Michelet, *op. cit.*, p. 126.

²⁴⁰ Georges Duby y Andrée Duby, *op. cit.*, p. 130.

cuerpo, tuvo que salir fuera y tomar dicho hábito. Una vez que volvió, no querían volver a darle el otro, a pesar de las súplicas y peticiones que ella hizo”.²⁴¹

Poco importó a los jueces el motivo de la reincidencia de la prisionera, había incumplido lo pactado hacía unos días en el cementerio de Saint-Ouen. El 30 de mayo de 1431, Juana de Arco fue conducida a la hoguera. La Doncella de Orleáns fue excomulgada y condenada a morir viva en el sitio. Como última petición, solicitó que le acercaran un crucifijo durante sus últimos momentos de vida.

Los últimos minutos de vida de Juana de Arco se encuentran rodeados de un halo de misticismo religioso que llega a imposibilitar una indagación rigurosa sobre qué fue lo que ocurrió una vez que el cuerpo de la Doncella se calcinó en el patíbulo.

Por una parte, se dice que uno de los soldados ingleses cercanos a la hoguera vio salir del fuego a una paloma volando. Asimismo, según algunas fuentes que declararon en el proceso de rehabilitación, el mismo verdugo tuvo que ser atendido ante la conmoción en la que se encontraba tras haber prendido fuego a la pira.²⁴²

Asimismo, algunos relatos se centran en la última exclamación de Juana de Arco en donde gritaba el nombre de Jesús desde las llamas. Jules Michelet menciona que entre los ingleses que fueron testigos del evento se podía escuchar la siguiente exclamación: “¡Estamos perdidos, hemos quemado a una santa!”²⁴³

Ante todo, se sabe que lo ocurrido en la hoguera con Juana de Arco movió fuertemente al pueblo francés y avivó el repudio hacia los invasores ingleses. Asimismo, surgió cierto recelo hacia la Iglesia, a quien se consideraba cómplice de los borgoñones y de los ingleses por haber participado de esta manera en un juicio con tantas irregularidades. En este sentido, quedaron expuestos “los inconvenientes de mezclar los asuntos de la política con los de la fe y que no carecía de peligro el utilizar para los trabajos sucios a las gentes de la Iglesia”.²⁴⁴

La muerte injusta de Juana de Arco, así como las irregularidades del proceso dieron de qué hablar en la Francia del siglo XV. Esto trajo como consecuencia dos vagos intentos

²⁴¹ *Ibid.*, p. 156.

²⁴² Vita Sackville-West, *op. cit.*, p. 323.

²⁴³ Jules Michelet, *op. cit.*, p. 132.

²⁴⁴ Georges Duby y Andrée Duby, *op. cit.*, p. 224.

de reapertura de los expedientes buscando anular la sentencia de excomunión (el primero en 1449 y el segundo en 1451).

El tercer intento por iniciar una revisión del juicio de Juana de Arco se encontró dirigido en 1455 por Isabelle Romée, la madre de la joven condenada a muerte en Ruán. A diferencia de los dos intentos previos, éste sí procedió y se llegó a la apertura del proceso de rehabilitación en Nôtre Dame de París. Para esto, se contó con “un total de ciento catorce testigos, entre los que se contaron Dunois y Alençon, aportaron sus recuerdos para aclarar el caso”.²⁴⁵ Un año después, en 1456, el proceso de condenación y excomunión de Juana de Arco fue declarado nulo.

Paralelamente, antes de que el proceso de rehabilitación de Juana de Arco concluyera, la guerra de los Cien Años llegó a su fin. Desde 1451, Dunois y otros hombres de Carlos VII habían logrado reconquistar Aquitania y otros territorios ocupados por los ingleses. En este sentido, Francia había sido liberada.

2.4 La trascendencia de Juana de Arco

Como se evidenció en el apartado anterior, la imagen de Juana de Arco fue transformada en un símbolo de fe y esperanza para el pueblo francés, el cual logró trascender a la muerte de la Doncella en la hoguera y que ha sido recuperado en diferentes momentos de la historia de Francia tanto en el ámbito político, como en el religioso.

En lo que confiere a la política, uno de los momentos más importantes en los que se recuperó el símbolo de Juana de Arco fue durante la Revolución Francesa; sin embargo, en esta ocasión, la Doncella dividió a los intelectos revolucionarios de 1789. Por una parte, “las mujeres de ideas revolucionarias tomaron a Juana de Arco como promotora de sus derechos y se apoyaron expresamente en su ejemplo cuando insistieron en que se las dejara luchar lado a lado en las filas de la Revolución”.²⁴⁶

En contraparte, algunos varones impulsados por el poema-crítico de Voltaire, *La doncella de Orleáns* (1730), consideraron a Juana de Arco como una quimera del medioevo y desconfiaron de ella “por ser sierva de príncipes, mandaron derribar los monumentos a su

²⁴⁵ Leo Linder, *op. cit.*, p. 266.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 275.

memoria en toda Francia y prohibieron las fiestas en su nombre”.²⁴⁷ En cierto modo, se le consideró como un símbolo del vasallaje a los monarcas, algo completamente contrapuesto a los ideales de la Revolución Francesa.

Los ideales nacionalistas de Juana de Arco serían recuperados por los franceses, posteriormente, durante la guerra que Francia perdió contra Prusia (1870-1871):

Para las fuerzas conservadoras, Juana de Arco ya no sólo fue bienvenida como santa, sino también como ángel vengador. La uncieron con éxito a la cruzada propagandística del desquite contra el imperio alemán [*sic.* prusiano], con el resultado de que Francia quedó inundada de estatuas de la Doncella. En 1910 se contaron alrededor de 20,000 en iglesias y lugares públicos. En numerosas representaciones en cuadros de estilo histórico o en los ventanales de las iglesias la aureola sobre su cabeza, se anticipó en varias décadas a su canonización por parte del Vaticano.²⁴⁸

En 1914 estalló la Primera Guerra Mundial y, con ello, la imagen simbólica de Juana de Arco regresó al campo de batalla francés. Las representaciones pictóricas de la Doncella circularon en la época del conflicto bélico de manera propagandística buscando alentar a los combatientes franceses. Asimismo, se propuso constituir una milicia con el nombre de Juana de Arco conformada tanto por hombres como mujeres. Sin embargo, esta propuesta no procedió y permaneció, meramente, en un proyecto.

Tal y como se ha visto en el caso de la Revolución Francesa y durante la Primera Guerra Mundial, la imagen de Juana de Arco fue recuperada como un símbolo para mujeres y su debida inclusión a la vida pública y militar. Esto mismo fue señalado en la década de los cuarenta por la feminista Simone de Beauvoir, quien “la incluyó entre las mujeres que se rebelaron contra los yugos inhabilitantes de la existencia femenina”.²⁴⁹

La completa incursión de Juana de Arco en el culto religioso se encontró íntimamente marcada por los movimientos políticos que tuvieron lugar en Francia y en el mundo. El día 11 de abril de 1909 se emitió un decreto para su beatificación por el papa Pío X;²⁵⁰ sin embargo, la Santa Sede no había considerado, hasta ese momento, su debida canonización.²⁵¹

²⁴⁷ *Idem.*

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 278.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 280.

²⁵⁰ Vita Sackville-West, *op. cit.*, p. 368.

²⁵¹ Leo Linder, *op. cit.*, p. 279.

El desarrollo y la resolución de la Primera Guerra Mundial influyó, de manera directa, en la decisión del papa Benedicto XV de nombrar a Juana de Arco, una santa:

En 1918, después de terminar la guerra y caer el imperio austrohúngaro, Francia era la última gran potencia católica que quedaba, y el Vaticano se esforzó por buscar un acercamiento con su gobierno, como siempre de tendencia anticlerical. El precio que el papa tuvo que pagar por la reconciliación con París fue la canonización de Juana de Arco en 1920.²⁵²

Actualmente, Juana de Arco es considerada como la patrona de Francia y su fiesta se celebra el día 30 de mayo.²⁵³ Asimismo, es la patrona de presos, prisioneros, mártires, personas ridiculizadas por causa de su fe, víctimas de violaciones, soldados y mujeres que integran las fuerzas armadas.²⁵⁴

2.5 Juana de Arco en la cultura y el arte

La Doncella de Orleáns —la heroína y santa patrona de Francia por excelencia— se ha convertido en un personaje recuperado en numerosas ocasiones por diferentes manifestaciones artísticas, así como por los medios de comunicación. Se podría afirmar que, en la actualidad, casi todas las personas han escuchado el nombre de Juana de Arco y, directamente, lo vinculan con algún producto artístico o mediático en donde ésta figura como protagonista o personaje incidental.

Como bien lo señala Jacques Cordier, “no se dispone de ningún documento iconográfico que permita imaginar ni siquiera los rasgos y la fisionomía de Juana, o por lo menos su aspecto general”.²⁵⁵ Por esto mismo, se podría decir que la imagen física de la Doncella que tenemos en la actualidad, proveniente de diferentes medios como pinturas, tapices, esculturas, óperas, películas y videojuegos es, propiamente, una reconstrucción de carácter artístico-mediático que, posiblemente, diste mucho de la verdadera Juana de Arco.

²⁵² *Idem.*

²⁵³ “Santa Juana de Arco, virgen”, en *Corazones*, consulta en línea el día 20 de noviembre de 2017, disponible en http://www.corazones.org/santos/juana_arco.htm.

²⁵⁴ “Santa Juana de Arco”, en *Devocionario Católico*, consulta en línea el día 20 de noviembre de 2017, disponible en http://www.devocionario.com/santos/arco_1.html.

²⁵⁵ Jacques Cordier, *op. cit.*, p. 296.

No obstante, como se verá en este apartado, han sido estas mismas manifestaciones artísticas y los mismos medios de comunicación, quienes se han encargado de construir y difundir una imagen de Juana de Arco mundialmente conocida.

2.5.1 Literatura

Unos cuantos años después de la muerte de Juana en la hoguera, esta importante figura en la historia de Francia comenzó a interesar a algunos escritores y poetas de la época quienes, inspirados en la vida de la Doncella, la convirtieron en la protagonista de sus relatos o poemas. Uno de los casos más cercanos a la fechas en donde vivió Juana de Arco es el de Christine de Pizan (1364-1430), una poetiza considerada por algunos como una precursora del feminismo que dedicó un poema de 488 versos octosílabos dedicados a la heroína francesa, a quien describe como una Doncella regida por Dios.²⁵⁶ Este poema fue escrito el 31 de julio de 1429.

Continuado dentro del ámbito literario, es posible encontrarse con otra aparición de la Doncella —ya en el género dramático-teatral— en la obra *Enrique VI* de William Shakespeare (1564-1616), escrita en 1590. En esta obra teatral, Juana de Arco es el personaje que se enfrenta, directamente, a los ingleses durante la guerra. Dentro del texto se presentan momentos importantes de la vida de la joven como lo fue la toma de Orleáns, los enfrentamientos con lord Talbot, la detención y muerte de ésta en la hoguera. En este caso, llega a presentarse, directamente, a Juana de Arco como una hechicera que fue capaz de manipular al Delfín y a otros personajes importantes de la Francia de la época. Al mismo tiempo, Shakespeare le atribuye la capacidad de poder invocar demonios para que la apoyen.

Ya en el siglo XVIII, el intelectual francés François-Marie Arouet, Voltaire (1694-1778), escribió el poema satírico *La doncella de Orleáns* (1730) en donde hace una crítica a este personaje acusándola de haber vendido su vida al servicio de la corona. En su momento, la obra de Voltaire fue prohibida porque se atacaba a uno de los pilares de la historia y patria francesa y, además, con el texto se extendía una poderosa queja y sátira de la nobleza francesa.

²⁵⁶ *Ibid*, p. 156.

En 1896, el escritor estadounidense Mark Twain (1835-1910) publicó su novela *Recuerdos personales de Juana de Arco* en donde se presenta una reconstrucción —a manera de memorias de un personaje— de la vida de la Doncella abordando su infancia en Domremy, su incursión en el campo de batalla, así como su juicio. Twain invirtió más de doce años de vida documentándose en torno a la vida de la heroína francesa.

Posteriormente, en 1923, la vida de Juana fue llevada, de nueva cuenta, al teatro de la mano del dramaturgo irlandés George Bernard Shaw (1856-1950) en la obra *Santa Juana*. En ésta, nuevamente, se abordan momentos muy particulares de la vida de Juana comenzando con la llegada de ésta ante Baudricourt, su encuentro con el Delfín, la coronación en Reims y su juicio. Cabe señalar que esta obra servirá de inspiración al cineasta Otto Preminger para su versión cinematográfica en 1957.

En el siglo XXI, la escritora francesa Régine Deforges (1935-2014) publicó una novela dedicada por completo a la vida de la Doncella de Orleáns mostrando evidencia de una minuciosa documentación en las fuentes sobre el personaje, así como en trabajos históricos centrados en Juana. La obra no ha sido traducida al español y recibe el título de *La Hire, ou la colère de Jeanne* (2005).

Dentro de la literatura contemporánea, Juana de Arco se ha convertido en un personaje al que frecuentemente llega a mencionarse o al que se hace alusión. Asimismo, algunas obras dedicadas a un público juvenil han hecho uso del personaje de la Doncella —varias herramientas intertextuales de por medio— dentro de relatos fantásticos situados en la contemporaneidad. Tal es el caso de la serie de novelas *El alquimista: los secretos del inmortal Nicolas Flamel* (2007-2012) en donde algunos personajes históricos como John Dee, Nicolás Maquiavelo, Billy The Kid, Virginia Dare, William Shakespeare y la misma Juana de Arco forman parte de un grupo de seres inmortales que continúan con vida en el siglo XXI.

2.5.2 Artes plásticas

Pasando ahora a las representaciones de Juana de Arco en la pintura y demás artes plásticas es importante recalcar el hecho de que no existe retrato alguno realizado a la Doncella en vida. En la mayoría de miniaturas realizadas pocos años después de su muerte, se le

representa como una mujer (con cabello largo), vestida con una armadura y portando su característico estandarte. Asimismo, varias de estas miniaturas intentan recrear un momento particular de su vida, como lo puede ser el encuentro de ésta con el Delfín, la toma de Orleáns, el intento de asalto a París, su captura y el juicio.

Por otra parte, dentro de estas representaciones pictóricas figuran varias imágenes de Juana de Arco montando un caballo blanco, portando su estandarte y dirigiéndose hacia un combate en la distancia. Otro de estos puntos de fijación radica en la representación de la Doncella arrodillada —portando su armadura— y rezando ante un altar.

Es importante recalcar que en la mayoría de las representaciones pictóricas de Juana de Arco, ésta se presenta, enteramente, como una mujer que no ha perdido su feminidad (a diferencia de lo que señalan las fuentes en torno a la vida de la Doncella). Es decir, en los momentos en los que no se le ve con su armadura, la joven viste largos vestidos y, en la mayoría de los casos, conserva una larga cabellera.

En lo que se refiere a la escultura, abundan las representaciones de la Doncella montando su caballo, ataviada con su armadura y sosteniendo su estandarte. Por otra parte, otro gran bloque de esculturas de Juana presentan una imagen piadosa de la joven sosteniendo su estandarte, con la espada envainada y con las manos en posición de rezo (cabe señalar que es ésta la iconografía predominante en lo que se refiere a esculturas y figuras para el culto religioso).

En este caso sí se presenta cierta variación dentro de cómo es presentada la imagen de Juana de Arco. Mientras en la segunda tipología de esculturas se aprecia a una Doncella femenina, con cabello largo y vestidos; en las obras donde se le representa sobre un corcel es difícil —sin una debida descripción o sin aproximarse bastante a la imagen— distinguir si se trata de una mujer o de un varón.

2.5.3 Música

La recuperación de la imagen —y símbolo mismo— de Juana de Arco ha llegado a hacerse presente en la música. Como antecedentes más antiguos, figuran las óperas y cantatas de numerosos compositores de diversas nacionalidades que centraron los libretos y la música en torno a este personaje de la historia francesa. Entre éstos figuran Gaetano Andreozzi

(1789), Salvatore Viganò (1821), Gioachino Rossini (1832), Giuseppe Verdi (1845), Gilbert Duprez (1865) y Pyotr Ilyich Tchaikovsky (1878).

De igual manera, se han compuesto varios oratorios dramáticos inspirados en Juana de Arco, siendo el compuesto por Paul Claudel (1868-1955) en 1939 uno de los más reconocidos.²⁵⁷ Este oratorio, *Jeanne d'Arc au Bûcher* ha sido llevado a los teatros y al cine mismo en numerosas ocasiones. El cineasta italiano Roberto Rossellini dirigió un filme basado en el oratorio de Claudel en 1954, el cual fue protagonizado por Ingrid Bergman. De igual manera, más reciente, la actriz Marion Cotillard ha llegado a interpretar a la Doncella en tres presentaciones del oratorio de Claudel con música de Arthur Honegger (2005, 2012 y 2015).

Aún dentro del ámbito de la música clásica o culta, en 1994, Richard Einhorn compuso un oratorio inspirado en la vida de la Doncella, así como en las imágenes del filme *La pasión de Juana de Arco* (Carl Theodor Dreyer, 1928). Este oratorio ha pasado a convertirse en el *soundtrack* o pista sonora predilecta para “acompañar” las proyecciones de esta película silente del director danés.

Dentro de la música popular, el personaje y símbolo de Juana de Arco ha contado con una presencia importante. Desde menciones, canciones dedicadas o inspiradas en ella y hasta nombres de grupos o bandas musicales, son algunas de las apariciones de la joven francesa en la música contemporánea. En lo referente a composiciones, figuran las piezas musicales *Joan of Arc* (Henry Burr, 1917), *Joan of Arc They are Calling You* (Jack Wells, 1917) y, más reciente, *Joan of Arc* de Leonard Cohen (1970).

En un ámbito más pop y contemporáneo, figuran menciones a Juana de Arco dentro de canciones de la cantante Katy Perry —*Pearl* (2010)— y Madonna, quien en 2015 dedicó una canción de su álbum *Rebel Heart* —*Joan of Arc*— a la Doncella de Orleans haciendo un uso simbólico de su imagen para comunicar que ella (la cantante) no es tan fuerte como aparenta y que las críticas y comentarios destructivos que recibe pueden hacerle daño, menciona que todavía no es Juana de Arco. Es decir, Madonna utiliza la imagen de Juana de Arco como un símbolo de resistencia, fortaleza y entereza.

Continuando con este simbolismo contemporáneo de Juana de Arco dentro de la música. En 2013 se incluyó un capítulo dentro de la serie *Epic Rap Battles of History* en

²⁵⁷ Hermano de la reconocida escultora Camille Claudel.

donde Juana de Arco —simbolizando la prudencia, la pureza y la virginidad— se enfrentaba en un duelo de rap con la polémica cantante Miley Cyrus —quien venía a representar la antítesis de la Doncella de Orleáns. Como se puede apreciar con estos dos últimos casos, la joven francesa se ha manifestado, casi siempre con una función retórica o simbólica dentro de la música contemporánea.

2.5.4 Cine, televisión y videojuegos

Llegando ya al campo de los estudios visuales, es preciso señalar que gran parte de la imagen física y corpórea que se tiene en la actualidad de Juana de Arco se daba tanto al cine como a la televisión, son estos medios los que han asentado una determinada imagen colectiva de la Doncella de Orleáns, misma que es la que ha primado por casi todo el siglo XX y las primeras décadas del XXI.

Como ya se ha mencionado en el primer capítulo, existen numerosas representaciones de Juana de Arco en el cine, pudiendo hablar de más de veinte cintas en donde figura como protagonista o como un personaje más de las respectivas diégesis.

La primera presentación de la Doncella en el séptimo arte se dio en un cortometraje —de carácter experimental— en 1898, el cual fue dirigido por el francés Georges Hatot. Esta breve obra se enmarca dentro de una serie de filmes creados de 1898 a 1900 mediante la utilización del cinematógrafo inventado por los hermanos Lumière. Debido a las mismas limitaciones de la tecnología de la época, esta obra titulada *Exécution de Jeanne d'Arc*, tiene una duración de un minuto y se presenta una cámara estática sin mayores movimientos.

Este filme comienza con la entrada al cuadro —o encuadre— de una comitiva de soldados que custodian o guían a un obispo (utilizando el atuendo correspondiente) acompañado de dos mujeres hacia una silla situada del lado izquierdo de la pantalla. Una vez que este personaje toma asiento, un cura conduce hacia él a una joven delgada, con cabello largo y vestida de un color claro (posiblemente blanco).

La joven se prostra ante los pies del obispo en señal de clemencia y súplica. Ante esto, el obispo se pone de pie y señala directamente a la pira de leños que se encuentra dispuesta para la prisionera del lado derecho del encuadre. El mismo sacerdote que llevó a

la mujer ante su superior la conduce y guía hacia el sitio en donde morirá. Conforme Juana de Arco sube a los leños, todos los personajes dentro del cuadro (14 para ser exactos) posan su mirada en ella. Una vez en la pira, el sacerdote acerca un crucifijo a la mujer condenada a muerte, ella lo besa y sostiene entre sus manos.

El cura baja de la pira y se inclina ante el obispo. Uno de los verdugos se arrodilla ante los leños y les prende fuego. El filme finaliza al momento en que se aprecia una pequeña nube de humo en torno a la base de la pira, no se representó la muerte de la Doncella.

Esta breve cinta que se enmarca dentro de la denominación de cine primitivo en consideración a los recursos existentes en la época en la que fue desarrollado se convertirá en la primera representación cinematográfica de Juana de Arco. El obispo presentado en el filme podría ocupar el papel de Pierre Cauchon, ya que se da a entender que es la máxima autoridad que preside la ejecución. No obstante, no es posible saber a quiénes intentaban encarnar las dos mujeres que rodean al obispo, lo que podría ser considerado como una mera licencia poética de Georges Hatot.

A pesar de la breve duración de esta obra, es posible identificar una constante en la representación cinematográfica de Juana de Arco: la inocencia y la religiosidad con la que se le caracteriza. En el cortometraje de Hatot, se da a entender que ella es una víctima que suplica por su vida y que, inclementemente, el obispo ordena que sea llevada a la hoguera. Asimismo, todavía no es posible apreciar en esta obra algunas constantes de la representación de la Doncella, puesto que viste ropas femeninas y el cabello largo.

La segunda representación de Juana de Arco correrá a cargo de otro de los padres del cine: el director francés George Méliès, un cineasta que otrora se había dedicado a la magia y que incorporó numerosos recursos de este espectáculo a su producción cinematográfica. La filmografía de este director tiende a inclinarse hacia los géneros de la ciencia ficción y de la fantasía, siendo el caso de *Juana de Arco* (1900), una de sus pocas obras que se inclinan hacia el cine histórico o hacia cierto realismo.

A diferencia del cortometraje de Hatot, esta producción de Méliès tiene una duración de diez minutos y ésta se centra en diferentes episodios de la vida de la Doncella de Orleans. Asimismo, hace uso de lo que, para su época, podría considerarse una mega-producción y un despliegue técnico que llega a ser atípico en las cintas de Méliès (por

ejemplo se presenta una considerable cantidad de personajes de fondo o extras). Este filme se encuentra dividido en 11 escenas o momentos particulares de la vida de Juana cuyo desglose y descripción se presentan en el Anexo 1.

Esta obra de George Méliès goza de gran relevancia en lo que se refiere a la representación cinematográfica de Juana de Arco. Esto se debe al hecho de que se trata del primer filme que intenta centrarse en determinados momentos o puntos de la vida de la Doncella —puntos de fijación— para, a partir de éstos, proponer la reconstrucción de la vida de Juana de Arco.

Evidentemente, por la duración de la obra, se excluyeron numerosos eventos de la vida de la joven francesa y se presentaron varias elipsis de adecuación, como lo podría ser el hecho de que se omite todo lo referente a las visitas de Juana a Baudricourt y se introduce, directamente, su encuentro con el Delfín.

Asimismo, esta selección de determinados momentos de la vida de Juana de Arco implica, ya, cierta labor de investigación por parte de Georges Méliès en torno a la vida de su personaje principal, una investigación que tiene tanto tintes históricos como religiosos gracias a lo representado en estas 11 escenas.

Por otra parte, al igual que Hatot, la cinta de Méliès exalta la religiosidad de la Doncella de Orleáns. No obstante, todavía no se presenta la supuesta ausencia de feminidad de Juana de Arco que tanto le fue reprochada a lo largo de su proceso, puesto que en la mayoría de las escenas en donde no viste una armadura es posible verla con una larga cabellera y con vestidos.

Tras los experimentos cinematográficos de Hatot y de Méliès inició una producción considerable de filmes centrados en la vida de Juana de Arco, una producción en donde importantes directores como Cecil B. De Mille, Carl Theodor Dreyer, Victor Fleming, Otto Preminger, Robert Bresson, Luc Besson y Bruno Dumont, entre otros, presentarían sus particulares versiones de este personaje de la historia francesa cuya imagen ha figurado en la gran pantalla de manera continua e ininterrumpida por más de cien años.

Resulta importante mencionar que, al igual que en la literatura, el personaje de Juana de Arco ha aparecido en el cine fuera de los papeles protagónicos o en filmes de carácter histórico. Tal podría ser el caso de la película *Mystery of the Wax Museum* (Michael Curtiz, 1933) en donde uno de los personajes es convertido en una estatua de la

Doncella. Asimismo, se presenta una encarnación de la joven francesa en el filme *Bill & Ted's Excellent Adventure* (Stephen Herek, 1989) en donde dos adolescentes, en aras de aprobar una presentación de la asignatura de la historia, logran traer del pasado a numerosos personajes históricos.

Por otra parte, la televisión también ha dado cabida a numerosas representaciones de Juana de Arco. En este medio de comunicación se han presentado varias menciones y alusiones —a manera de intertextualidad²⁵⁸— a la joven francesa, pudiendo destacar el caso de las series *M*A*S*H* (Larry Gelbart, 1972-1983) o *Buffy, la cazavampiros* (Joss Whedon, 1997-2003).

Asimismo, en la serie *Los Simpsons* (James L. Brooks, Matt Groening, Sam Simon, 1989-) se dedica un fragmento del episodio “Tales from the Public Domain” a la historia de Juana de Arco, quien es encarnada por Lisa Simpson. Otro caso dentro de la animación televisiva se aprecia en la serie anime japonesa *Kamikaze Kaitô Jeanne* (Atsunobu Umezawa, 1999-2000), que gira en torno a la vida de una joven que descubre que es la reencarnación de la Doncella de Orleáns y deberá emprender una peligrosa misión para destruir artefactos poseídos por el mal.

Finalmente, otro caso notable corresponde a la serie *Joan of Arcadia* (Barbara Hall, 2003-2005), la cual se centra en la vida de la adolescente Joan Girardi, una joven que es capaz de comunicarse con Dios y que ha quedado obligada a obedecerlo después de que Éste permitió que su hermano sobreviviera a un accidente automovilístico. En esta serie, el vínculo directo entre Joan Girardi y Juana de Arco es el hecho de que ambas pueden comunicarse con la divinidad.

En aras de concluir este apartado, resulta importante hacer mención de que la figura de Juana de Arco también ha llegado a insertarse en los denominados medios de comunicación interactivos, como lo son los videojuegos mismos. Al igual que en la televisión, en estos soportes gran parte de las representaciones de la Doncella radican en simples menciones y en la misma intertextualidad.

²⁵⁸ Por intertextualidad se entiende a la relación esbozada entre dos o más materiales heterogéneos sobre el cual se construyen distintos tipos de correspondencia, de acuerdo a la manera en que se presentan estas interconexiones en la mente y en la cultura del espectador. Entre los recursos intertextuales más frecuentes figuran la alusión, la mención, el pastiche y la alegoría.

Los casos de su representación más directa yacen en algunos juegos de estrategia y fantasía. En el primer caso, resulta importante mencionar el videojuego *Age of Empires II: The Age of Kings* (1999), en donde es posible jugar una campaña centrada en la vida de Juana de Arco pasando por momentos importantes de su vida como el viaje rumbo a Chinon, entre otros.

Asimismo, en 2006 fue estrenado un juego para la consola PlayStation Portable (PSP) titulado *Jeanne d'Arc* (Kentaro Motomura). Se trata de un videojuego de fantasía ambientado a la Edad Media, en donde la joven Jeanne, guiada por la divinidad, deberá enfrentarse a demonios aliados a los ingleses en aras de liberar a Francia.

Como se ha podido apreciar de este breve recorrido, Juana de Arco ha sido un personaje retomado en numerosas ocasiones y en diferentes soportes artísticos y mediáticos. La importancia de esto radica en que, en la mayoría de las ocasiones, la primera aproximación que se da entre las personas y el personaje histórico se presenta, gracias a estos medios. En gran medida, la imagen que se tiene de Juana de Arco en la actualidad — lejos de los círculos académicos— se debe a su representación en los medios de comunicación, sobre todo en los de carácter visual.

La vida de Juana de Arco permite presentar un panorama de la Baja Edad Media en donde se vinculan temas vinculados con las creencias populares, leyendas y la mentalidad de la época; los procesos inquisitoriales, así como la religiosidad imperante y la política de la guerra. Ante todo, Juana de Arco puede ser vista con un personaje en el que se encuentra presente y preserva gracias a la documentación existente, el espíritu de un espacio y tiempo determinado, de un momento particular de la historia, puesto que la Doncella tuvo injerencia tanto en la política, la religión, la guerra y la superstición de la época.

Estas mismas condiciones han convertido a Juana de Arco en un personaje proclive a ser retomado por la cultura y las artes por varios siglos, convirtiéndola en la protagonista o en un personaje más de sus respectivas narrativas y aproximaciones, las cuales presentarán su respectiva reinterpretación de la historia acorde a sus intereses y necesidades creativas.

Ante todo, Juana de Arco ha alcanzado una importante presencia tanto en la historia como en la cultura misma, siendo su imagen retomada en momentos de crisis internacional,

como en el proceso creativo. La Doncella de Orleáns ha trascendido tanto como un personaje histórico como un símbolo con tintes románticos, tal y como se explorará en los capítulos siguientes.

3. JUANA DE ARCO EN LA HISTORIOGRAFÍA

Ninguna de las dos líneas posibles para abordar la cuestión —la científica y la religiosa— es por sí sola suficiente para resolver el misterio.²⁵⁹

Juana de Arco es uno de los personajes históricos acerca de los que más se ha escrito. Régine Pernoud señala la existencia de más de 500 estudios acerca de la Doncella de Orleans y Georges Duby sostiene que la joven francesa es, quizás, la mujer de la Edad Media de la que más se conozca gracias a las fuentes que certifican su existencia y sus propias palabras que han quedado plasmadas para siempre en los documentos. Dentro de esta gran variedad de textos e investigaciones acerca de la Doncella, la mayoría de ellos parten, directamente, de las fuentes primarias que certifican y avalan su existencia.

En el presente capítulo se expondrá, primero, cuáles son las fuentes que han sido consultadas por los historiadores e investigadores para reconstruir la vida de Juana de Arco. Posteriormente, se procederá a proponer tres grandes bloques o corrientes historiográficas en los cuales pueden situarse la mayoría de investigaciones en torno a este personaje del medievo y sus principales exponentes.

3.1 Las fuentes primarias

En lo que se refiere a las fuentes y estudios que se han centrado en la vida de Juana de Arco, resulta importante destacar algunos elementos relevantes que se deben tomar en cuenta al momento de aproximarse al personaje desde la perspectiva histórica.

El primero de ellos gira en torno a las características de las fuentes históricas sobre la vida de la Doncella de Orleans, si bien es cierto que las fuentes que certifican su existencia son limitadas y que no existe indicio alguno sobre su apariencia física; esto no impide que se pueda reconstruir con gran detalle su vida y su personalidad gracias a sus propias declaraciones durante el juicio, aunadas a las opiniones y comentarios de aquellas personas que la conocieron directamente y que fueron entrevistadas durante la rehabilitación del caso unos cuantos años después de su muerte.

²⁵⁹ Vita Sackville-West, *Juana de Arco*, Madrid, Siruela, 2003, p. 327.

Resulta importante recalcar el hecho de que la vida de Juana de Arco ha sido reconstruida con mayor rigurosidad histórica que la de otros personajes de la época, incluyendo a miembros de la nobleza —siendo, así, un caso atípico para su momento— esto gracias a la minuciosidad seguida por los secretarios de los jueces que se encargaron de registrar, con lujo de detalle, todo lo acontecido en el proceso de la Doncella de Orleáns.

Leo Linder señala que:

Juana estuvo por encima de las férreas reglas del mundo medieval tardío que señalaban a cada individuo su rango social conforme a su cuna. Sólo el campo de batalla y la Iglesia ofrecían oportunidades de ascender en esa escala, dos dominios reservados a los hombres.²⁶⁰

La Doncella de Orleáns, en cierto modo, incursionó en los dos campos señalados por Linder, ya que participó activamente en el campo de batalla dirigiendo las tropas de Carlos el Delfín y, al mismo tiempo, fue un personaje que alcanzó una trascendencia religiosa gracias a su papel como vidente y al mismo juicio inquisitorial al que se vio sometida. Situaciones que contribuyeron, en gran medida, a la emisión de varios documentos —así como el surgimiento de leyendas orales— que fungieran como vestigios de su paso por el mundo.

Georges y Andrée Duby dedican un apartado de su texto sobre Juana de Arco a describir las características de los documentos que certifican y validan la existencia de la Doncella. A continuación se presenta sintéticamente la tipología de estas fuentes históricas:

Los escritos originales del proceso de condena de Juana de Arco se perdieron. Sin embargo, aún se conservan algunos vestigios recogidos en 1456 por los investigadores del proceso de rehabilitación. Lo que se conoce proviene principalmente de tres documentos:

- 1) [...] Un instrumento público de las sentencias revestido con un sello de los jueces y con las rúbricas de los notarios. Ese documento contenía los doce artículos que formulaban los crímenes de la acusada, la abjuración de Saint-Ouen, la sentencia de absolución del 24 de mayo, las de condena y excomunió del 30 y un resumen del caso [todo esto en francés] [...].
- 2) Acta en latín [...]. Proporcionan además del texto de información póstuma, lo expresado en los interrogatorios traducidos del original de la sentencia en francés.

²⁶⁰ Leo Linder, *Juana de Arco*, Buenos Aires, Vergara, 2000, p. 117.

3) El original de la sentencia en francés fue establecido por los notarios. Éstos tomaban nota de las sesiones y las recopilaban por las tardes. En caso de duda, escribían una nota para que Juana fuese interrogada nuevamente en algún punto. Aunque las respuestas de Juana aparecían bastante resumidas y a pesar de que los jueces impusieron la omisión de ciertas respuestas bajo el pretexto de que no eran relativas al caso, este <<registro en papel>> que Guillaume Manchon remitió el 15 de diciembre de 1455 a los jueces de la rehabilitación, mostraba el testimonio más directo.²⁶¹

A pesar de que se trata, únicamente, de tres documentos, éstos contienen una gran variedad de información en torno a Juana de Arco, ya que —como se verá posteriormente— durante el juicio se realizó una revisión de la vida de la Doncella de Orleáns en busca de situaciones y comportamientos que pudieran ser utilizados en su contra. Asimismo, el juicio fue bastante largo y contó con numerosas sesiones, mismas que aportaban valiosa información biográfica sobre este personaje.

Como bien lo señala Leo Linder:

Las fuentes más fidedignas en las que obtuvimos nuestro conocimiento sobre su vida y su mundo de ideas fueron los autos [contenidas en el original de la sentencia señalada por los Duby]: los protocolos de sus declaraciones a lo largo de su proceso condenatorio y las textuales declaraciones de los testigos que fueron interrogados en ocasión del proceso de rehabilitación, veinticinco años más tarde [...]. Ella en persona suministró a sus jueces información más o menos detallada sobre numerosos aspectos de su vida pública y privada y en tiempos del proceso de rehabilitación todavía vivían muchos de los que la habían conocido en su temprana niñez. No obstante, quien se proponga reproducir su biografía completa, tendrá que valerse en ciertos pasajes de conjeturas y estimaciones, y quien desee hacer un relato novelado habrá de recurrir en ocasiones a su imaginación.²⁶²

De igual manera, existen otros documentos que han sido recuperados por numerosos historiadores que si bien no se centran en la figura de Juana de Arco, sí aportan al momento de reconstruir determinado momento de la historia en donde intervino la joven francesa. Tal podrían ser las crónicas de los sitios y asedios en donde participó la Doncella, siendo las narraciones del sitio de Orleáns las más abundantes.

²⁶¹ Georges Duby y Andrée Duby, *Los procesos de Juana de Arco*, Granada, Universidad de Granada, 2005, pp. 16-17.

²⁶² Leo Linder, *op. cit.*, pp. 35-36.

Los mismos estudiosos e historiadores que se han aproximado a la vida de Juana de Arco —entre ellos Jules Michelet, Vita Sackville-West, Jacques Cordier, Régine Pernoud y los Duby—, señalan que la historia de la Doncella debe ser reconstruida con base en los documentos inquisitoriales, los cuales, en aras de presentar un relato más elaborado y con mayor sentido espacio-temporal, deberán recurrir a las leyendas populares en torno a Juana y realizar una evaluación histórica acerca de su pertinencia.

Con respecto a esto, Vita Sackville-West señala que tanto:

La pluma y la tinta, igualmente activas, han prestado sus servicios a la imaginación complaciente, de manera que a través de estos dos medios, propios del artista y del historiador, surge claramente una doble imagen: la imagen de la Juana pensativa y la pastoril, o la imagen de la Juana guerrera y heroica.²⁶³

Podría decirse que la vida de Juana de Arco ha logrado reconstruirse, en gran medida, gracias a la conjunción de tres aproximaciones al personaje: 1) la visión histórica (misma que emana de los documentos inquisitoriales), 2) la postura literaria o creativa (tendencia que tiende a hilar los cabos sueltos a través de los mitos, leyendas y relatos populares en torno a la Doncella) y 3) la misma religión (la visión hagiográfica). Por las características de las fuentes y la manera en que éstas se entrelazan, los historiadores que han estudiado a Juana de Arco recalcan la idea de que los hechos biográficos pueden ser considerados, más bien, como supuestos biográficos en los que no se depositan certezas absolutas.

3.2 Metodología

Como se verá en los siguientes apartados, algunos de los historiadores —sobre todos los enmarcados en el romanticismo— partirán, en ocasiones, de mitos, leyendas y de la misma hagiografía para la reconstrucción de determinado momento de la vida de Juana de Arco.

Será el balance o importancia que tenga el empleo de estas posibles fuentes lo que termine definiendo la postura historiográfica de los diferentes autores que han dedicado sus

²⁶³ Vita Sackville-West, *op. cit.*, p. 20.

estudios en torno al personaje. Específicamente, se tomarán en consideración los siguientes textos historiográficos centrados en la vida de Juana de Arco.

- 1) *Juana de Arco* de Jules Michelet. Texto publicado originalmente en 1841.
- 2) *Juana de Arco* de Vita Sackville-West. Texto publicado originalmente en 1936.
- 3) *Juana de Arco. Su personalidad. Su papel histórico* de Jacques Cordier. Texto publicado originalmente en 1948.
- 4) *Joan of Arc. By Herself and Her Witnesses* de Régine Pernoud. Texto publicado originalmente en 1962.
- 5) *Los procesos de Juana de Arco* de Georges y Andrée Duby. Texto publicado originalmente en 1973.

Como ya se ha mencionado, existen numerosos estudios sobre la vida de Juana de Arco, en particular se eligieron estas cinco obras únicamente apelando a los siguientes criterios:

- Se buscó abarcar diferentes temporalidades de aproximaciones historiográficas. La primera de ellas —la de Michelet— se remonta a mediados del siglo XIX, mientras que la más reciente se sitúa en las últimas décadas del siglo XX. Esto para permitir, tal y como ocurrirá con la filmografía sobre el personaje, evidenciar los cambios que se han presentado en la manera de abordar al personaje de Juana de Arco con el paso del tiempo.
- Se procuró la consulta de una fuente que no hubiera sido originada en Francia, esto con el fin de obtener una perspectiva del personaje lejos del sesgo que la nacionalidad podría suponer y de dar apertura a una visión más panorámica en torno al personaje.
- De igual manera se buscó contemplar también dos obras realizadas por mujeres, puesto que la figura de Juana de Arco ha sido propensa a recibir un abordaje proveniente desde la teoría de género o las primeras manifestaciones del feminismo académico.
- Se contemplaron obras que se centraran, únicamente, en el personaje de Juana de Arco, no en el periodo histórico o en la guerra de los Cien Años.

- Se buscó abarcar varias corrientes historiográficas para exaltar las variaciones de éstas al momento de aproximarse a Juana de Arco.
- Finalmente, se eligieron estas fuentes considerando su nivel de accesibilidad — idioma (español, inglés y francés) y ubicación— y cercanía de consulta.

A continuación, se procederá a presentar una propuesta de la clasificación de la historiografía en torno a Juana de Arco considerando sus respectivas características. Para esto se considerarán las siguientes variables:

¿Quién escribe y desde dónde?	¿Cuál es su postura con respecto a Juana de Arco?
Se considerará el periodo histórico en el que vivió el historiador, así como su nacionalidad, la formación profesional, a quién escribe y desde qué tradición académica.	Se abordará cómo conciben al personaje de la Doncella dentro de sus obras, considerando si influye o predomina en su concepción algún elemento religioso, vinculado a la leyenda.
¿Cuáles son sus fuentes?	¿Cuál es su postura frente a la religiosidad que permea dentro de la vida de Juana de Arco?
Es importante considerar en qué documentos o en qué estudios se basaron estos autores para su obra en torno a la vida de la joven francesa, así como el acceso que tuvieron a las mismas.	Se prestará atención a cuál es la postura de los autores frente a sucesos religiosos vinculados a la vida de Juana como lo pueden ser los milagros que se atribuyen a la Doncella, sus visiones y sus voces.
Particularidades de sus investigaciones	
En este apartado se tomarán en cuenta algunos elementos muy particulares de los estudios sobre Juana de Arco contemplados para esta investigación, como lo podrían ser la exaltación de una faceta o temática en particular en su obra, como lo podría ser el feminismo, por ejemplo. Asimismo se contemplarán algunas herramientas metodológicas empleadas por estos autores. También se considerarán cuáles fueron los sitios de silencio o las omisiones de los historiadores en torno a la vida de la Doncella.	

Con respecto a la información personal de cada uno de los historiadores de Juana de Arco, resulta importante considerar ésta puesto que el periodo histórico en el que vivieron,

determinada formación, y el lugar preciso —así como las tendencias historiográficas predominantes de la época— pueden influir ampliamente en la manera particular de aproximarse al personaje. Por poner un ejemplo sobre esto, en la investigación realizada por un historiador francés puede presentarse un fuerte nacionalismo que lo lleve a presentar a la Doncella como una de las grandes heroínas de su patria descuidando otros elementos importantes y apartándose de la objetividad.

Por otra parte, al tratarse de estudios históricos que tienden a centrarse en la vida de un personaje en particular, es preciso realizar un análisis de la manera en la que se presenta o desarrolla la vida de éste. En este capítulo se busca desarrollar cuál es la postura de los historiadores con respecto a la Doncella de Orleans. ¿La consideran una santa? ¿Una heroína? ¿O cómo la consideran? ¿Un personaje cuya fama la debe en gran medida a la leyenda y a la misma religión? ¿Una mujer que se encontró en un tiempo y espacio favorables que, en conjunto, permitieron que trascendiera a lo largo de la historia como una de las figuras más importantes de Francia? ¿Qué papel juega o cómo se relacionan con su contexto particular?

Aunado a estos puntos, resulta importante dedicar un espacio particular a la manera en la que se aborda la religión en cada uno de los estudios históricos con respecto al personaje. Como ya se ha esbozado en los capítulos previos, la vida de Juana de Arco tiende a vincularse fuertemente con la religión. En su biografía llegan a intercalarse una serie de milagros o sucesos sobrenaturales, mismos que se han convertido en un punto de análisis, reflexión o crítica por parte de varios historiadores. En este capítulo se prestará especial atención a la postura de los autores con respecto a estos elementos religiosos, sus visiones y sus voces; puesto que la perspectiva de los autores en torno a estos hechos permite “cerrar” o completar la concepción de éstos hacia el personaje de Juana de Arco.

Otro elemento fundamental al momento de realizar el análisis de la historiografía en torno a Juana de Arco es evaluar cuáles fueron las fuentes consultadas por los autores. Como ya se ha mencionado al inicio de este capítulo, casi todos los historiadores consultan los documentos originales del proceso de la Doncella, así como las actas de la rehabilitación. No obstante, se puede apreciar que algunos autores recurren a fuentes adicionales como lo podrían ser las crónicas de los asedios o sitios en los que intervino la joven francesa u otros estudios previos realizados por historiadores.

Cabe señalar que estas cinco obras en torno a la figura de Juana de Arco fueron clasificadas en el siguiente apartado de acuerdo a la escuela o tendencia historiográfica a la que pertenecen gracias a sus características y peculiar manera de crear el relato histórico.

3.3 Juana de Arco según la historiografía

3.3.1 Historiografía romántica

Al momento de hablar de la historiografía romántica resulta indispensable enmarcar en ella al historiador francés Jules Michelet (1798-1874). Hijo del dueño de una imprenta, Michelet estudió en el Lycée Charlemagne para, posteriormente, convertirse en profesor de historia. Su obra, a *grosso modo* se distingue por poseer una fuerte implicación de lo literario dentro de la historia, lo cual se manifiesta, simplemente, en el uso de un lenguaje más inclinado hacia la poesía que hacia lo académicamente deseado en su época. Como bien lo señala George P. Gooch, Michelet hizo “compatible su apasionado amor hacia el pueblo con una grandeza y una poesía muy personales, sobresale como el mayor artista literario que se haya consagrado a la historia de Francia”.²⁶⁴

Al mismo tiempo, al menos durante sus primeras producciones historiográficas, se aprecia un tinte nacionalista en sus obras, lo cual se evidencia en su obra centrada en Juana de Arco (1841), personaje al que considera como uno de los pilares de la sociedad francesa. Posteriormente, comenzaría a dar gran valor al pueblo y sus sentimientos como motor de la historia tomando como ejemplificación de esto lo acontecido durante la Revolución francesa.

Su estudio sobre la vida de Juana de Arco, el cual forma parte de su *Historia de Francia*, puede situarse dentro de la corriente historiográfica del romanticismo-nacionalista, gracias a que se exalta fuertemente el papel de la Doncella de Orleáns como defensora de la patria durante la guerra de los Cien Años. Además, es posible encontrar una gran influencia estilística de la literatura en esta obra en donde llega a abundar un lenguaje

²⁶⁴ George P. Gooch, *Historia e historiadores en el siglo XIX*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1977, p. 182.

poético y, a menudo, se presentan metáforas y otras figuras retóricas buscando explicar determinado acontecimiento de la vida de la joven francesa.

Este toque poético y sentimental que Michelet otorga al relato se aprecia en el siguiente fragmento de su obra:

Carlos VII fue ungido por el arzobispo con el aceite de la santa redoma que se trajo de San Remigio. Conforme al rito antiguo, fue levantado sobre su sitial por los pares eclesiásticos, servido por los pares laicos tanto en la consagración como en el banquete. Después fue a Saint-Marcou a tocar las escrófulas. Todas las ceremonias fueron cumplidas sin que faltara nada. Se daba cuenta de que era el verdadero rey, y el único, según las creencias de la época. Ya podían los ingleses consagrar a Enrique; esa consagración, en el pensamiento de los pueblos, no podía ser más que una parodia de la otra. En el momento en que el rey fue consagrado, la Doncella se hincó, abrazándole las piernas y llorando a lágrima viva. Todo el mundo lloraba también.²⁶⁵

El manejo de Michelet de las figuras retóricas para insertarse en el sentir del personaje se evidencia en el siguiente pasaje:

¿Qué hacía entre tanto la prisionera? Su cuerpo se encontraba en Beaurevoir, su alma en Compiègne; combatía en cuerpo y alma por el rey que la abandonaba. Juana pensaba que sin ella la fiel ciudad de Compiègne iba a perecer y, al mismo tiempo, la causa del rey en todo el norte. Ya había tratado de escapar de la torre de Beaulieu. En Beaurevoir, la tentación de huir fue aún más fuerte; sabía que los ingleses iban a pedir su entrega, sentía horror de caer entre sus manos. Consultaba a sus santas y no obtenía otra respuesta sino que era necesario sufrir, “que no sería liberada antes de haber visto al rey de los ingleses”. “Pero, entonces, decía para sí misma, ¿dejaría Dios morir a la pobre gente de Compiègne?” En esa forma de viva compasión, la tentación venció. Por más que dijeron las santas, por primera vez no las escuchó; se lanzó de la torre y cayó al pie de ella casi muerta.²⁶⁶

Dentro de la obra de Michelet, es posible apreciar que el autor dio gran peso al aspecto religioso como un motor más de los acontecimientos. En este sentido, el autor recupera el mito y la leyenda a las cuales busca complementar con las fuentes históricas. Por poner un ejemplo de esto, no se pone en duda la idea de que Juana de Arco fue enviada realmente por Dios para salvar al pueblo francés de los ingleses invasores. Es decir,

²⁶⁵ Jules Michelet, *Juana de Arco*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1986, pp. 52-53.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 80.

Michelet permanece inclinándose hacia el relato proveniente de la leyenda y de la misma hagiografía. Por esto mismo, se podría hablar de una sobre-exaltación de la figura de la Doncella de Orleáns dando a entender que, sin ella en la historia, Francia no hubiera podido salir adelante.

El mismo Gooch, con respecto a esto, señala que este estudio de Michelet en torno a la heroína francesa puede ser considerado como un:

Movido relato [que] reproduce el ambiente de la Edad Media, su vida ardiente, su mezcla de religión, y de patriotismo, su exaltación y su degradación. La radiante figura de la Doncella se yergue contrastando con la oscuridad de la Francia de Carlos VI.²⁶⁷

Como objetivo central Michelet se propone recuperar la historia de un personaje fundamental para la historia de Francia y de posicionarla como una historia que jamás debe ser olvidada por el pueblo francés (siendo éste su principal lector u objetivo). Para esto, evoca directamente a los sentimientos patrióticos que emana la campaña de la Doncella de Orleáns: “Franceses, acordémonos siempre que en nosotros la patria ha nacido desde el corazón de una mujer, desde su ternura y sus lágrimas, desde la sangre que nosotros dio”.²⁶⁸

Asimismo, su estudio llega a centrarse, en demasía en Juana de Arco, llegando a descuidar o a ignorar qué acontecía en el contexto en donde vivió la Doncella, así como a personajes secundarios que incidieron directamente en el devenir de los hechos. En cierto modo, se podría hablar de una historiografía centrada en los héroes como motores de la historia. En palabras del mismo autor, la Doncella es una luz en medio de la oscuridad de la época y de su mundo:

La verdad, la fe y la patria han tenido sus mártires, y en gran número. Los héroes tuvieron sus devociones; los santos, su pasión. El mundo ha admirado, y la Iglesia ha rezado. Esto es algo diferente. No hay aquí canonización, ni culto, ni altar. No se ha rezado, pero se llora. [...]. Se comprenderá mejor todo eso si, desde el elevado punto en que nos sitúa la leyenda, aceptamos descender; si observamos por un momento la sombría y siniestra época, el mundo de profundo fango del cual surgió la extraordinaria aparición.²⁶⁹

²⁶⁷ George P. Gooch *op.cit.*, p. 186.

²⁶⁸ Jules Michelet, *op. cit.*, p. 12.

²⁶⁹ *Ibid.*, pp. 9.-10.

Con respecto a la posición de Jules Michelet frente a los milagros y la religiosidad misma, se aprecia una creencia certera del autor en diferentes sucesos que van más allá de la razón y que se anclan en la explicación religiosa. Por ejemplo, Michelet no duda de los milagros vinculados a la vida de Juana, como lo podría ser la manera en que llegó a sus manos la espada que utilizó durante su campaña militar (a la que define como una espada “virginal”)²⁷⁰ o la presunta identificación del Delfín que se había ocultado entre los miembros de su corte.²⁷¹

Siguiendo esta lógica, Michelet considera la “aparición” o llegada de Juana como algo necesario y profético para el pueblo francés: “la guerra había convertido a los hombres en bestias salvajes; se necesitaba volver a hacer hombres de esas bestias, volverlos cristianos, súbditos dóciles”.²⁷² Para él, la Doncella —y todo lo que ella simbolizaba y profesaba— era lo que Francia necesitaba en ese momento desesperado de su historia. Los héroes y heroínas son necesarios, para Michelet, para el progreso y la salvación de la nación. En este caso, como ya se ha mencionado párrafos atrás, Juana de Arco “llegó” para librar a Francia de la oscuridad en donde se encontraba.

De igual manera, Michelet utiliza diversas fuentes primarias en torno a la vida de la Doncella. El historiador francés consultó los expedientes tanto del juicio como del proceso de rehabilitación en aras de reconstruir la vida del personaje en cuestión. Al mismo tiempo, recurrió a boletines de noticias que circularon durante la campaña de Juana en Francia. En contadas ocasiones recurre a memorias de otros personajes que se relacionaron con la joven. A diferencia de otros autores, Michelet utiliza pocas fuentes ajenas a los expedientes y a las actas de los procesos.

Otras particularidades del estudio del historiador francés en torno a Juana de Arco es el hecho de que no muestra gran interés en situar al lector dentro de un determinado tiempo; es decir, presenta el relato historiográfico en torno a la vida de la Doncella de manera continua —muy literariamente— sin señalar o destacar que entre dos acontecimientos transcurrió un mes, por ejemplo.

Asimismo, dentro de su obra, abundan los juicios morales y religiosos en torno a los personajes “contrarios” a Juana de Arco. Para ejemplificar esto se podría hablar de varias

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 61.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 30.

²⁷² *Ibid.*, p. 36.

ocasiones en donde presenta un juicio negativo en torno a los miembros del tribunal que juzgaron a la Doncella: “el torpe Cauchon”²⁷³ o “la brutalidad, el furioso odio, la venganza, todo incitaba a los cobardes a degradarla antes de que pereciera, a mancillar a la que iban a quemar”.²⁷⁴

En contraparte, la figura de Juana de Arco, se encuentra rodeada de juicios favorables que buscan posicionarla como la heroína y la víctima de los ingleses y de los borgoñeses. La vida de Juana en Domremy es resumida por Michelet asegurando que “todo mundo conocía su caridad, su piedad. Sabían que era la mejor muchacha de la aldea”.²⁷⁵ Una vez que la Doncella es capturada, abundan las referencias lastimeras a ésta: “la pobre muchacha”.²⁷⁶

Gooch, con respecto a esto, menciona que Michelet puede ser considerado, gracias a su peculiar manera de escribir con tintes de poesía, como:

El Víctor Hugo de la historia. Pero estos dones únicos implican la carencia de ciertas virtudes que el historiador debe poseer. Tenía el corazón demasiado lleno, sus emociones eran demasiado intensas, para ver la vida serenamente y en conjunto. Como Carlyle, salta al escenario, censura y anima a los actores, e interpela en apartes al público. Su vista carece de precisión, y no nos atrevemos a aceptarlo como guía. Su pasión por el simbolismo ayuda al lector a visualizar el pasado; pero a menudo el símbolo devora la realidad. La imaginación crea al mismo tiempo que revela [...]. Generaliza partiendo de hechos aislados. Sus prejuicios personales se hacen más estridentes. Relaciona grandes acontecimientos con causas triviales.²⁷⁷

En este sentido, la Juana de Arco concebida por el relato de Jules Michelet se convierte en la protagonista única de este momento particular de la guerra de los Cien Años, en una virgen enviada por Dios y, sobre todo, en una víctima de la traición de Carlos VII y del odio inglés. No obstante, este sacrificio sería necesario para reavivar los ánimos de una Francia deprimida. En síntesis, la Doncella de Michelet, y de la historiografía romántica puede ser considerada como el motor de la historia en este tiempo y espacio, el

²⁷³ *Ibid.*, p. 108.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 120.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 19.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 101.

²⁷⁷ George P. Gooch, *op. cit.*, pp. 187, 191.

engrane que era necesario para echar a andar toda esta maquinaria, como la luz que necesitaba Francia en esos tiempos de oscuridad

3.3.2 Historiografía racionalista

En el siglo XX se desarrollaron nuevos estudios de carácter histórico que buscaban desprenderse de los viejos mitos y leyendas que, en cierto modo, habían logrado asentarse de fijo dentro de la narración histórica. Éstos buscaban dejar atrás las explicaciones de carácter religioso mediante la continuación y reafirmación de un rigor metódico nacido en el siglo previo que, a menudo, implicaba la participación de otras ciencias —ajenas a la historia— para comprobar determinadas hipótesis.

Se podría considerar que, en el caso particular de la vida de Juana de Arco, los estudiosos inmersos dentro del racionalismo criticarían las vías y soluciones religiosas defendidas otrora por Jules Michelet, velando, a su vez, por una explicación lógica y racional de determinados acontecimientos dentro de la vida de la Doncella.

Una de estas primeras manifestaciones del racionalismo en torno a Juana de Arco se presenta en el estudio de la autora inglesa Victoria Mary Sackville-West, mejor conocida como Vita Sackville-West (1892-1962). A lo largo de su vida, esta mujer perteneciente a la aristocracia inglesa en donde llegó a relacionarse intelectualmente —y sentimentalmente— con la novelista Virginia Woolf.

Sackville-West fungió como novelista y poetisa. Asimismo, dentro de sus obras es posible encontrarse con un importante bloque dedicado a estudios de carácter histórico, en donde figuran la biografía de Juana de Arco (1936) y de Marie Louise d'Orleans (1959). A pesar de carecer de una formación académica de historiadora, la autora se ciñe a las características propias de un estudio de carácter histórico en torno a los personajes sobre los que centró su obra: en su texto sobre Juana se aprecia que siguió con estricto apego a los principios de la investigación histórica, como lo podría ser la consulta de fuentes primarias y secundarias y una debida construcción del aparato crítico.

En cuanto a su obra centrada en Juana de Arco, como objetivo se plantea aproximarse y problematizar en torno al personaje, cuya figura llega a considerar más

problemática y trascendental que la política de la época y la misma dinámica de la época.²⁷⁸ Sackville-West no se propone crear una historia definitiva en torno a la Doncella, sino en convertirse en una más de las voces que han dialogado por mucho tiempo, en torno a la importancia, vida y obra de la joven francesa. La autora da a entender que es imposible comprender quién fue la Doncella y cuál fue su importancia en la historia de Francia sin entender, a la perfección qué ocurría en el mundo de la guerra de los Cien Años, la mentalidad de la época y los conflictos políticos presentes al momento en que Juana de Arco salió a la luz pública; siendo ésta una distinción importante con la obra de Michelet.

Por esto mismo, Sackville-West presenta una paulatina introducción de Juana de Arco al lector, presentando en primera instancia las problemáticas que surgen al hablar de un personaje rodeado de mitos y leyendas en donde la misma Iglesia católica se ha encargado de construir un halo de misticismo que, a menudo, limita la aproximación a la importancia y trascendencia de un personaje como la joven francesa.

Una vez asentado esto, Sackville-West prosigue introduciendo el contexto en donde nació Juana de Arco, haciendo mención a determinados acontecimientos que terminarían repercutiendo en la vida de la joven. Es en este momento en donde se presenta un claro, conciso y esquemático panorama de la guerra de los Cien Años del que se pasará, posteriormente, a la situación —política y mental— del Domremy donde nació la Doncella.

A diferencia de la técnica seguida por Michelet, quien se concentra directamente en el personaje de Juana de Arco, Sackville-West demuestra que no se puede comprender a ésta sin comprender su mundo. Tras la presentación de todo este contexto, la autora prosigue con la vida de la heroína francesa. Cabe señalar que, en ocasiones su narración se desprende del personaje para abordar otros acontecimientos simultáneos que, para ella, gozan de relevancia dentro del tablero de ajedrez en donde se desenvolvía Juana.

Asimismo, la postura que mantiene Sackville-West hacia su objeto de estudio es siempre imparcial; es decir, no la posiciona de manera directa como una heroína o como una víctima, sino que adopta una postura ecuánime en donde considera tanto las virtudes o aciertos de Juana de Arco, como sus vicios y errores.

²⁷⁸ Vita Sackville-West, *op. cit.*, p. 15.

Por mencionar un ejemplo de lo anterior, en el siguiente pasaje se muestra cómo Sackville-West señala uno de los errores de la Doncella al haber permitido, tras el triunfo en Orleáns, que los ingleses se retiraran libremente a Meung:

Episodios tales como el haber permitido a los ingleses retirarse después de la derrota de Orleáns deben computarse entre las equivocaciones que cometió. El hecho de que fuera domingo era para ella más importante que el tener a los ingleses en su poder. Por el día del Señor les dejó escapar. Y la única conclusión posible es que, en esa ocasión al menos, no fue un gran jefe sino una sentimental inspirada. Los franceses, más prácticos que ella, persiguieron a los ingleses en su retirada y les cogieron numerosos cañones y algunos otros artefactos de guerra.²⁷⁹

Pasando al abordaje del aspecto religioso, como ya se dio a entender, Sackville-West exalta el hecho de que los relatos hagiográficos han contribuido a la construcción de un entramado de elementos “biográficos” que dificultan alcanzar la verdad de los hechos acontecidos en la vida de Juana de Arco. Por esto mismo, la autora se da a la labor de deconstruir los milagros vinculados a la Doncella contraponiéndolos con una explicación lógica y racional que se desprende de los documentos mismos.

Por poner algunos ejemplos de esto, se podría recuperar el hecho de que se atribuye como un milagro el reconocimiento inmediato de Juana a Robert de Baudricourt. Sackville-West, por su parte y con intención de “nulificar” esta explicación religiosa, llega a un documento en donde la firma de Jacques d’Arc aparece junto a la de Baudricourt. De esta observación, la autora elabora una propuesta o hipótesis en donde asegura —con esta fuente documental de por medio— que es posible que Juana haya conocido a Baudricourt en un encuentro de éste con su padre e, incluso, que haya escuchado algunas descripciones en torno a la apariencia de Robert por parte de su progenitor.²⁸⁰ Si bien Sackville-West no presenta su propuesta como un hecho irrefutable que se contraponga al milagro, sí lo presenta como una propuesta racional debidamente cimentada en una fuente histórica.

Otro caso de este racionalismo de Sackville-West gira en torno a la caída de Juana de Arco de la torre del castillo de Beaurevoir. La visión religiosa de los hechos sostiene que

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 195.

²⁸⁰ Vita Sackville-West describe a esta fuente como un contrato de pago de impuestos donde Domremy (representado por Jacques d’Arc) y el pueblo vecino de Greux (representado por Jean Morel) se comprometían a pagar determinada cantidad a cambio de protección de Vaucouleurs. La autora llega a este documento a través del texto *Jeanne d’Arc à Domremy* del historiador y archivista francés Siméon Luce.

la Doncella se salvó de esta caída por intercesión divina. Por su parte, la autora inglesa va más allá de lo presentado en los relatos religiosos y de los mismos estudios históricos mediante la consulta de un traumatólogo acerca de la posibilidad de que alguien cayera de la torre en cuestión y resultara ileso, concluyendo que este relato en torno a la caída forma parte del halo de misticismo que circunda a la heroína francesa.

La misma Vita Sackville-West expresa en su obra cuál es su postura frente a la religiosidad que circunda la vida de Juana de Arco. Por una parte menciona que “ninguna de las dos líneas posibles para abordar la cuestión [de los elementos inexplicables de la vida de Juana de Arco]— la científica y la religiosa— es por sí sola suficiente para resolver el misterio”.²⁸¹ Por esto mismo, la autora se da a la labor de esbozar una explicación lógico-racional que intente balancearse, hasta alcanzar un punto medio, con la explicación religiosa. Como ella misma menciona: “no soy crédula ni escéptica [...], trato de mantener un equilibrio”.²⁸²

En el manejo de las fuentes, Vita Sackville-West recurre a un amplio abanico de las mismas que permiten la reconstrucción de la vida de la Doncella de Orleáns y del contexto histórico en donde se desarrolló. El juicio y el proceso de rehabilitación forman parte de sus principales fuentes, al mismo tiempo que recupera crónicas y memorias de los sitios a las ciudades francesas durante la guerra de los Cien Años. Asimismo, recurre a textos e investigaciones sobre la historia y geografía de Francia durante la guerra.²⁸³

Fue el entretreído que Sackville-West realizó de esta amplia variedad de fuentes lo que permitió la construcción de un relato centrado en la vida de Juana de Arco bien cimentado, claro y fundamentado en el contexto histórico en cuestión.

Un elemento particular que resulta importante mencionar de la aproximación de Sackville-West a la vida de Juana de Arco es la existencia de una visión feminista — evidentemente perteneciente a la primera ola del feminismo— en torno al personaje. Si bien no se hace hincapié directo en el desenvolvimiento de la Doncella en un mundo cien por ciento regido por el yugo patriarcal, la autora da cabida al abordaje de ciertos temas

²⁸¹ *Ibid.*, p. 327.

²⁸² *Ibid.*, p. 259.

²⁸³ Por mencionar algunas de sus fuentes adicionales a los expedientes del juicio, llegan a figurar una investigación realizada por Siméon Luce (historiador francés, 1833-1892) en torno a la vida de Juana de Arco en Domremy; la crónica al sitio de Orleáns, así como mapas y topografías de algunas ciudades como Reims o Chinon.

vinculados con los sentimientos y las emociones femeninas de Juana, los cuales contrastan con la masculinidad que buscaba transmitir a quienes la rodeaban.

A menudo, la autora inglesa pone sobre la mesa la feminidad de Juana, sobre todo exaltando lo dificultoso que tuvo que haber sido para una mujer darse a respetar en un medio conformado casi al cien por ciento por varones. Por poner un ejemplo de esto, el siguiente fragmento de Sackville-West explora el impacto que pudo haber tenido para el Bastardo de Orleáns la llegada de la joven y su posicionamiento como líder moral de los franceses.

El Bastardo, un hombre práctico, a pesar de su bizarría y su atractivo, se sentiría bastante horrorizado si yacía despierto en la cama repasando los acontecimientos del día. Bien es verdad que era en parte responsable de haber llevado a Juana a Orleáns, pero una vez allí debió de darse cuenta, en un par de horas, de que iba a resultar bastante dificultosa. No le había mostrado el menor respeto, ni como príncipe semirreal ni como jefe. No sentía el menor respeto ni por la estrategia ni por las obligaciones militares. Le había horrorizado tanto por su falta de ortodoxia como por su obstinación: a la presunción de un hombre había que añadir la irracionalidad de una mujer. Sin embargo, no podía negarse que el tiempo la había obedecido, y que el pueblo llano, en su adoración, casi se había dejado atropellar por su caballo. Había demostrado poseer todas las dotes de un ser inspirado, desde luego, pero ¿cómo iba a resultar como compañera de armas? ¿Cómo se la iba a manejar como colaborador militar? Se podía estar preparado para creer en la voz de Dios, pero había además otras consideraciones, como las vidas de los hombres de las que uno era responsable. Y luego estaban también los propios compañeros, hombres intemperantes que no les agradaría nada que no se tuviesen en cuenta sus ideas.²⁸⁴

Sackville-West menciona la presencia en Juana de una “extraña mezcla de atributos femeninos y masculinos”, la cual se evidencia en el hecho de que “tan pronto atacaba implacablemente al enemigo como se echaba a llorar al verlo herido”.²⁸⁵ Las mismas narraciones y testimonios de sus contemporáneos llegan a hacer alusión a “dos rasgos propios de la mujer [...]: su voz femenina y las lágrimas fáciles”.²⁸⁶

A lo largo del texto, Sackville-West llega a explorar particulares momentos de “apertura” de Juana, en donde dejaba salir a la luz su lado femenino y frágil, el cual se contraponía con la imagen que buscaba transmitir a sus adversarios y a sus mismos

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 169.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 29.

²⁸⁶ *Idem.*

compañeros de tropa. “A pesar de su severidad, de su rectitud, había en su modo de ser algo femenino”.²⁸⁷

A diferencia de Jules Michelet, Vita Sackville-West evita presentar juicios personales en torno a los diferentes actores históricos que circundaron la vida de Juana de Arco. En ningún momento llega a evidenciar cierta lástima hacia una Doncella prisionera en Ruán o algún comentario de odio hacia Pierre Cauchon o los demás jueces.

No obstante, la autora inglesa sí presenta varios comentarios en donde juzga ciertas decisiones —tanto de Juana como de Carlos VII, de los jueces o de los ingleses— considerándolas, respectivamente, como errores o aciertos, lo correcto o lo incorrecto. Para esto recurre a la documentación pertinente en la construcción de estas hipótesis o supuestos en aras de sustentar su valoraciones de los actos. Uno de los casos más evidentes podría ser el hecho de que considera uno de los grandes errores del Delfín, el no haber continuado con la recuperación de las ciudades francesas ocupadas por los borgoñones e ingleses antes de coronarse en Reims, ya que esto dio el tiempo suficiente a sus adversarios de reagruparse y prepararse para los siguientes enfrentamientos.

La Juana de Arco concebida por la obra de Vita Sackville-West se aleja del heroísmo con el que Michelet adjudicaba a la joven francesa. En cierto modo, la Doncella del texto de la autora inglesa no la concibe como el motor de los hechos históricos, sino como un miembro más de la transición histórica, incluso, llega a mencionar, que “la verdadera proeza de Juana no fue la liberación de Orleáns, sino la regeneración del alma de una Francia languideciente”;²⁸⁸ evidenciando, así, una visión más amplia que la de Michelet al vincular al personaje de Juana de Arco con otros acontecimientos, circunstancias y ánimos de la Francia de la época.

En este sentido, Sackville-West baja a Juana de Arco del pedestal del héroe patrio en el cual constantemente se le había situado para presentarla como una mujer de carne y hueso, con aciertos y errores, con sentimientos, anhelos y frustraciones; en síntesis, como un ser humano, no como una santa ni como una leyenda.

Una obra que guarda bastante similitudes metodológicas e ideológicas con la de Vita Sackville-West es *Juana de Arco. Su personalidad. Su papel histórico* del historiador

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 27.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 153.

francés Jacques Cordier,²⁸⁹ publicado por primera vez en 1948. Este autor muestra también un gran apego hacia el racionalismo —llegándose a mostrar más estricto en este aspecto que la inglesa—, buscando señalar que gran parte de lo que se conoce en su actualidad de Juana de Arco proviene de los relatos religiosos y de la leyenda en torno al personaje.

Para Cordier, Juana de Arco fue una joven francesa con delirios alucinatorios, que supo desenvolverse en un contexto propicio a su patología posicionándose, a sí misma, como a una enviada de Dios para salvar al pueblo francés. El mismo historiador francés menciona que el mismo medio en donde se desarrolló la Doncella “va a contribuir a oscurecer los datos humanos particulares, cubriéndolos, desde sus comienzos con un velo sobrenatural”.²⁹⁰

Siguiendo esta lógica, el objetivo del autor es desmitificar al personaje de la Doncella y, en cierto modo, bajarla del pedestal en el que la ha situado la tradición francesa con un enfoque vinculado al psicoanálisis histórico. De esta manera, Juana de Arco será vista por Cordier como una mujer de carne y hueso, no como una heroína que contaba con el apoyo de la divinidad y que podía obrar milagros.

Por lo tanto, en su aproximación, Cordier —al igual que Sackville-West— irá desarticulando los milagros circundantes a la vida de Juana de Arco, intentando explicar los hechos de manera racional y con un debido fundamento en los documentos que utiliza.

Ante esta situación, el mismo Cordier señala que “debe imponerse una estricta observancia de dos reglas fundamentales: estudiar directamente todos los documentos, sin excepción, y no interpretarlos nunca en dependencia con un postulado”.²⁹¹ Es en estas líneas en donde se presenta, de manera explícita, la inclinación racionalista del autor.

De igual manera, Jacques Cordier, en aras de explicar lo “sobrenatural” hará uso de la psicología como una ciencia auxiliar:

El historiador, al enfrentarse a un hecho que se juzga milagroso por los testimonios sobre el mismo, se ve inclinado primero a determinar si dicho hecho puede tener una

²⁸⁹ No hay mayor información biográfica sobre Jacques Cordier, únicamente se sabe que fue un historiador francés que destacó por la incursión de temas vinculados con la psicología y psiquiatría en sus investigaciones históricas.

²⁹⁰ Jacques Cordier, *Juana de Arco. Su personalidad. Su papel histórico*, Ciudad de México, Grijalbo, 1959, p. 50.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 11.

explicación psicológica satisfactoria. En caso afirmativo, tendría que adoptar esta explicación. En caso negativo, deberá abstenerse de sentar una conclusión.²⁹²

El uso de la psicología dentro del estudio histórico que realiza Jacques Cordier en torno a Juana de Arco se aprecia, claramente, en la aproximación a las voces de la Doncella. Esta situación es considerada por Cordier, como un trastorno psicológico en donde la joven francesa padecía de alucinaciones —tanto en vigilia como en sueños— en donde escuchaba diversas voces, pudiendo identificarlas entre sí y adjudicándoles una personalidad propia bajo los nombres de Santa Margarita, Santa Catalina y San Miguel Arcángel.

No conforme con el diagnóstico psicopatológico —dando a entender que padecía de histeria y esquizofrenia— de Juana de Arco, Jacques Cordier elabora una comparación entre las voces escuchadas por la Doncella y las de otros personajes históricos como Lutero (1483-1546) y Santa Teresa de Ávila (1513-1582); quienes, considera, padecían el mismo delirio que Juana de Arco gracias a la presencia de características comunes dentro de estas “comunicaciones” con la divinidad.²⁹³

Es así como Cordier, utilizando la psicología, desmitifica el vínculo de Juana de Arco con la divinidad y la manifestación de los santos a la joven labriega. En lo que se refiere a otros milagros, el historiador francés recurrirá a una metodología bastante parecida a la de Sackville-West. Por ejemplo, en lo que se refiere a cómo llegó a la Doncella la espada que utilizó durante su campaña y la cual se rompió al momento de golpear con ella a una prostituta, Cordier afirma que Juana sabía con certeza que en el templo de Santa Catalina de Fierbois había varias armas que habían sido depositadas ahí como exvotos. El historiador sostiene esta hipótesis con base en documentos y crónicas que afirman que Juana de Arco había escuchado tres misas en esa capilla, por lo cual resulta factible que conociera de la existencia de la espada en cuestión.²⁹⁴

La tipología de fuentes consultadas por Jacques Cordier guarda bastante similitudes con las de Vita Sackville-West, pudiendo destacar, nuevamente, la utilización de las actas del juicio y del proceso de rehabilitación, crónicas y memorias, correspondencia, boletines

²⁹² *Ibid.*, p. 14.

²⁹³ *Ibid.*, pp. 70-71.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 110.

informativos de los hechos acontecidos en Francia. No obstante, Cordier permanece atado, en mayor medida, a las actas del juicio que la autora inglesa.

Su posicionamiento con respecto a la figura de Juana de Arco es similar al de Sackville-West, sólo que el historiador francés se muestra más radical y tajante en el abordaje que realiza del personaje. En este sentido, la Doncella que concibe en su obra puede ser considerada como una joven mujer a la que las creencias religiosas de su época, así como la misma ignorancia popular, favorecieron fuertemente para asegurarle un lugar en la historia. De esta manera, la Juana de Arco de Cordier es un mero producto de una temporalidad y espacialidad determinada.

Asimismo, Cordier pareciera empeñado en destruir, por completo, el halo de misticismo y superstición en torno a Juana de Arco. Mientras que Sackville-West buscaba llegar a cierto punto conciliador dando voz tanto al mito como a la verdad histórica, el historiador francés arremete fuertemente contra cualquier acontecimiento o suceso que no pueda ser explicado de manera racional (o apelando a ciencias auxiliares).

Como se ha podido apreciar, Sackville-West y Cordier orientan sus estudios hacia una misma línea: la desmitificación de la imagen de Juana de Arco y, sobre todo, hacia la dispersión del halo místico-religioso que rodea a la Doncella. Asimismo, en sus obras, se aprecia la inclusión de ciencias auxiliares como lo podrían ser la psicología y la medicina misma, en aras de generar una explicación lógica y racional a determinados acontecimientos otrora considerados milagros. Finalmente, se aprecia un estricto apego a los documentos, mismos que servirán de sustento y apoyo a las hipótesis y propuestas que ambos autores esbozan acerca de Juana y su contexto.

Ante todo, ambos autores enmarcados en este racionalismo historiográfico, ven en Juana de Arco una figura representativa y característica de su tiempo y espacio, una figura que es producto directo del acontecer político del momento, así como de la ideología, creencias y supersticiones del momento.

3.3.3 Historiografía de la Escuela de los Annales

La Escuela de los Annales es una de las escuelas historiográficas más reconocidas del siglo XX, la cual fue fundada por Marc Bloch y Lucien Febvre en 1929 a partir de la revista

francesa *Annales d'histoire économique et sociale*. Dentro de esta corriente es posible identificar a varios historiadores que han dedicado sus estudios a la Edad Media y, en concreto, a Juana de Arco como Georges Duby y Jacques Le Goff.

Dentro de esta tendencia historiográfica es posible identificar, como un elemento común entre los historiadores enmarcados en ella, un fuerte apego a los documentos. No obstante, se muestra una apertura en lo que se refiere a la tipología de éstos, pudiendo contemplar otras fuentes poco convencionales para el quehacer histórico como lo podrían ser utensilios, artefactos e, incluso, manifestaciones artísticas.

Resulta importante señalar que la Escuela de los Annales no contó con una única etapa, sino que es posible identificar la existencia de varias generaciones marcadas y caracterizadas por diferentes búsquedas y formas de aproximarse a la historia. Por poner un ejemplo de esto, la obra de los fundadores, Febvre y Bloch, se diferenciará de la de Braudel y del mismo Duby. El mismo Peter Burke llega a mencionar que sería más preciso hablar de un movimiento de *Annales* y no tanto de una escuela.²⁹⁵

En la corriente historiográfica de la Escuela de los Annales se ubican importantes pensadores como Febvre, Bloch, Fernand Braudel, Philippe Ariès, George Duby, Jacques Le Goff, André Burguière, Jacques Revel, entre otros. Cabe señalar que no todos ellos eran historiadores, pudiendo identificar la presencia de economistas y geógrafos entre sus miembros. Esta misma pluralidad de voces dio pie a otra de las principales características de esta corriente historiográfica: una tendencia multidisciplinaria. Es decir, se elaboraron varias obras centradas en la economía, la geografía, estudios de género e, incluso, estudios vinculados con las emociones; todas ellas relacionadas fuertemente con la historia. La historia debía quedar convertida en la ciencia guía.

Con respecto a esto, Georg G. Iggers señala que:

En las publicaciones de los *Annales* los enfoques son muy variados, si bien se mantienen dentro de un discurso que, por muy amplio que sea, excluye casi siempre las formas tradicionales de la historia política y cultural narrativa. Además es característico el hecho de que la praxis prevalece claramente sobre la teoría; pero la praxis incluye importantes presupuestos teóricos.²⁹⁶

²⁹⁵ Peter Burke, *La revolución historiográfica francesa. La Escuela de los Annales: 1929-1989*, Barcelona, Gedisa Editorial, 1990, p. 12.

²⁹⁶ Georg G. Iggers, *La ciencia histórica en el siglo XX. Las tendencias actuales. Una visión panorámica y crítica del debate internacional*, Barcelona, Editorial Labor, 1995, p. 49.

Un elemento importante a considerar, es que existe una predilección de la Escuela de los Annales a centrar sus estudios en la Edad Media y no tanto en la historia de la modernidad. El mismo Iggers menciona que “por lo visto, este abandono tiene que ver con el hecho de que las concepciones y los métodos se pueden aplicar mejor a las sociedades relativamente estables que a aquellas que se hallan sujetas a rápidos cambios”.²⁹⁷

Asimismo, los autores que se enmarcan dentro de la Escuela de los Annales buscan realizar una interpretación del pasado partiendo de los documentos y testimonios con los que se trabaja. Esto se apreciará, directamente, en los estudios sobre Juana de Arco creados por autores franceses siguiendo los principios de esta escuela, en donde las actas del juicio, las crónicas y otros documentos juegan un papel fundamental al momento de recrear la vida de la Doncella.

El primero de estos casos se presenta con Régine Pernoud (1909-1998), una historiadora francesa que dedicó sus estudios a la Edad Media y a la presencia de la mujer en esta etapa histórica. A pesar de no ser una de las principales referentes de la Escuela de los Annales, Pernoud sigue la misma línea que esta corriente historiográfica, por lo cual se ubica bajo este sello distintivo.

Régine Pernoud dedicó varios de sus artículos y obras al estudio de Juana de Arco. En este caso, *Joan of Arc. By Herself and Her Witnesses* (1962), es un texto que permite reconstruir la vida de la Doncella de Orleáns partiendo, específica y directamente de lo que ésta declaró en su juicio y lo que dijeron sobre la joven quienes testificaron durante el proceso de rehabilitación, a manera de una obra de carácter biográfico. Cabe señalar que se eligió este texto en particular porque resulta el más completo de sus obras centradas en Juana de Arco —en otros sólo se centra en el sitio de Orleáns o únicamente en lo ocurrido en el juicio— y en el que no realiza un comparativo del personaje con otros de la historia francesa —en otras producciones históricas llega a hablar y a comparar a la Doncella con Napoleón Bonaparte, por ejemplo.

La estructura de la obra es simple. Cada uno de los capítulos de la obra aborda un momento particular de la vida de Juana de Arco recurriendo a fragmentos del juicio e

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 57.

interrogatorio, así como a los testimonios vinculados con el mismo tema.²⁹⁸ Tras la presentación textual de esto dentro del texto de Pernoud, la autora procede a presentar un breve comentario que funge como conclusión o epílogo de cada uno de los capítulos, momentos en los que hace una reflexión y valoración en torno a lo que las fuentes testimoniales y primarias decían acerca de la Doncella.

Régine Pernoud se dio a la labor de reorganizar las fuentes primarias en torno a la vida de Juana de acuerdo a la vida de la joven francesa. Es decir, por ejemplo, tomó todas las preguntas y respuestas del juicio en donde se le interrogó con respecto a su infancia en Domremy y las agrupó en el primer capítulo. Asimismo, consultó lo que se había discutido sobre el mismo tema durante el proceso de rehabilitación y lo insertó después de la información recolectada en el juicio. De esta manera, el lector puede leer —prácticamente sin mayor intermediario que la misma ordenación por parte de Pernoud— lo que se dijo directamente sobre la Doncella, como bien lo sugiere el título de la obra.

La autora, desde el mismo título de su obra, *Joan of Arc, By Herself and Her Witnesses*, comunica el objetivo de su investigación: reconstruir la vida de Juana de Arco a través de las propias palabras de la heroína francesa y la de quienes se relacionaron con ella y dejaron vestigio escrito de esto. A través de las respuestas y declaraciones de la Doncella, Pernoud discute al final de los capítulos qué imagen de la joven francesa puede extraerse de sus propias palabras. De igual manera, la autora llega a abordar los sentimientos y problemáticas de Juana, todo esto partiendo de sus propios comentarios.

Estas conclusiones que Pernoud presenta al final de cada capítulo ayudan al lector a descubrir a la verdadera Juana de Arco que va más allá de la santa patrona de Francia o una de las grandes heroínas de la historia, se descubre a una Doncella humana, con sentimientos y problemas. Sin embargo, a diferencia de Cordier y de Sackville-West, Pernoud reconstruye esta humanidad del personaje únicamente a través de las palabras de ésta y los testimonios, sin involucrar en demasía su postura personal, ella permite que las fuentes hablen por sí solas.

²⁹⁸ La mayoría de estos testimonios fueron extraídos por la autora de las actas del proceso de rehabilitación en donde un gran número de personas que interactuaron o conocieron a Juana de Arco fueron llamados a declarar a su favor y a desmentir las acusaciones del juicio previo.

Por poner un ejemplo de esto, el siguiente fragmento de la obra de Régine Pernoud explora el sentir de Juana de Arco —ya prisionera— poco antes de que iniciara el juicio en Reims:

Pero hay muchos pequeños indicios del afecto que Juana sentía hacia su familia: acostumbraba besar el anillo que sus padres le habían regalado, “por su placer y por el honor de su padre y su madre”. Ella estaba nostálgica de su familia (ver su comentario, comunicado por Dunois, en el próximo capítulo). Tampoco dejó de escribir para pedir perdón a su pueblo después de que ella los había dejado. Además, su afecto es extensivo a toda su aldea, como testimonio de esto se encuentra el único favor que pidió al rey después de la coronación: la exención de los impuestos para la gente de Greux y de Domremy.²⁹⁹

Tomando en cuenta estas consideraciones, la Juana de Arco que presenta el texto de Pernoud se remite, directamente, a lo contenido en los documentos, la autora se limita a presentar un comentario que funge como guía o síntesis de lo expresado por los actores históricos. La *Doncella* que se presenta en la obra de la autora francesa se fundamenta y basa en los testimonios y documentos de la época. En los comentarios presentados al final de cada capítulo, Pernoud realiza una síntesis en donde hila lo presentado por las fuentes en aras, en cierto modo, de brindar una conclusión de lo expresado por la documentación existente.

Por esto mismo, no se aprecia una postura contundente de la autora en torno a los acontecimientos religiosos en donde juzgue lo que pudo haber ocurrido. Son los mismos documentos y fuentes los que, con sus respectivos sesgos y posturas, narran la vida de Juana de Arco dando voz tanto a sus familiares, amigos y a sus mismos enemigos. La misma autora menciona en el último capítulo de su obra que ella se ha limitado a presentar a la *Doncella* de acuerdo a las fuentes, será labor de los lectores construir su propia imagen, percepción y punto de vista en torno a ella:

El dilema es el de distinguir entre el hecho y su explicación. Establecer la progresión de los hechos es el trabajo del historiador [...], pero en cuanto a la interpretación del hecho, una vez establecido adecuadamente, es asunto personal y cada uno de nosotros, historiador o no, tiene la libertad de sacar su propia conclusión.³⁰⁰

²⁹⁹ Régine Pernoud, *Joan of Arc. By Herself and her Witnesses*, Maryland, Scarborough House, 1994, p. 126.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 276.

Siguiendo esta misma lógica, el matrimonio conformado por Georges (1919-1996) y Andréé Duby³⁰¹ concibió su obra *Los procesos de Juana de Arco* (1973), la cual podría ser considerada como una versión comentada de las actas del juicio del proceso de rehabilitación de la Doncella de Orleáns. Cabe señalar que, a diferencia de Régine Pernoud, Georges Duby sí se encontraba asociado, directamente, con la Escuela de los Annales.

Al igual que la investigación de Pernoud, los Duby repiten esta lógica de incluir, de manera textual, los documentos dentro de su obra con el fin de que el lector conozca, a partir de las fuentes primarias los hechos en torno a la vida de Juana de Arco, siendo éste el objetivo de su obra. En este caso, el orden de los documentos es el original, no se aprecia la reorganización realizada por Pernoud en torno a núcleos temáticos o puntos de fijación de la vida de Juana. Por esto mismo, el lector puede ir siguiendo el juicio de la Doncella de manera en que ocurrió cronológicamente hablando.

Asimismo, el matrimonio Duby presenta unos breves y puntuales comentarios en algunos fragmentos de la transcripción de los expedientes con el fin de profundizar en determinado acontecimiento o presentar un breve contexto que permita al lector comprender a qué hacen referencia ciertos puntos de las fuentes primarias. De esta manera, los autores dan a conocer cómo debió de ser, la infancia de la Doncella y explicar el porqué de ciertas acusaciones durante el proceso; todo esto debidamente fundamentado y cimentado en las fuentes.

Las fuentes del matrimonio Duby son bastante similares a las de Régine Pernoud, pudiendo identificar el predominio de las actas del juicio y del proceso de rehabilitación. Asimismo, recurren a pocos estudios particulares sobre Juana de Arco entre los que destacan el de Siméon Luce, también consultado por Sackville-West y la misma obra de Pernoud de la cual se habló en este apartado.

Un elemento que comparten Pernoud y los Duby es el hecho de que no abordan temas que van más allá de los documentos; es decir, no presentan información que permitan al lector contextualizar el entorno político-social en donde vivió Juana de Arco, ni a los personajes con los que interactuó la Doncella. De este modo, se limitan a presentar,

³⁰¹ No hay información sobre el nacimiento y defunción de Andréé Duby.

únicamente, la vida de la heroína francesa a través de sus palabras y testimonios de primera mano.

Por otra parte, ambas obras evitan abordar ciertos momentos particulares de la vida de la Doncella, sobre todo aquéllos que no se encuentran debidamente cimentados en los documentos y que forman parte de la leyenda o de relatos hagiográficos y no, propiamente, de lo comprobado históricamente. Como bien lo explicó Pernoud y lo siguen de igual manera los Duby, es deber del historiador construir el relato histórico a través de hechos, no de supuestos ni interpretaciones personales.

En síntesis, podría afirmarse que tanto en las obras de Pernoud y los Duby, el historiador adquiere el papel de “facilitador” de los documentos al lector; es decir, éstos reorganizan y presentan explícitamente y sin interpretación o juicio por su parte, lo que las fuentes primarias confiesan o reniegan en torno a Juana de Arco, incluyendo su propia voz. Una vez hecho esto, los autores procede a esbozar un breve comentario que servirá de guía al lector en la comprensión de estos documentos en aras de asegurar la debida interpretación de los hechos que ha leído.

Para estos historiadores no es necesario adornar la figura de Juana de Arco convirtiéndola en una heroína o santa, sino que permiten que el mismo lector sea quien se encargue de construir su imagen de la Doncella, a través de la propia interpretación que haga éste de las palabras y testimonios del personaje.

Como se ha podido apreciar en esta revisión de estas tres corrientes historiográficas, cada una de éstas presenta una peculiar forma de aproximarse a Juana de Arco y a los hechos que circundaron su vida.³⁰² El peso que adquiera el relato religioso, el tratamiento que reciba el personaje histórico de la Doncella, qué tanto se contemple el contexto y trasfondo político del momento; serán las variables que se encuentren en oscilación entre estas posturas historiográficas.

³⁰² Las obras historiográficas centradas en la vida de Juana de Arco no han dejado de producirse en la actualidad. En la mayoría de estas obras, se aprecian evidentes remanentes de las escuelas historiográficas presentadas en este apartado. Predomina, ante todo, obras que, a la usanza de Duby y Pernoud, hacen uso de las actas del juicio para presentar una transcripción comentada de éstas. Por otra parte, también es importante destacar las obras que se aproximan al personaje desde la religión, entre las que es posible encontrarse la obra de la monja argentina Marie de la Sagesse Sequeiros que explora la vida de la Doncella, con un evidente sesgo o punto de partida religioso, pero que a la vez acude a las fuentes primarias e intenta reconstruir los hechos históricos dando cabida a su religión. Cabe destacar que la mayoría de estas producciones historiográficas más recientes son europeas o estadounidenses.

En este sentido, la Juana de Arco concebida por la historiografía del romanticismo se diferenciará fuertemente de la estudiada por los racionalistas y de la Escuela de los Annales. La Doncella de Orleáns ha sido un personaje cuya concepción historiográfica ha variado considerablemente a lo largo de la historia, pudiendo concluir que no existe una, sino varias Juanas de Arco dentro de la historiografía. A continuación, a manera de síntesis, se presenta una tabla con las principales características de la concepción y del abordaje al personaje de Juana de Arco de cada escuela historiográfica analizada en este capítulo:

<u>Romanticismo</u>	<u>Racionalismo</u>
<ul style="list-style-type: none"> -Abundancia de un toque poético y sentimentalista. -Presencia de figuras retóricas. -Exaltación de Juana de Arco como “motor” de la historia. -Presentación de Juana de Arco como una heroína. Se posiciona dentro de un bando, no es imparcial. -Se llega a descuidar el contexto en el que se enmarca el personaje. -Creencia en explicaciones religiosas a determinados acontecimientos (milagros). -Los expedientes de los juicios constituyen las fuentes principales. 	<ul style="list-style-type: none"> -Preocupación por el contexto político-ideológico de la época. No es posible entender a Juana de Arco sin comprender su contexto. -Se contemplan otros personajes históricos y circunstancias que repercutieron en la vida de Juana de Arco. Una visión de conjunto. -Predomina una imparcialidad en la que se evita posicionarse en algún bando a toda costa. -Se busca una explicación racional de los hechos dejando a un lado el misticismo y la explicación religiosa. -Amplio abanico de fuentes contemplando tanto las actas, narraciones de las batallas y sitios, así como estudios previos en torno al personaje. -Se hace uso de ciencias auxiliares como la psicología y psiquiatría. -Se toman consideración algunas facetas particulares del personaje como lo puede ser su feminidad.
<u>Escuela de los Annales</u>	
<ul style="list-style-type: none"> -Se busca reconstruir la vida de Juana de Arco partiendo, directamente, de los documentos que certifican su existencia. Una reconstrucción que parte de las propias palabras de la Doncella y de quienes la conocieron. 	

-El historiador busca guiar y orientar al lector por los documentos, lo cual hace a través de una versión comentada de los juicios y actas. Con esta guía, es labor de los lectores construir su propia imagen, percepción y punto de vista del personaje.

-Se va más allá de los acontecimientos históricos para abordar líneas como los sentimientos y la personalidad del personaje, partiendo de las mismas fuentes primarias.

-No se presenta un “juicio” o “descalificación” a las explicaciones de carácter religioso, ni se afirma la creencia en ellos. Se evita hablar o tratar temas que no se encuentran debidamente cimentados en los documentos y que forman parte de la leyenda o de los relatos hagiográficos.

-No se abordan temas que van más allá de lo contenido en las actas del juicio, no se contextualiza al lector en el entorno geopolítico.

-Las fuentes principales son las actas de los juicios, aunque llega a recurrirse, muy poco, a otros estudios previos en torno a Juana de Arco.

Una vez definidas las características puntuales de estas corrientes con respecto a la aproximación que realizan en torno al personaje de Juana de Arco se procederá realizar el análisis de los filmes biográficos seleccionados mediante la implementación de una metodología similar a la presentada en este capítulo dedicado a la historiografía en torno a la Doncella de Orleans.

Así como en la historiografía se aprecia la existencia de múltiples abordajes y posturas con respecto a Juana de Arco a pesar de que la mayoría de los estudios parten de los expedientes de los juicios; en el cine se vislumbra una situación familiar en donde un mismo personaje, una constante en las fuentes primarias y la leyenda misma han dado pie a más de una decena de construcciones cinematográficas en donde se presenta a una Juana de Arco singular y diferente a las demás.

4. JUANA DE ARCO EN EL CINE

*Yo soy el tambor en el que Dios toca su mensaje. ¡Lo toca tan fuerte que me revienta los oídos!*³⁰³

De acuerdo a lo abordado en los capítulos previos, se ha podido constatar que Juana de Arco ha sido un personaje que ocupa un papel importante dentro de diversas manifestaciones artísticas, académicas e, incluso, políticas. Dentro de las artísticas, la Doncella cuenta con una larga trayectoria en lo que se refiere a apariciones y representaciones cinematográficas desde los albores del séptimo arte.

En este capítulo, se procederá a realizar un análisis del contenido de estas producciones siguiendo el esquema creado a partir del implementado con respecto a las aproximaciones historiográficas al personaje. Esto en aras de ubicar o clasificar las diferentes producciones cinematográficas centradas en la vida de Juana de Arco, dentro de las corrientes historiográficas presentadas en el apartado anterior e identificar los cruces existentes entre la historiografía y el cine, en lo que se refiere al abordaje y recuperación del personaje histórico.

Antes de presentar los estos campos o rubros de análisis, es preciso explicar y señalar cómo se encuentra compuesto el *corpus* de análisis. Con el fin de poder elaborar un debido contraste entre las corrientes historiográficas presentadas en el capítulo anterior, se contemplan trece producciones cinematográficas que pueden ser situadas o posicionadas dentro de éstas de acuerdo al manejo que presenten de las variables señaladas en la tabla.

La selección de los filmes se elaboró siguiendo los criterios presentados a continuación:

- Se consideraron filmes que cuentan con una estructura cinematográfica y con un guión de por medio. Bajo este principio, quedaron excluidos los cortometrajes experimentales de Georges Hatot y de George Méliès como se explicó en el segundo capítulo.
- Las producciones contempladas son aquéllas que presentan a Juana de Arco como personaje principal o central del filme. Se excluyeron las películas en donde aparece

³⁰³ Diálogo del filme *Juana de Arco* (Luc Besson, 1999).

como personaje incidental, secundario o como una mera mención o referencia intertextual.

- Se excluyeron las películas que consisten en una mera representación cinematográfica textual o íntegra —haciendo uso de formatos y tecnología propia del cine— de óperas y de oratorios. De esta manera fueron excluidas las producciones *Giovanna D'Arco* (Roberto Rossellini, 1954) y *Jeanne d'Arc au bûcher* (Jean-Pierre Loïsil, 2012), ambas basadas en el oratorio escrito por Paul Claudel, así como *Giovanna d'Arco* (Werner Herzog, 1989), basada en la ópera de Giuseppe Verdi. En cambio, sí se tomaron en consideración filmes basados en obras de teatro en donde existiera un debido proceso de adaptación del guión teatral al cinematográfico, siendo evidente el caso de Preminger.
- Fueron excluidas obras pertenecientes al cine documental, así como cortometrajes (se contemplaron medimetrajes y largometrajes). Tales son los casos de los documentales *Joan of Arc: God's Warrior* (Lucy Swingler, 2015) y *Joan of Arc* (Russell Holt, 2015).
- Para este estudio no se contemplaron filmes y producciones cuyo soportes materiales se han perdido o son de acceso restringido. Como es el caso de *Vie de Jeanne d'Arc* (Mario Caserini, 1909) y *Giovanna d'Arco* (Nino Oxilia, 1913), filmes que se han perdido con el paso del tiempo.³⁰⁴

El *corpus* de análisis se encuentra, tomando en consideración los anteriores criterios de selección, conformado por las siguientes producciones cinematográficas:

- 1) *Juana, la mujer* (Cecil B. De Mille, 1916, Estados Unidos).
- 2) *La pasión de Juana de Arco* (Carl Theodor Dreyer, 1928, Francia).
- 3) *La merveilleuse vie de Jeanne d'Arc* (Marco de Gastyne, 1929, Francia, Alemania).
- 4) *Das Mädchen Johanna* (Gustav Ucicky, 1935, Alemania).
- 5) *Juana de Arco* (Victor Fleming, 1948, Estados Unidos).
- 6) *Santa Juana* (Otto Preminger, 1957, Estados Unidos, Reino Unido).
- 7) *El proceso de Juana de Arco* (Robert Bresson, 1962, Francia).

³⁰⁴ Robin Blaetz, *Visions of the Maid. Joan of Arc in American Film and Culture*, Virginia, University Press of Virginia, 2001.

- 8) *Jeanne la Pucelle. Les batailles et les prisons* (Jacques Rivette, 1994, Francia).
- 9) *Juana de Arco* (Richard Rich, 1996, Estados Unidos).
- 10) *Juana de Arco* (Christian Duguay, 1999, Canadá).
- 11) *Juana de Arco* (Luc Besson, 1999, Francia, República Checa).
- 12) *Jeanne Captive* (Philippe Ramos, 2011, Francia).
- 13) *Jeannette, l'enfance de Jeanne d'Arc* (Bruno Dumont, 2017, Francia).

El *corpus* de análisis será analizado a continuación tomando en consideración los siguientes rubros y campos:

<p>¿Quién cuenta la historia y desde dónde?</p> <p>En este rubro se considerará el trasfondo del filme y todo lo vinculado con su producción. Esto contemplando quién lo dirigió, quiénes fueron los guionistas, qué país desarrolló la producción. Asimismo, se contemplarán detalles particulares como lo podría ser el hecho de que se tratara de una producción “por encargo”, una obra perteneciente al cine de autor o un filme de propaganda, por ejemplo.</p>	<p>¿Cuál es su postura con respecto a Juana de Arco?</p> <p>Se abordará cómo conciben al personaje de la Doncella dentro del filme, considerando si influye o predomina en su concepción algún elemento vinculado a la leyenda, al mito, un mensaje nacionalista, la exaltación de una faceta particular de la protagonista. Asimismo, se evaluará el papel que juega Juana de Arco dentro del mundo recreado en el filme.</p>
<p>¿Cuál es su postura frente a la religiosidad que permea dentro de la vida de Juana de Arco?</p> <p>Se prestará atención a cuál es la postura de los realizadores frente a sucesos religiosos vinculados a la vida de Juana como lo pueden ser los milagros que se atribuyen a la Doncella, sus visiones y sus voces.</p>	<p>¿Cuáles son sus fuentes?</p> <p>Se considerará en qué documentos o fuentes de basaron los diferentes filmes para llevar a cabo esta recreación cinematográfica de Juana de Arco. En algunos casos, se explicita en los créditos, quiénes fungieron como asesores o consultores históricos y, en otros, las coincidencias entre los diálogos</p>

	y el contenido en los expedientes de los procesos de Juana de Arco resultarán evidentes.
Particularidades de sus producciones	
En este apartado se tomarán en cuenta algunos elementos muy particulares de los filmes centrados en Juana de Arco contemplados para esta investigación, como lo podrían ser el manejo dado a las licencias poéticas o la existencia de anacronismos relevantes.	

4.1 Juana, la mujer (Cecil B. De Mille, 1916, Estados Unidos)

Contexto cinematográfico

Durante las primeras décadas del siglo XX, el cine estadounidense se caracterizó por la creación de numerosos filmes que se enmarcan dentro de la etiqueta de mega-producciones; es decir, películas que implicaban gastos extravagantes para los estudios gracias a los recursos técnicos necesarios para la creación de estas obras, como lo podrían ser grandes escenografías, un número importante de extras, permisos para el rodaje en locaciones exóticas, entre otros elementos. Asimismo, gran parte de estas películas se caracterizaban por su extenso metraje y por tramas centradas, en la mayoría de los casos, en acontecimientos históricos, religiosos o mitológicos. Se podría asegurar que casi todas las mega-producciones de la época se sitúan dentro del cine histórico.

El filme goza de cierta importancia dentro de la historia del cine estadounidense, ya que se trata de una de las primeras mega-producciones de los estudios Paramount, así como una de las obras que ayudó a posicionar al productor y director Cecil B. De Mille (1881-1959) como uno de los directores más importantes y productivos del momento.³⁰⁵ El cineasta es ampliamente conocido por los filmes *Los diez mandamientos* (1923 y 1956), *Rey de reyes* (1927) y *The Sign of the Cross* (1932), pudiendo identificar un interés por temas bíblicos y religiosos en el realizador.

³⁰⁵ John Douglas Eames, *The Paramount Story*, Nueva York, Crown Publishers Inc., 1985, p. 14.

Es en este contexto y bajo el sello de este cineasta donde nace la película *Juana, la mujer* (1916), la primer producción norteamericana centrada en el personaje de Juana de Arco. El guión de *Juana, la mujer* se encontró a cargo de Jeanie Macpherson³⁰⁶ y William C. deMille³⁰⁷ y fue protagonizado por la cantante de ópera Geraldine Farrar.

Sinopsis argumental

De manera muy general, el filme comienza en una trinchera inglesa en Francia durante la Primera Guerra Mundial. Un soldado inglés encuentra en el lugar una vieja espada cuyo origen y antigüedad le intriga en demasía. Pronto, es llamado por su superior, junto con otros miembros de la tropa, para comunicarles una peligrosa misión: un soldado debe llevar, por la noche, una bomba al territorio enemigo; no obstante, éste morirá al momento de detonar el arma, es decir, deberá sacrificar su vida. El jefe de la tropa les pide a sus soldados que piensen quién será el elegido y que, al anochecer, le brinden una respuesta.

El soldado que encontró la espada regresa al lugar donde se había instalado dentro de la trinchera. Es en ese momento en donde recibe la visita de Juana de Arco —a manera de espíritu—, quien le comunica que ha llegado el tiempo de que se expíe el pecado que, en el pasado, fue cometido hacia ella. En cierto modo, la Doncella está pidiendo al soldado inglés que se sacrifique por los franceses llevando la bomba al territorio enemigo, así la joven francesa considerará “perdonada” la afrenta cometida hacia su persona durante la guerra de los Cien Años.

Tras esta escena se presenta al espectador —a través del soldado inglés mismo— la vida de Juana de Arco. Se abordan momentos particulares como la vida problemática en Domremy gracias a las invasiones inglesas y borgoñonas; el primer encuentro entre la Doncella y San Miguel Arcángel; el convencimiento a Baudricourt; el milagro de identificación del Delfín; el sitio de Orleáns; la coronación de Carlos VII; la captura de Juana; el juicio y la muerte de la joven en la hoguera.

³⁰⁶ Jeanie MacPherson (1887-1946) inició su carrera como actriz teatral, incursionó en el cine participando en un cortometraje de David Wark Griffith. Posteriormente, abandonaría la actuación y se dedicaría íntegramente al guionismo.

³⁰⁷ William C. deMille (1878-1955) fue el hermano mayor de Cecil B. De Mille. Dirigió varias obras teatrales. En el cine fungió como guionista principalmente, aunque llegó a dirigir varias películas.

Una vez que el soldado inglés ha “visto” todo lo que vivió Juana de Arco, decide sacrificarse por sus compañeros —y por la misma memoria de la Doncella de Orleáns— y muere tras hacer explotar la bomba en el territorio enemigo. De esta manera, Juana ha perdonado a los ingleses por lo que le hicieron en vida.

Papel y representación de Juana de Arco

En el caso de *Juana, la mujer*, todo el relato —tanto cinematográfico como el histórico que reside en el guión— se centra, directamente en Juana de Arco; es decir, la Doncella es el motor de los hechos que acontecen en la diégesis cinematográfica. Muy a la usanza de la historiografía romántica, el relato se encuentra construido a partir de la figura de la heroína francesa, llegando a descuidar u omitir a otros personajes trascendentales de lo acontecido con Juana durante su intervención en la guerra de los Cien Años; por poner un ejemplo de esto, no figuran dentro del filme personajes como Alençon, el Bastardo de Orleáns, La Hire o d’Aulon.

La visión de De Mille y su equipo se centra en exaltar el personaje de Juana de Arco como la heroína, santa y víctima —características del romanticismo— que fue capaz de salvar a una Francia al borde de la derrota bajo la opresión y dominio inglés. Esta visión se anuncia al espectador desde los primeros intertítulos de la película, en donde se menciona que “ella [Juana] dio todo para Francia, siendo su recompensa el martirio”.³⁰⁸

Por otra parte, en el filme de Cecil B. De Mille se hace hincapié en la feminidad de Juana, quien es representada como una mujer que se desenvuelve en un mundo de hombres. En los mismos intertítulos que presentan el filme queda claro esto: “Juana de Arco, la niña patriota. Quien peleó contra hombres, fue amada por hombres y fue asesinada por hombres. Sin embargo, conservaba el corazón de una mujer”.³⁰⁹

A lo largo de la película, la Juana de Arco representada no pierde su feminidad ni se comporta de manera masculina, pese a lo que se ha abordado en la documentación existente en torno al personaje histórico. En todo momento, se le aprecia portando una larga cabellera, y vistiendo una armadura blanca que se diferencia de la de los demás soldados.

³⁰⁸ Intertítulo del filme *Juana, la mujer* (Cecil B. De Mille, 1916).

³⁰⁹ Intertítulo del filme *Juana, la mujer* (Cecil B. De Mille, 1916).

Asimismo, dentro de la trama, no se abordan las temáticas de su vida en donde se le acusó por vestir y comportarse como un varón.

La misma feminidad de la Doncella representada en la película se ve complementada a sí misma con la inclusión de la línea narrativa en donde se le relaciona sentimentalmente con el soldado inglés Eric Trent, del cual se habló anteriormente en este apartado.

Cabe señalar que en este filme todavía no es posible encontrarse con la representación física-emocional de Juana de Arco que predomina en la actualidad. En este caso, Geraldine Farrar encarnó a una Doncella robusta —quizás porque la actriz era también cantante de ópera y el físico corresponde al de muchas de las mujeres que se dedican a esta profesión—, alegre y vivaz; situación que se contrapondrá, de manera directa, con las siguientes producciones cinematográficas centradas en la heroína francesa (Ver Imagen 1).

Postura hacia la religiosidad

El enfoque con respecto a la religiosidad que circunda al personaje de Juana de Arco resulta algo interesante de destacar en esta mega-producción estadounidense. Tal y como lo hizo Michelet en su investigación sobre la Doncella, los creadores de este filme atribuyen a la joven francesa varios milagros y hazañas inexplicables que son representados con lujo de detalle en este largometraje.

El primero de estos milagros se despega de cualquier relato histórico-religioso sobre Juana de Arco, pudiendo ser considerado como una mera licencia poética. Éste se presenta durante el primer —y único— encuentro de la Doncella con Robert de Baudricourt. En la película se presenta cómo Juana, buscando ganarse la credibilidad de este personaje para que la remita al Delfín, realiza un milagro enfrente de su interlocutor y otro soldado con el fin de demostrarle que ha sido enviada por Dios. En este caso, la joven logra romper una espada mediante una sola estocada con un puñal.

A lo largo del filme se presentarán otros milagros de la Doncella, como lo será el reconocimiento inmediato del Delfín entre los miembros de su corte y la capacidad de Juana de tener varias premoniciones y visiones de hechos que estaban ocurriendo

simultáneamente o que ocurrirían posteriormente. No obstante, esto se presenta al espectador con una certera creencia de que, realmente, Juana de Arco había sido enviada por Dios en auxilio de los franceses. Por lo tanto, se podría confirmar que el filme de De Mille cuenta con una gran carga religiosa o mítica en lo que se refiere a la construcción de la diégesis.

Fuentes y manejo de las licencias poéticas

En lo referente a las fuentes sobre las que se construyó el relato cinematográfico presentado en *Juana, la mujer* se aprecia un notable predominio de información y datos provenientes de la misma hagiografía y leyendas en torno al personaje. No obstante, también se aprecia una vaga y somera investigación en otras fuentes para la reconstrucción del momento en el que se desarrolló la Doncella (como lo podría ser información en torno a la vida en Domremy, la “ruta” de Juana de Arco” y los movimientos ingleses y borgoñones), información que pudo haber sido extraída de la hagiografía misma o de estudios no muy especializados.

Asimismo, resulta evidente que los encargados de la construcción del relato cinematográfico no acudieron, de manera directa a las fuentes primarias en torno a la vida de Juana de Arco, lo cual se aprecia, directamente, en el tratamiento que se dio al juicio de la Doncella dentro del filme, el cual quedó sintetizado en cortas sesiones donde no se abordan los temas discutidos en el proceso, sino que únicamente se presenta un desesperado intento de Pierre Cauchon porque la prisionera abjure (torturándola físicamente).

De esta manera, en el filme abundan las licencias poéticas, las cuales llegan a apartarse del relato histórico y ocupan una parte importante del metraje. Entre las licencias poéticas más importantes y contrastantes con el relato histórico, se encuentra el desarrollo de una línea narrativa dedicada a un enamoramiento y romance que tuvo Juana de Arco con un soldado inglés (Eric Trent), a quien conoció durante una invasión a Domremy. Durante este primer encuentro, la joven y el soldado se enamoraron a primera vista y Juana logra salvarle la vida después de que éste recibe una estocada. Tras recibir las atenciones de la francesa, Eric Trent abandona Domremy para reunirse con su tropa.

Posteriormente, Eric y Juana volverán a encontrarse durante la batalla de les Tourelles. En este caso, el inglés defendía el fuerte durante el ataque de los franceses. Juana es herida por una flecha y queda rodeada por sus enemigos. Eric, contraponiéndose a su tropa, logra rescatar a la Doncella y, en cierto modo, contribuye para que los franceses terminen adueñándose de les Tourelles. Tras el triunfo de las tropas del Delfín, Eric es hecho prisionero.

El siguiente encuentro entre los personajes se presentará tras la coronación de Carlos VII. El monarca le preguntará a Juana qué desea a manera de compensación por sus servicios. La Doncella pedirá la exención del pago de impuestos para los habitantes de Domremy, así como la liberación del prisionero inglés Eric Trent, quien es puesto en libertad y regresa al servicio de las fuerzas armadas inglesas.

El destino volverá a unir a los personajes durante la captura de Juana de Arco en Compiègne, ya que se encomendará, directamente, a la tropa comandada por Eric Trent esta misión. Pese a los intentos de Eric de deslindarse de esto, es obligado a hacerlo. Posteriormente, el soldado inglés intentará, desesperada e inútilmente “comprar” a la prisionera. Trent hará un último intento de liberar a Juana tras infiltrarse en la prisión, en donde fracasará nuevamente.

La construcción de este arco romántico —cimentado en meras licencias poéticas— en torno al personaje de Juana de Arco disocia fuertemente con los relatos históricos en torno al personaje. No obstante, forma parte de una constante dentro de la mayoría de las producciones cinematográficas de la época, las cuales buscaban, en cierto modo, la inserción de elementos románticos dentro de las diégesis con el fin de conmover a los espectadores.

Otra licencia poética de gran importancia se centra en la relación entre Juana de Arco y el Delfín. En la primera parte del filme (antes de la coronación), se aprecia a un príncipe que confía ciegamente en la Doncella, una vez que ha quedado convencido de que ha sido enviada por Dios. Esto hasta llegar al grado de nombrarla —cosa que no ocurrió realmente— como la encargada de sus tropas, convirtiéndola en quien tome las decisiones militares en todo momento.

Una vez que Carlos es coronado en Reims, el monarca se irá distanciando considerablemente de Juana bajo una preocupación que le fue planteada por su corte: el

hecho de que la Doncella podría querer convertirse en reina de Francia, esto aunado al hecho de que gozaba de gran simpatía entre el pueblo francés; una situación que, evidentemente, hubiera sido imposible dentro de la historia considerando el origen de Juana de Arco y la ley sálica que impedía la sucesión femenina en el trono. La construcción de esta licencia poética es utilizada como un mero recurso para justificar el silencio de Carlos VII una vez que la joven fue hecha cautiva, así como sus nulos intentos de querer “comprar” la libertad de la prisionera.

Finalmente, resulta importante hablar de otra licencia poética trascendente dentro de este filme. En este caso, ésta se ciñe sobre la relación entre Juana de Arco y Pierre Cauchon, buscando, en cierto modo, incrementar y justificar el repudio que siente el obispo hacia la Doncella. La escena en donde esto se evidencia se presenta poco antes de la coronación de Carlos, Juana y el príncipe se reúnen con Cauchon, quien invita al futuro monarca a beber un poco de vino en el cual había vertido veneno. La joven, alertada por sus visiones y voces, impide que el Delfín beba el vino revelando que Cauchon lo había envenenado, cosa que comprueban inmediatamente haciendo que un soldado beba de la copa. Como consecuencia, el obispo es expulsado del lugar, situación que contribuye — dentro del ámbito narrativo— a justificar la enemistad entre ambos personajes.

En síntesis, podría decirse que *Juana, la mujer* de Cecil B. De Mille es una mega-producción estadounidense que se enmarca, de mejor manera, dentro de los cánones de la historiografía romántica en lo que se refiere a la construcción del relato histórico y del mismo personaje de Juana de Arco, situación que se aprecia claramente en el peso que reciben las explicaciones y acontecimientos provenientes de las leyendas y de la misma religión, así como el papel central del héroe como motor de la historia.

4.2 *La pasión de Juana de Arco* (Carl Theodor Dreyer, 1928, Francia)

Contexto cinematográfico

En 1928 vio la luz una de las producciones más importantes, revolucionarias y trascendentes de la historia del cine. En medio de numerosas vanguardias artísticas, el

director danés Carl Theodor Dreyer (1889-1968) presentó *La pasión de Juana de Arco*, un filme que “destruía” los principios cinematográficos que se habían fijado una década atrás por cineastas como David W. Griffith o Edwin Porter, principios que se habían popularizado e internacionalizado gracias a las mega-producciones de directores como el mismo Cecil B. De Mille o en el Film D’Art italiano.³¹⁰

Tras la Primera Guerra Mundial, el cine dio un giro importante en lo que se refiere al manejo de los elementos técnicos y la misma construcción de las tramas, las cuales, en ocasiones, hacían alusiones —directas o indirectas— a los estragos de la guerra y presentaban cuestionamientos en torno de la naturaleza humana y cierta tendencia hacia el mal. Es en este marco en donde figuran numerosas obras pertenecientes al movimiento artístico conocido ampliamente como el Expresionismo alemán, en donde se concibieron las películas *El gabinete del doctor Caligari* (Robert Wiene, 1920), *Nosferatu* (F. W. Murnau, 1922) y *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927) como obras más reconocidas.

El Expresionismo alemán, dentro del cine, se distingue por un manejo sobresaliente de la iluminación con fines dramáticos y narrativos (claroscuros, sombras, etc.) y una sobre-exageración de las angulaciones arquitectónicas que a menudo tienden hacia la deformación estética (mismas que vienen acompañadas de cierto rompimiento con los ángulos convencionales de la cámara). Asimismo, en el ámbito narrativo se aprecia una predilección hacia las historias fantásticas o de terror con personajes sobrenaturales como vampiros, monstruos y robots; o con asesinos seriales, psicópatas o hipnotistas. Predomina la intriga y el misterio dentro de estas películas.

La pasión de Juana de Arco de Carl Theodor Dreyer es una película que recuperará numerosos elementos estéticos del Expresionismo alemán, mismos que combinará con el peculiar estilo cinematográfico del director danés. Dreyer es ampliamente conocido por este filme de 1928, así como por las películas *Páginas del libro de Satán* (1920), *Vampyr* (1932), *Ordet* (1955) y *Gertrud* (1964); las cuales cuentan con un manejo importante del simbolismo religioso.

De igual manera, en el aspecto técnico de esta producción:

³¹⁰ Entre los cuales podrían destacar la debida alternancia entre planos abiertos y otros muy cerrados; un manejo limitado de primeros planos y desplazamientos y angulaciones de la cámara convencionales.

Otro de los grandes aportes de este filme fue la demostración de que, en muchas ocasiones, no es necesario un gran despliegue económico para contar una historia apasionante y estremecedora a la vez. En este caso, la abundancia de los primeros planos y la gran capacidad artística y emotiva de Renée Falconetti [quien interpreta a la Doncella], fueron elementos más que suficientes para envolver e involucrar al espectador en un relato con gran carga e intensidad emocional. Este aparente minimalismo en la producción será recuperado, posteriormente, por varios realizadores que apostaron todo por la capacidad expresiva de sus actores o intérpretes, como lo pudiera ser el mismo Ingmar Bergman [o Lars von Trier].³¹¹

Siguiendo con esta lógica, en *La pasión de Juana de Arco* se cuenta con un minimalismo estético en lo que se refiere a la construcción de grandes escenografías o uso de efectos especiales. En cambio, toda la acción radica en los diferentes personajes que buscan recrear el juicio y muerte de la Doncella de Orleans, situación que confiere de un sentimiento de mayor realismo al filme. Como bien lo menciona Ricardo Pohlenz:

Dreyer pensaba que el cine recorría un ciclo que había empezado en el reportaje de actualidades. Según sus propias palabras: “el objetivo de la película dramática debe ser, ahora, el de abordar la realidad tan cerca que se llegue a creer que se ha rodado la película en casas de verdad y entre personas reales”.³¹²

Varios críticos de cine consideran la actuación de Renée Falconetti como una de las mejores que han existido a lo largo de la historia del séptimo arte. Asimismo, este filme y la encarnación del personaje principal se encargaron de establecer:

Cómo debería de ser representada Juana de Arco en la gran pantalla; es decir, *La pasión de Juana de Arco* dictó qué características físicas debía tener la Doncella de Orleans, preceptos que se han respetado hasta la actualidad. Anteriormente, había llegado a representarse a Juana de Arco en las cintas *La ejecución de Juana de Arco* (Georges Hatot, 1898), *Juana de Arco* (Georges Méliès, 1900) y *Juana, la mujer* (Cecil B. De Mille, 1917); sin embargo, la obra de Dreyer se diferenciaría en demasía de estas tres producciones y revolucionaría, por completo, la manera en que la Doncella de Orleans sería presentada en el cine. Atrás quedaba la joven alegre y

³¹¹ Alfonso Ortega Mantecón, “La pasión de Juana de Arco”, en Alma Delia Zamorano Rojas y Alfonso Ortega Mantecón (coords.), *Cinema 24*, Ciudad de México, Notas Universitarias, Universidad Panamericana, 2017, p. 54.

³¹² Ricardo Pohlenz, “Los pecados de Dreyer”, en *Reforma*, Primera Fila, 22 de febrero de 2008, p. 22.

robusta que De Mille plasmó en su película, en cambio, ahora llegaría a las pantallas una Juana delgada, severa y con una gran convicción.³¹³

El negativo original de este filme se perdió por más de medio siglo a partir del momento de su estreno en Francia en 1928. La película sólo se conocía gracias a la existencia de varios fragmentos o copias incompletas. No obstante, en 1981 se encontró una copia original danesa y en buenas condiciones en un armario de lo que había sido un hospital psiquiátrico en Noruega.

El guión del filme se encontró a manos del mismo Carl Theodor Dreyer, quien se apoyó en el escritor y poeta Joseph Delteil (1894-1978). Este último había escrito, anteriormente, una novela centrada en la vida de Juana de Arco (1925), por lo cual, seguramente, ya había realizado una debida investigación en torno a la vida y obra de la Doncella de Orleáns.

Sinopsis argumental

Respecto a la trama, la película comienza, directamente, con el primer interrogatorio a la Doncella de Orleáns por parte de un grupo de jueces dirigidos por Pierre Cauchon. En su estructura, el filme de Dreyer se encuentra dividido en siete momentos o en siete encuentros de Juana de Arco con sus jueces que abordan o recuperan los temas más importantes de su proceso.

De esta manera, el juicio de Juana de Arco que en realidad duró varios meses y que contó con numerosas sesiones espaciadas por uno o varios días, quedó resumido en casi 90 minutos de metraje en donde se busca presentar la vida de la Doncella a través de sus propias palabras extraídas directamente de los juicios y actas.

En el juicio representado en el filme se tratan los temas más importantes y trascendentes que condujeron a la condenación de la heroína francesa. La película del cineasta danés comienza con la interrogación a la prisionera acerca de su vida personal, como lo podría ser cómo la llamaban los demás, si conocía el Padre Nuestro y quién se lo había enseñado. Tras esto, se pasa a temas vinculados con su campaña al lado de las tropas

³¹³ Alfonso Ortega Mantecón, *op. cit.*

del Delfín. Se le cuestiona acerca del origen de sus voces, la apariencia física de los dueños de éstas y si, a su parecer, Dios odia a los ingleses.

Asimismo, se abordan otros elementos secundarios al juicio que se manifestaron en diferentes momentos de la estancia de Juana de Arco como prisionera en el castillo de Ruán. Dentro de éstos podrían situarse las burlas y molestias que recibía por parte de los guardias que la custodiaban, las mentiras de Nicolás Loiselleur —quien se hizo pasar por su confesor—, la existencia de un agujero en la pared de su celda para que pudiera ser escuchada y espiada, así como la negación de los jueces para que recibiera los sacramentos.

La narración del filme continúa con esta línea hasta el momento en el que se amenaza a la Doncella con ser torturada para que confiese, ante sus inquisidores, que no ha sido enviada por Dios. Juana, acusada por desacato a la Iglesia y por autoproclamarse mensajera de la divinidad, logra evadir la tortura diciendo que seguramente lograrán desprender una confesión de su parte mediante el implemento de este método; sin embargo, posteriormente, renegará esto diciendo que únicamente proclamó su culpabilidad porque fue forzada a ello por la tortura a su cuerpo. Tras esto, la protagonista desfallece y es atendida por los médicos al servicio de sus captores, puesto que, por intereses políticos, no podía fallecer —por ningún motivo— de muerte natural.

El interrogatorio se reanuda y se conduce a Juana de Arco al cementerio de Saint-Ouen en donde se le presenta la condena a morir excomulgada y en la hoguera. En un momento de flaqueza, la protagonista abjura y firma —con ayuda de un sacerdote— el documento en donde se declara culpable y promete someterse, de nuevo, a la Iglesia. Cauchon dicta la sentencia definitiva en donde deberá pasar el resto de su vida prisionera, alimentándose del pan del dolor y bebiendo el agua de la angustia.

Tras la abjuración, Juana de Arco es llevada de nuevo a la prisión en donde se corta, denigrantemente, su cabello. Prácticamente de inmediato, pide a uno de sus guardias que llame de regreso a los jueces, puesto que ha mentido y renegado de su misión para salvar su vida. Cauchon arriba a la celda sorprendido por la pronta reincidencia de la Doncella y termina ordenando, con cierta melancolía, que se prepare todo para la muerte de la prisionera en la hoguera.

Finalmente, Juana de Arco es conducida a la pira de leño en donde muere. Mientras tanto, la gente que presenciaba la ejecución comienza a rebelarse ante los guardias y

religiosos encargados de la muerte de la heroína francesa, por lo cual se ven obligados a hacer uso de las armas para frenar la revuelta. Uno de los testigos de esto termina afirmando que se ha quemado a una santa.

Papel y representación de Juana de Arco / Postura hacia la religiosidad

Tal y como se presentó en *Juana, la mujer*, en *La pasión de Juana de Arco*, todos los hechos representados en el filme se centran en la vida de la heroína francesa. Incluso, no hay escenas en donde ésta no esté presente. De igual manera, se omite incluir cualquier información con respecto al contexto en donde se desarrolló el personaje, así como otros elementos de trasfondo en torno a su vida, situación que podría llegar a dificultar la comprensión del filme a un espectador que no tiene conocimientos previos acerca de la guerra de los Cien Años y de la participación de Juana de Arco en ésta. Aunque es probable que al tratarse de una realización francesa se considerara que la audiencia tendría conocimiento acerca de su historia nacional.

Se podría hablar de la existencia de tres tipos de personajes: 1) Juana de Arco que ocupa el papel de la protagonista, 2) los jueces —encabezados por Cauchon—, Loisleur y los carceleros, quienes pueden ser considerados como los antagonistas del filme y 3) el pueblo francés, quienes actúan como una unidad cerca del desenlace del largometraje y en quienes recae el peso y posición moral en lo que se refiere a la representación de la Doncella de Orleans.

La concepción que Dreyer realiza de Juana de Arco dista mucho de la presentada unos años atrás por Cecil B. De Mille, quien exaltó diferentes facetas de la vida de la Doncella y llegó a incluir en su filme una serie de milagros atribuidos al personaje. En cambio, el cineasta danés presenta a una joven francesa a la que no se le ve blandiendo su estandarte ni obrando milagros, sino, únicamente, defendiendo su fe. Como bien se menciona en los intertítulos iniciales, se presenta a:

la verdadera Juana, sin armadura, simple y humana. Una joven mujer que murió por su país. Y nosotros vamos a presenciar un drama impresionante: una joven, piadosa mujer confrontada por un grupo de teólogos ortodoxos y poderosos jueces.³¹⁴

³¹⁴ Intertítulo del filme *La pasión de Juana de Arco* (Carl Theodor Dreyer, 1928).

Se podría afirmar que *La pasión de Juana de Arco* es un filme que no busca posicionar a la protagonista como una mujer capaz de realizar milagros o de conducir moralmente a un ejército, sino, en su lugar, a una joven francesa profundamente entregada a su fe y a su convicción. Los diferentes interrogatorios por parte de Cauchon y de los demás jueces buscarán hacerla desprenderse de esta fe, situación que podría ser considerada como el problema o conflicto central del paradigma de su personaje. De esta manera, el filme de Dreyer, más que ser entendido como la lucha de Juana de Arco por la libertad de Francia, debe ser visto como la defensa de una joven francesa de su fe e ideales.

En la cinta sale a la luz, como el mismo Dreyer lo presenta en los intertítulos iniciales, el lado humano de la protagonista, lejos de cualquier atribución o signo religioso. ¿Juana realmente se comunicaba con los santos? ¿Fue capaz de identificar al Delfín sin haberlo conocido previamente? ¿Predijo que Alençon podría ser herido si permanecía en determinado sitio? ¿Encabezó directamente las tropas francesas contra los ingleses? Estos son temas que se encuentran fuera de los intereses del director danés. Como el mismo título lo sugiere, Dreyer se preocupó por presentar la pasión y el sufrimiento de la joven heroína francesa por defender su fe.

Además de la fe que protege y representa Juana de Arco en el filme, se destaca su pureza e inteligencia. Pese a que la protagonista es sometida a arduos interrogatorios, a la tortura y burlas por parte de sus celadores, y a ser forzada y excluida de la celebración de los sacramentos religiosos; Juana se muestra firme a sus convicciones y jamás se duda de su pureza. Los espectadores, de inmediato, reconocen quiénes son los antagonistas del filme y posicionan, de igual manera, a Juana como la víctima de éstos, sin la necesidad de un mayor trasfondo o contexto de los hechos (Ver Imagen 2).

De igual manera, se evidencia en dos momentos del filme que Juana de Arco goza del apoyo y soporte del pueblo francés. El primero de éstos tiene lugar al momento de la abjuración de la Doncella en el cementerio de Saint-Ouen, en donde la gente le aplaude que haya aceptado firmar el documento en cuestión para salvar su vida. Incluso, un hombre que gritó “¡larga vida Juana!”³¹⁵ fue lanzado al río por los soldados que custodiaban a la protagonista.³¹⁶

³¹⁵ Intertítulo del filme *La pasión de Juana de Arco* (Carl Theodor Dreyer, 1928).

³¹⁶ Algunas fuentes históricas también recuperan este acontecimiento en donde se arrojó a varios simpatizantes de la Doncella al río para que murieran.

El segundo momento tiene lugar en el desenlace del filme, durante la muerte de Juana. La gente llora y lamenta la condena de la joven francesa. Incluso, comienzan a luchar contra los soldados como protesta ante la decisión tomada. Como último diálogo del filme, se presenta a un ciudadano gritando: “Han quemado a una santa”.³¹⁷

En los documentos sobre el juicio de Juana de Arco no se aborda, directamente, la reacción de los franceses testigos del hecho ante la muerte de la Doncella, por lo cual se podrían considerar estas escenas como licencias poéticas presentadas por Dreyer dentro de su filme y, en cierto modo, su postura frente al personaje que representó en su largometraje. A pesar de que no se presenta de manera explícita un milagro o una comunicación de Juana con la divinidad, el realizador deja en claro la fe y pureza de la protagonista, así como el gran valor simbólico de este personaje para el pueblo francés.

Esta idea, nuevamente, se refuerza en los intertítulos finales que podrían ser considerados como un epílogo: “Las llamas protegieron en alma de Juana mientras ésta subía al cielo. Juana, cuyo corazón se había convertido en el corazón de Francia... Juana, cuya memoria siempre será apreciada por la gente de Francia”.³¹⁸

Fuentes y manejo de licencias poéticas

La película se encuentra basada, estricta y rigurosamente, en las actas del juicio de Juana de Arco. Todos los diálogos —presentados a manera de intertítulos— provienen, directamente, de estos documentos. Únicamente, se aprecia que éstos fueron reorganizados y seleccionados de acuerdo a los momentos particulares de la vida de la protagonista que deseaban ser destacados por los creadores del filme. Como bien se señala en los textos iniciales, la película busca presentar a una Juana de Arco a través de sus propias palabras, sin mayores mediaciones o intervenciones. De esta manera, el contenido de los documentos sufrió, únicamente, una adecuación y selección por parte de los guionistas sin que se alterara o modificara la información de éstos. Este proceso de adaptación se aprecia en los siguientes tres ejemplos contraponiendo el contenido de lo presentado en las actas con los intertítulos del filme:

³¹⁷ Intertítulo del filme *La pasión de Juana de Arco* (Carl Theodor Dreyer, 1928).

³¹⁸ Intertítulo del filme *La pasión de Juana de Arco* (Carl Theodor Dreyer, 1928).

Sobre las visiones de San Miguel Arcángel.

Actas del juicio:

CAUCHON: ¿En qué forma se os ha aparecido San Miguel?
JUANA: No le he visto corona, y en cuanto a su ropa, yo no sé nada.
CAUCHON: ¿Estaba desnudo?
JUANA: ¿Pensáis que Dios no tiene con qué vestirlo?
CAUCHON: ¿Tenía cabello?
JUANA: ¿Por qué lo tendría que tener cortado?³¹⁹

Filme:

CAUCHON: Has dicho que San Miguel se te ha aparecido. ¿En qué forma?
JUEZ 1: ¿Tenía alas?
JUEZ 2: ¿Tenía una corona?
CAUCHON: ¿Cómo estaba vestido?
JUEZ 3: ¿Cómo supiste si era un hombre o una mujer? ¿Estaba desnudo?
JUANA: ¿Pensáis que Dios no puede vestirlo?
CAUCHON: ¿Tenía el cabello largo?
JUANA: ¿Por qué lo tendría que haber cortado?³²⁰

Sobre la tortura física.

Actas del juicio:

JUANA: De verdad, si me queréis descuartizar y hacer salir mi alma fuera del cuerpo, yo no os diré otra cosa, y si me lo hacéis decir, será por la fuerza.³²¹

Filme:

JUANA: Incluso si separan mi alma de mi cuerpo, no confesaré nada. Y si llegara a confesar, después diré que me forzaron a hacerlo.³²²

Sobre la abjuración.

Actas del juicio:

CAUCHON: Has pecado gravemente contra Dios y la Santa Iglesia, por eso, finalmente, te condenamos, por medio de una penitencia saludable, a la prisión perpetua, al pan del dolor y al agua de la tristeza, para que llores tus faltas, y para que no cometas más lo que tendrás que llorar a partir de ahora.
LOISELEUR: Juana, habéis hecho una buena jornada; si Dios quiere, habéis salvado vuestra alma.³²³

³¹⁹ Marie de la Sagesse Sequeiros, *Santa Juana de Arco*, Buenos Aires, Katejon, 2018, p. 236. Se utiliza esta obra en este apartado debido a que la autora organiza temáticamente los interrogatorios a Juana de Arco y debido a que cuenta con una minuciosa traducción de las actas al español.

³²⁰ Intertítulos del filme *La pasión de Juana de Arco* (Carl Theodor Dreyer, 1928).

³²¹ Marie de la Sagesse Sequeiros, *op. cit.*, p. 254.

³²² Intertítulos del filme *La pasión de Juana de Arco* (Carl Theodor Dreyer, 1928).

Filme:

CAUCHON: Has pecado gravemente. Te condenamos a prisión perpetua, a comer el pan del dolor y a beber el agua de la angustia.

LOISELEUR: Has hecho una buena jornada: has salvado tu vida y tu alma.³²⁴

Como se puede apreciar en estos tres casos, la adaptación de los textos de las actas a los intertítulos del filme es bastante fiel. Únicamente se llevó a cabo un proceso de adecuación en donde éstos fueron recortados y, en ocasiones, atribuidos a otros personajes diferentes a quienes estaban llevando a cabo el interrogatorio. Este esquema predomina a lo largo de todo el filme, por lo cual se le puede considerar como una película fuertemente apegada o anclada en los documentos.

En lo que se refiere al manejo de las licencias poéticas, éstas no abundan en la cinta —a diferencia de lo visto en la obra de De Mille. Además, en caso de que se presenten algunas, éstas contribuyen al entendimiento de determinados elementos del relato, considerando la dificultad de adaptar varios días de interrogatorio a casi 90 minutos de metraje. La más evidentemente es, quizás, la utilizada para introducir al personaje de Nicolás Loisleur, el falso-confesor de Juana de Arco. Mientras, en el capítulo dos, se había especificado que, según varias fuentes, el sacerdote se había ganado la confianza de la joven gracias a que le comunicaba información acerca de lo que ocurría en Domremy; en el filme, Cauchon y otros jueces elaboran una carta apócrifa firmada por Carlos VII en donde se le pide a Juana que confíe en ese sacerdote (Loisleur) que le ha sido enviado como confesor.

Esta licencia poética permite al espectador comprender el papel que jugará Loisleur dentro del juicio de la Doncella sin la necesidad de hacer mención a la vida de Juana en Domremy o dedicar tiempo del metraje para mostrar cómo éste fue ganando, poco a poco, la confianza de la joven francesa. A pesar de que este hecho no se encuentra documentado en las fuentes primarias, tiene un importante valor narrativo y no desvía, considerablemente, la construcción de este personaje con respecto a las fuentes históricas.

Como ya se mencionó anteriormente, uno de los puntos centrales del filme es la exaltación de la fe de la protagonista. Esto mismo determinó qué elementos de los juicios de Juana de Arco serían recuperados a lo largo de la película y, sobre todo, qué peso

³²³ Marie de la Sagesse Sequeiros, *op. cit.*, pp. 277-278.

³²⁴ Intertítulos del filme *La pasión de Juana de Arco* (Carl Theodor Dreyer, 1928).

tendrían en el desarrollo de los acontecimientos. Tal podría ser el caso de la vestimenta varonil de la protagonista, un tema que es abordado someramente en uno de los intertítulos de la cinta, quedando relegado a un segundo plano.

Esto se evidencia en los últimos minutos de la cinta. En los expedientes del caso de la Doncella, se indica que ésta fue descubierta en la mañana vistiendo nuevamente ropa de varón, por lo cual se consideró que reincidía en uno de sus crímenes. En cambio, en el filme de Dreyer, Juana de Arco tiene una crisis espiritual en donde considera que ha traicionado a Dios y a la misión que le fue encomendada para salvar su vida, por lo cual llama a sus jueces diciendo que les ha mentado anteriormente. Mediante esta ligera variación, se reforzaba la fe y entereza de la protagonista eclipsando todo lo referente con respecto a su atuendo masculino.

Considerando la representación de Juana de Arco, el proceso de adaptación de los expedientes a la cinta, así como el peculiar manejo de las licencias poéticas dentro de este filme, se podría considerar que *La pasión de Juana de Arco* puede situarse bajo los principios de la historiografía de la Escuela de los Annales. Es posible identificar numerosos hilos conductores entre el largometraje de Dreyer y la obra de autores como el matrimonio Duby o Régine Pernoud (pese a que éstas serían escritas y concebidas varias décadas después), quienes se encargaron de construir sus respectivos relatos históricos basándose, directamente, en las palabras de Juana de Arco documentadas en los procesos inquisitorios.

En este sentido, Dreyer y Delteil llevaron a cabo una labor similar a la que llevarían a cabo estos historiadores, puesto que reorganizaron y seleccionaron la información documental con respecto a la joven francesa que sería presentada en el filme. Esto sin mayores alteraciones o modificaciones a las fuentes primarias, bajo la intención de presentar a una Juana de Arco humana y a través de sus propias palabras.

4.3 *La merveilleuse vie de Jeanne d'Arc* (Marco de Gastyne, 1929, Francia, Alemania)

Contexto cinematográfico

A *La pasión de Juana de Arco* de Carl Theodor Dreyer se contraponen, directamente, el filme *La merveilleuse vie de Jeanne d'Arc* de Marco de Gastyne, una producción planeada, originalmente, para 1927. Esta producción franco-alemana se enfrentó a numerosos problemas económicos al momento de su rodaje, lo que provocó que se retrasara su estreno hasta 1929 quedando, de esta manera, eclipsada y, prácticamente, nulificada por la obra del cineasta danés.

Marco de Gastyne (1889-1982) fue un cineasta y pintor francés que dedicó, gran parte de su vida, a su labor como ilustrador. De igual manera, su incursión en el séptimo arte no fue de gran trascendencia si se le compara con otros realizadores franceses de la época como Abel Gance, Marcel L'Herbier o Jean Renoir. Dentro de su filmografía es posible encontrarse con numerosos cortometrajes, documentales y pocos largometrajes, siendo *La merveilleuse vie de Jeanne d'Arc*, quizás, su obra más importante.

Este filme puede situarse dentro del rubro de las mega-producciones gracias al gran despliegue de recursos humanos y técnicos que se aprecian en el largometraje. En este caso, el proyecto se encontró a cargo de la casa productora Pathé-Natan, una de las compañías más grandes de la Europa de las primeras décadas del siglo XX. La cinta se encontró dispersa y fragmentada por varios años hasta que fue recuperada y reconstruida en 1983 por René Lichtig.

El guión fue elaborado por el francés Jean-José Frappa (1882-1939), un escritor, escenarista y crítico de cine. Entre sus obras literarias figuran memorias en torno a la guerra, varias novelas y obras teatrales.

En este caso, el papel principal del filme fue ocupado por la actriz Simone Genevois, quien anteriormente había encarnado a Paulina Bonaparte en la película *Napoleón* del cineasta Abel Gance. La representación física de Juana de Arco tiende a asemejarse más a Renée Falconetti que a Geraldine Farrar, pudiendo identificar un semblante demacrado en la protagonista, una figura delgada y cierto desprendimiento de los rasgos femeninos (Ver Imagen 3).

Sinopsis argumental

La merveilleuse vie de Jeanne d'Arc comienza presentando al espectador un breve contexto de la situación geopolítica de la Francia de 1427. Se mencionan los estragos de la guerra contra Inglaterra, el letargo en el que se encontraba el Delfín heredero del trono francés y, finalmente, se introduce la vida en un poblado situado cerca del río Mosa: Domremy.

En las primeras escenas del filme se introduce cómo es la vida cotidiana en este pueblo y a la que será la protagonista del filme. Domremy recibe la visita de un pequeño ejército de franceses que se encuentran agotados y desanimados ante la invasión inglesa. Jacques d'Arc, uno de los hombres más importantes del poblado, los invita a su casa a descansar y a alimentarse. Simultáneamente, se introduce al personaje de Juana de Arco, una joven que busca apoyar a su familia en los quehaceres cotidianos y con una gran religiosidad.

La familia d'Arc cena con los soldados, quienes les cuentan el negro panorama francés. Juana escucha atentamente esto y permanece en silencio preocupada por el devenir de su nación. Poco tiempo después, la protagonista comienza a escuchar unas voces que la invitan a abandonar su casa y a dirigirse a Chinon, en donde reside el Delfín. Pronto, estas voces se manifiestan de manera física ante la joven y se presentan como Santa Catalina y Santa Margarita.

Poco antes de partir hacia Vaucouleurs, Juana recibe la visita de un pretendiente. Su padre, Jacques, la presiona para que acepte este compromiso; sin embargo, ella se niega revelando que Dios le ha encomendado una importante misión que debe cumplir cuanto antes. Después de este anuncio, la Doncella abandona la casa paterna.

Tras este acontecimiento, se presenta un salto en el tiempo en donde se presenta en los intertítulos una breve crónica de la delicada situación en Orleáns ante la presencia inglesa, así como del avance de Juana hacia el castillo de Chinon. Se menciona que la joven ha ido consiguiendo varios seguidores que la acompañan hacia su encuentro con el Delfín. La historia prosigue con la campaña de la protagonista, hasta su respectivo juicio y muerte en la hoguera.

Papel y representación de Juana de Arco

Ante todo, podría considerarse al filme *La merveilleuse vie de Jeanne d'Arc* como una fusión o hibridación de lo anteriormente visto tanto en *Juana, la mujer* y en *La pasión de Juana de Arco*, algo que resulta evidente en la estructura de la cinta y en la misma construcción del personaje histórico.

El filme podría dividirse en dos grandes partes: 1) desde la vida de Juana en Domremy hasta su captura en Compiègne y 2) el juicio y su muerte en la hoguera. Cada uno de estos apartados aborda de manera diferente el personaje de la Doncella de Orleans y considera diversas fuentes en torno a la vida de ésta.

En lo referente a la primera parte del filme, se introduce, directamente, a Juana de Arco como el personaje que logró liberar a Francia del dominio inglés. El relato se centra íntegramente en ella, considerándola como el motor de los hechos y acontecimientos. Los personajes secundarios que son introducidos —como el Delfín, Pasquerel, Alençon y La Hire— ocupan un papel meramente de trasfondo y sin mayor relevancia en el progreso de la narración. Tal y como se apreció en el caso del filme de De Mille, se presenta a la Doncella sobre de un pedestal de heroína del que difícilmente se le podrá hacer descender a lo largo de la cinta. En la segunda parte, esta idea se conserva ampliamente añadiendo a la protagonista el papel de mártir y víctima que entregó su vida por el pueblo francés.

Incluso, tal y como ocurrió en el filme de 1916, se llegan a insertar licencias poéticas en torno al personaje de Juana de Arco para convertirla en la única heroína de la diégesis cinematográfica. Por poner unos ejemplos, nuevamente se le considera como jefa directa del ejército del Delfín, por lo cual ella puede decidir en qué momento atacar y dar las órdenes a los soldados, cosa que no ocurrió así en la historia, puesto que se encontró siempre relegada de las reuniones de los comités de guerra.

Otra licencia poética importante que reafirma el liderazgo de Juana, es el hecho de que en la película se menciona que, tan luego abandonó Domremy, la noticia en torno a su misión se divulgó ampliamente, hasta el grado de conseguir un importante número de seguidores que la escoltaron a Chinon. Incluso se menciona en un intertítulo que “los jóvenes siguieron a Juana como los [reyes] magos a la estrella”.³²⁵ En las fuentes, se

³²⁵ Intertítulo del filme *La merveilleuse vie de Jeanne d'Arc* (Marco de Gastyne, 1929).

establece que el primer séquito formal con el que contó la Doncella, le fue dado al momento de su salida de Vaucouleurs. Además, comenzó, realmente, a ganar seguidores tras el triunfo en el sitio de Orleáns, no antes como se propone en la cinta.

Postura hacia la religiosidad

La religiosidad en torno al personaje se aborda, sobre todo, en la primera parte del filme. Desde los minutos iniciales de la película, se deja en claro al espectador que la Doncella es una joven sumamente religiosa. Para ejemplificar esto, cada vez que suenan las campanas de la iglesia cercana a la casa de la protagonista, ésta se persigna y reza. En este sentido, los realizadores no ponen en duda las voces y milagros obrados por la heroína francesa, mostrando una ferviente creencia en éstos.

En este rubro destacan la aparición de las santas y de un coro de voces celestiales que llegan a ser representados físicamente dentro de la diégesis cinematográfica. A pesar de que en la película de Marco de Gastyne no se presenta la abundancia de milagros vista en *Juana, la mujer*, éstos no se encuentran ausentes de la trama. El primero de ellos tiene lugar al momento en que la protagonista identifica al Delfín entre los demás miembros de su corte. El segundo y último tiene lugar poco después de que la Doncella ha sido herida durante la batalla de les Tourelles. Tras ser atendida, la joven logra levantarse, reza una plegaria y, súbitamente, las tropas francesas comienzan a triunfar en el asedio. En síntesis, se podría afirmar que el apoyo divino a Juana de Arco no es puesto en duda en este largometraje.

Fuentes y manejo de las licencias poéticas

La construcción del relato histórico dentro de *La merveilleuse vie de Jeanne d'Arc* goza de mayor complejidad que sus dos predecesoras. Incluso, se podría afirmar la existencia de dos grandes tipologías de fuentes históricas que predominan, respectivamente, en cada uno de los dos bloques que constituyen este filme.

Es importante recalcar que, dentro del equipo de producción, se contó con la asesoría histórica de Camille Vergniol (1862-1932). El perfil de este académico y profesor influyó, directamente, en la selección de fuentes para la construcción del relato

cinematográfico. Vergniol fue un escritor francés adscrito al Liceo Michelet en París, cuya obra abarca tanto estudios históricos como obras de ficción.

En la primera parte del filme, se aprecia un predominio de fuentes historiográficas enmarcadas en el romanticismo y otras propias de la hagiografía y leyendas en torno al personaje; es decir, en este segmento no se recurrió a las actas de los juicios de la Doncella de Orleans. En específico, es posible identificar varias coincidencias en la construcción del relato cinematográfico con la obra escrita por Jules Michelet. Incluso, la película comienza presentando una frase del historiador francés acerca de Juana, situación que ayuda a reafirmar este anclaje en la investigación de este autor: “Recordemos que nuestra patria nació del corazón de una mujer, de su sensibilidad y lágrimas, así como de la sangre que derramó por nosotros”.³²⁶

Esta fuerte influencia de la historiografía de carácter romántico se aprecia, también, en el tratamiento que se le da a la religiosidad de la Doncella y su vínculo con la divinidad (sus voces). Asimismo, en varios momentos de la trama se presta atención a las profecías que circulaban en la Francia de la época en torno a una mujer salvadora. El mismo Michelet dedica un espacio en su obra para presentar el contenido de esta profecía.

De igual modo, la reconstrucción de la vida de Juana de Arco en Domremy proviene, más bien, de la leyenda en torno al personaje, puesto que no existe gran información acerca de cómo era su vida familiar y personal antes de que se presentara el encuentro con el Delfín. Un elemento que De Gastyne recupera en esta etapa de la vida de la protagonista y que ha sido abordado por algunos estudiosos del personaje es la llegada de un supuesto pretendiente a la vida de la Doncella. Según el relato histórico, ante la negativa de Juana, ésta fue llevada ante la diócesis de Toul, situación que sería vista como un foco rojo en el expediente de la joven estudiado en Ruán. No obstante, este acontecimiento no tiene mayor relevancia en la película y es implementado como un mero recurso para demostrar la convicción de la heroína por cumplir la misión que le fue encomendada.

Sin embargo, en la segunda parte de la película se apreciará un importante cambio en la tipología de fuentes, un cambio que puede llegar a resultar disruptivo por la misma transformación del estilo del relato. Más de 40 minutos del metraje se encuentran

³²⁶ Intertítulo del filme *La merveilleuse vie de Jeanne d'Arc* (Marco de Gastyne, 1929). La cita se extrajo de la introducción al texto de Jules Michelet dedicado a la vida de Juana de Arco trabajado en el capítulo anterior.

destinados al juicio y muerte de Juana de Arco. De Gastyne abandona las fuentes históricas de carácter romántico y la misma hagiografía para adoptar, ahora, los expedientes del proceso de la Doncella de Orleáns, tal y como lo hizo Dreyer en su filme.³²⁷

Los diálogos —principalmente los de Cauchon y los de Juana— son extraídos y adecuados con bastante fidelidad de las actas del juicio. Nuevamente, se aprecia un proceso de selección y discriminación de la información que será utilizada en la película. En este caso, se dio mayor peso a la vestimenta varonil de la Doncella y a su desacato a las autoridades eclesiásticas que al origen de sus voces.

De igual manera, cerca del cierre del filme, se desarrolló la idea estudiada por algunos historiadores, de que fue forzada a vestirse, de nuevo, como varón pese a lo acordado al momento de su abjuración. Mientras que Dreyer modificó esta parte presentando un dilema religioso-moral de la protagonista para exaltar la fe de ésta, De Gastyne opta por convertir a la Doncella en una víctima del odio de sus carceleros.

Gracias al abordaje dado a Juana de Arco y a este peculiar y desigual manejo de las fuentes históricas, así como la peculiar construcción del personaje principal podría situarse al filme *La merveilleuse vie de Jeanne d'Arc* en un punto intermedio entre la historiografía romántica y la producida por la Escuela de los Annales. Incluso, a nivel cinematográfico, podría considerarse a la película como un producto mediático que sintetiza los dos grandes aportes fílmicos en torno a la Doncella de Orleáns: la tradición estadounidense de la mano de Cecil B. De Mille y la vanguardista europea representada por Carl Theodor Dreyer.

En este sentido, el largometraje de Marco de Gastyne marcaría el fin de la época de construcción del personaje de Juana de Arco en el séptimo arte, pudiendo decirse que gran parte de las bases en torno a su representación habían sido presentadas, ya, en la gran pantalla.

³²⁷ En este punto, gracias a los cambios que experimenta el filme tras la captura de Juana de Arco, tanto narrativos como técnicos y visuales, me atrevería a sugerir que es probable que Marco de Gastyne haya tomado cierta inspiración de algunos elementos de *La pasión de Juana de Arco* de Carl Theodor Dreyer, que se estrenó un año antes que esta producción.

4.4 *Das Mädchen Johanna* (Gustav Ucicky, 1935, Alemania)

Contexto cinematográfico

El cine, desde sus primeras décadas de existencia, fue utilizado con otros fines ajenos al entretenimiento; incluso, tal y como ha ocurrido en diversas ocasiones con la prensa y obras artísticas, se convirtió en un medio utilizado por el Estado —y grupos de poder— con el fin de difundir determinado mensaje a los espectadores, lo que, posteriormente, sería conocido bajo el nombre de propaganda política.

Una de las manifestaciones más evidentes de este uso del cine como un medio para transmitir una ideología o una postura en particular se presentó dentro del movimiento cinematográfico conocido como el Realismo socialista, desarrollado en la Rusia revolucionaria. Dentro de este país, el cine fue utilizado como una vía para difundir los ideales de la lucha socialista al pueblo.

En este sentido, las tramas de los filmes enmarcados en el Realismo socialista dejaron de contar con un personaje principal —o un héroe o heroína—, ahora, el mismo pueblo sería el protagonista de la cinta. Aunado a esto, las temáticas abordadas en estas obras exaltarían la lucha del proletariado en contra de la tiranía y opresión del gobierno zarista o de otros grupos de poder. Dentro de esta escuela cinematográfica se ubican películas como *El acorazado Potemkin* (Sergei Eisenstein, 1925), *La huelga* (Sergei Eisenstein, 1925) y *La madre* (Vsevolod Pudovkin, 1926).

Sin duda alguna, las guerras mundiales influyeron fuertemente en la utilización del cine como un medio propagandístico con el fin de transmitir o comunicar determinados ideales. Mientras en los Estados Unidos de los años treinta se filmaban varias obras criticando severamente a la Alemania nazi, bajo el dominio de Adolf Hitler, la cineasta Leni Riefenstahl se hacía cargo del documental *El triunfo de la voluntad* (1935) en donde se exaltaban las tropas germanas y el liderazgo del Führer.

Es en este contexto propagandístico de la Segunda Guerra Mundial en donde surge la siguiente película en torno a Juana de Arco. En la Alemania nazi se produjo el filme *Das Mädchen Johanna* (1935), una obra dirigida por el cineasta Gustav Ucicky (1898-1961), un prolífico realizador alemán conocido por sus cintas *Flüchtlinge* (1933) *Der Postmeister*

(1940) y *Heimkehr* (1941).³²⁸ La creación del guión se encontró a cargo de Gerhard Menzel (1894-1966), quien es ampliamente reconocido como uno de los guionistas más importantes del nazismo y de su propaganda.³²⁹

Se podría considerar a *Das Mädchen Johanna* como un filme propagandístico que hace burla y demerita tanto a los ingleses como a los franceses. En lo que se refiere a los primeros, éstos son representados como infantiles soldados que podrían ser situados dentro del campo de lo caricaturesco gracias al absurdo y sinsentido de sus acciones a lo largo de la cinta. En lo que se refiere a los franceses, la crítica hacia éstos es más severa, puesto que se critica la existencia de una doble moral en los francos —mediante la construcción de una crítica al personaje de Carlos VII—, exaltando que dejaron morir a la que fue, quizás, la mayor heroína de la historia de Francia.

Asimismo, se exalta el gran valor y fuerza que puede tener un pueblo si se encuentran comandados y dirigidos por un líder valiente y capaz de hacer frente a todos sus enemigos. Esto podría ser entendido como una alusión a que el pueblo alemán es capaz de hacer grandes cosas si siguen las instrucciones de un líder apto, en este caso Adolf Hitler, quien estaría ocupando el papel de Juana de Arco en esta construcción intertextual presentada en la película de Ucicky.

Sinopsis argumental

El filme comienza con una reunión entre el duque de Borgoña y lord Talbot, quienes discuten cuál será el siguiente movimiento de las tropas inglesas y borgoñonas contra los franceses.³³⁰ Dentro de la plática que tienen estos dos personajes llegan a mencionar que la Inquisición —tanto la inglesa como la francesa— han cobrado numerosas víctimas en los últimos años. Al campamento llega un mensajero del Delfín Carlos, quien busca negociar para mantener el alto al fuego que se había establecido. No obstante, éste es marcado en la

³²⁸ Es relevante señalar que esta producción alemana será la primera representación cinematográfica sonora de Juana de Arco.

³²⁹ En 1941, seis años después, Menzel colaboraría de nuevo con Ucicky en la elaboración del filme *Heimkehr*, una obra propagandística que buscaba justificar la invasión alemana a Polonia.

³³⁰ Es importante mencionar en este punto que *Das Mädchen Johanna* es un filme que se aparta en demasía del relato histórico, por lo cual abundan las licencias poéticas, los errores de hecho y los anacronismos como se apreciará en esta sinopsis argumental.

frente con un hierro al rojo vivo y es obligado a regresar con su líder para comunicarle que no habrá más tiempo de paz.

Después de esta escena introductoria se aborda, directamente, la situación desesperada de Orleáns ante la cercanía de las tropas enemigas. El Delfín se encuentra presionado, pero no parece importarle mucho tomar una decisión definitiva en lo que concierne al siguiente movimiento de sus tropas. El pueblo comienza a manifestarse en contra de la ineptitud de su gobernante y de su séquito, llegando, casi, al linchamiento del duque de Alençon (quien es representado en el filme como un tirano más). Cabe señalar que todo esto ocurre en la ciudad de Orleáns.

Ante el motín que se ha armado en las calles por el descontento de la población, Carlos toma la decisión de huir en un carruaje del lugar dejando al pueblo a la merced de los invasores. Sin embargo, su marcha es interrumpida por la llegada de una joven proveniente de Domremy y acompañada por Jean de Metz. La mujer identifica inmediatamente al heredero del trono francés y logra convencerlo a él y a todo el pueblo que contempla la escena, de que ella ha sido enviada por Dios para salvar a Orleáns y coronar al Delfín en Reims.

Desde este momento, el Delfín queda relegado a un segundo plano en lo que se refiere al liderazgo y el pueblo comienza a seguir a la recién llegada Juana de Arco, quien los ha conmovido y animado con su discurso. Carlos accede a dar el control de su ejército a la Doncella con el fin de librarse de la presión del pueblo. Esta decisión molesta en demasía a su corte y a los nobles cercanos, quienes le reprochan el haber puesto el destino de Francia en las manos de una campesina desconocida.

De inmediato, Juana dirige al ejército en contra de los ingleses, triunfando prontamente y dando por terminado el sitio de Orleáns. Carlos es coronado en Reims. La Doncella ansía regresar a su casa en Domremy cuanto antes, pero todas las ceremonias y protocolos a seguir tras la coronación se lo impiden. Mientras tanto, los nobles cercanos al rey continúan envidiando fuertemente el puesto que ocupa Juana como la gran libertadora del pueblo francés (en la película se considera, prácticamente, que la victoria de Orleáns dio un triunfo decisivo a Francia sobre Inglaterra).

En un banquete, se anuncia la llegada de la peste negra a Francia. El duque de Trémoille —un personaje cercano al rey que se siente desplazado por Juana— aprovecha

esto para declarar, públicamente, que Dios ha mandado este castigo a los franceses por haber confiado en una bruja para que los ayudara en contra de sus enemigos. A partir de este momento se iniciará la persecución para capturar a la Doncella y entregarla a los ingleses y borgoñones, quienes esperan juzgarla a través de la Inquisición.

La noticia de la captura de Juana de Arco llega a Carlos VII, quien nada había hecho por frenar los rumores de Trémoille. El monarca se niega a pagar el rescate de la Doncella afirmando que no lo hará puesto que la joven ya no es de ninguna utilidad para él. La heroína muere en la hoguera. Como epílogo, se presenta un breve discurso, situado 25 años después de la muerte de Juana, en donde Carlos declara como nulo el juicio de la joven.

Papel y representación de Juana de Arco

Como se puede apreciar tras esta síntesis de la diégesis, la representación cinematográfica de Juana de Arco en el filme *Das Mädchen Johanna* dista bastante de lo apreciado en las tres versiones anteriores. En la obra de Ucicky, el papel protagónico no se encuentra ocupado por algún personaje, sino por el mensaje propagandístico que busca ser comunicado y transmitido a la audiencia.

Esto se aprecia en el mismo metraje del filme. El largometraje tiene una duración de 77 minutos. Juana de Arco hace su aparición hasta finales del minuto 23. Asimismo, figura en el cuadro menos de 30 minutos de la obra, siendo así, quizás, el filme centrado en la joven francesa en donde menos se le muestre en escena.

En lo que se refiere, estrictamente, a la representación cinematográfica del personaje histórico, en el filme de Ucicky se presenta a una Juana de Arco bastante apegada al ideal de la historiografía romántica. La Doncella es presentada como la heroína que sería capaz de salvar a los franceses de sus enemigos, ella sería el movimiento decisivo para poner fin a la guerra de los Cien Años, lo cual se aprecia en los títulos iniciales de la obra: “Ocurrió hace 500 años en Orleáns. Una virgen fue seleccionada para finalizar la guerra de los Cien Años que había estado devastando a Francia. Cuando el sufrimiento estaba en su peor momento, el milagro ocurrió”.³³¹ De esta manera, Juana de Arco queda convertida en la única esperanza del pueblo francés y en su persona recae el triunfo del sitio de Orleáns. La

³³¹ Intertítulo del filme *Das Mädchen Johanna* (Gustav Ucicky, 1935).

joven francesa es convertida en el motor de la historia, tal y como Michelet la concibe como la luz de la esperanza en el desesperanzador panorama francés de la época.

Asimismo, *Das Mädchen Johanna* también explora el papel de Juana de Arco como una víctima de los intereses políticos del momento. Como bien lo señalaron varios historiadores de la vida de la joven, ésta había ganado bastante poder frente al pueblo francés y con el mismo Carlos gracias a las victorias en donde se encontró presente, por lo que a más de un noble le convendría la desaparición de la Doncella del mapa político del momento. En este caso, el principal golpe es asestado por Trémoille al momento en el que la declara bruja e inmediatamente pasa de ser heroína a la gran villana de los franceses.

La victimización que se hace de Juana en el filme recae en el hecho de que se le considera como una mera herramienta que fue explotada al máximo por el Delfín y, una vez que dejó de serle útil, decidió darle la espalda. Esto se evidencia en unos diálogos cerca del desenlace de la cinta:

MENSAJERO: La quemarán mañana por la mañana.

CARLOS VII: Sí, mañana por la mañana. Creo que ella tiene un mejor destino que yo. Ella puede morir. Yo debo vivir.

MENSAJERO: ¡Pero es una locura! Usted la ha dejado, la abandonó en Reims [donde la acusaron de bruja y culpable de la peste negra]. Usted tenía miedo y ha perdido la cabeza. La ha negado. Es su culpa que ellos hayan llegado tan lejos. ¡De usted! ¡De usted!

CARLOS VII: Eres un tonto. En verdad. Lo único que puedes hacer es repartir golpizas y, si es necesario, morir. Pero morir por una causa no es algo muy difícil. A menudo te he dicho eso. Vivir por una causa y actuar por ella es lo más difícil.

MENSAJERO: Sólo son palabras y palabras para ocultar su debilidad. Usted está actuando como un villano.

CARLOS VII: ¡Sí! Lo sé [...]. ¿Crees que no sé qué está diciendo la gente? Que Juana no ha sido sentenciada por esos caballeros en Ruán, sino por mí, quien la coronó. ¿Piensas que yo no sé a quién van a quemar mañana? No a Juana. Ella ha sido mi herramienta. Ahora, ella es la herramienta de mis enemigos. Ella jamás ha sido algo más. Sólo una herramienta.

MENSAJERO: Son sólo 20 millas hacia Ruán. Ella nos está esperando. Ella espera que la rescatemos. Debemos actuar. Si usted lo ordena, la gente cabalgará, se atreverán. Estaremos ahí por la mañana. Liberarla.

CARLOS VII: No, no, no. No me has entendido. Ella debe ser quemada. Viva ya no nos servirá de nada. Ella sólo es dañina. Muerta, Juana será una mártir. ¿No lo ves? Conozco a la gente. Muerta, Juana será todopoderosa, inviolable, será mil veces más fuerte y su muerte traerá consigo nuevos milagros.

MENSAJERO: Usted está loco. ¿Usted acepta esto? Es más, usted lo desea.
CARLOS VII: Sí, lo deseo. Quiero que sea quemada. Es necesario que sea quemada.
Lo sé. Cargaré con la culpa, pero... Francia... la gloria...³³²

Es a través de estos diálogos que los realizadores exponen su postura frente a Juana de Arco. La joven francesa es considerada como una víctima y herramienta de las decisiones políticas del momento y de las ambiciones personales de Carlos VII y de los demás miembros de su corte. La Doncella es representada como una joven que dio todo por su rey y por Francia, recibiendo a cambio sólo la traición. Esta nobleza e inocencia de la heroína es presentada en sus últimas palabras en la hoguera: “Mi Dios, mi Señor, padre celestial, otorga la victoria a su Majestad de Francia y dulce paz a su gente. Acepta con gracia mi propia vida como sacrificio. Señor... Jesús... Cristo...”³³³

Como ya se ha esbozado anteriormente en este apartado, Juana de Arco llega a jugar también un papel propagandístico en esta cinta alemana. Su fatídico desenlace recalca la existencia de una doble moral por parte del pueblo francés —enemigos en 1935 de la Alemania nazi—, quien le dio la espalda a su heroína nacional. Esto mismo se evidencia en uno de los diálogos finales en donde un francés se dirigía a la Doncella que ya se encuentra en la hoguera: “Piensa en mí cuando estés en el paraíso y si vas al infierno puedes olvidarte de mí”.³³⁴

Simultáneamente, la película de Gustav Ucicky exalta el liderazgo nato de la Doncella de Orleans —de manera similar a la historiografía romántica—, quien fue capaz de dirigir a un valioso y fuerte pueblo hacia el triunfo. En este sentido, se hace hincapié en los cambios que pueden ser logrados mediante la unión del pueblo bajo el mando de un líder eficaz. Esto se aprecia en unos diálogos entre el Delfín y varios miembros de su séquito justo después de que el heredero al trono decide conferirle el poder de sus tropas a la joven recién llegada. Trémoille le recrimina el haber hecho esto: “Hablando en serio, señor. Ha emprendido algo bastante inusual. Se ha acercado a la gente común. Temo que el desenlace será malo. Una vez que las personas se percaten de su poder, ay de los nobles, ay de los reyes”.³³⁵

³³² Diálogos del filme *Das Mädchen Johanna* (Gustav Ucicky, 1935).

³³³ Diálogo del filme *Das Mädchen Johanna* (Gustav Ucicky, 1935).

³³⁴ Diálogo del filme *Das Mädchen Johanna* (Gustav Ucicky, 1935).

³³⁵ Diálogo del filme *Das Mädchen Johanna* (Gustav Ucicky, 1935).

En esta película alemana de Juana de Arco se muestra cierto apego a la representación física del personaje que se había venido manejando a partir de *La pasión de Juana de Arco*. En este caso, la actriz Angela Salloker fue la encargada de encarnar a una heroína francesa delgada, muy blanca y demacrada (Ver Imagen 4).

A pesar de la dulce voz y de la fragilidad del personaje central de la narración, en el filme se evidencia cierta pérdida de la feminidad de ésta. Esto se muestra poco después del triunfo en Orleáns. Juana se encuentra en compañía de una dama de la corte, quien elabora varias coronas de flores. La joven intenta ayudarla, pero termina confesando que ha olvidado cómo hacer esto, lo que causa en ella cierto impacto y declara que ansía regresar a casa; atribuyéndole así a la vida en el campo de batalla este olvido.

Postura hacia la religiosidad

La postura del filme acerca de la religión se enmarca, en lo que ya se había visto con anterioridad en otros filmes como *Juana, la mujer* y *La merveilleuse vie de Jeanne d'Arc* en donde se cree en la procedencia religiosa-divina de la heroína francesa. Esta postura se reafirma en las diferentes menciones acerca de la virginidad de la Doncella, el hecho de que había sido seleccionada para salvar a Francia como si alguna profecía lo hubiera anunciado previamente. De igual manera, se recrea, de nueva cuenta, el milagro de la identificación del Delfín, sólo que esta vez ocurre en las calles de Orleáns, no en el castillo de Chinon.

Fuentes y manejo de las licencias poéticas

Das Mädchen Johanna se diferencia bastante de sus predecesoras en lo que se refiere al manejo de las fuentes sobre las que se construyó el guión cinematográfico, lo cual se debe al objetivo con el que fue elaborada esta obra.

En este caso, gran parte de la diégesis se encuentra sustentada en licencias poéticas construidas en torno al personaje de Juana de Arco. Éstas permiten conducir la trama hacia el objetivo o fin propagandístico para el cual fue pensada esta obra. En este sentido, la biografía de la Doncella termina pudiendo ser considerada como un mero pretexto para hacer burla de los ingleses y señalar la traición y poca rectitud moral de los franceses.

Resulta evidente que para la creación del guión de este filme no se consultaron las actas de los juicios ni otros testimonios de primera mano acerca de Juana de Arco. Incluso, es relevante mencionar que esta película es una de las pocas en donde no se presenta el proceso inquisitorial al que fue sometida la joven francesa. La existencia de este juicio sólo se comunica al espectador mediante breves y someros diálogos que preceden al anuncio de la condena en la hoguera.

Se podría considerar que únicamente se tomó en cuenta la imagen o figura de Juana de Arco proveniente de la leyenda y la hagiografía para trasladarla y moldearla de acuerdo a los intereses perseguidos al momento de la creación de esta obra cinematográfica.

La abundancia de licencias poéticas alejan de la veracidad a un espectador no conocedor de la vida de Juana de Arco ni del contexto geopolítico del momento. Entre las más destacables y alejadas del relato histórico se encuentra la mención de que la Doncella marcó el fin de la guerra de los Cien Años, cosa que no ocurrió así. Asimismo, en la película el primer encuentro entre la joven y el Delfín tiene lugar en Orleáns, cuando en realidad se dio en Chinon y bajo otras circunstancias completamente diferentes.

En este mismo rubro valdría la pena destacar que se modificó el papel de determinados personajes históricos para convertirlos en antagonistas de la historia con el fin propagandístico ya señalado. Tal podría ser el caso de Alençon, del mismo Carlos VII y de Trémoille; transmitiendo así la idea de que, prácticamente, todos los franceses, a excepción de Juana, terminaron convirtiéndose en los villanos del filme. Otra licencia poética radica en la vinculación de la Doncella con la peste negra.

Al momento de ubicar o situar a *Das Mädchen Johanna* en la cercanía de alguna tendencia historiográfica por la manera en que se aborda y trata al personaje de Juana de Arco, se le podría posicionar de mejor manera dentro del romanticismo. La influencia de éste se aprecia en el tratamiento que se realiza en torno a la figura del héroe como motor de la historia y de los acontecimientos, así como en el papel importante que llega a tener la religión dentro de éste.

A pesar de que se había presentado en los filmes anteriores ciertas conexiones o nexos entre varias escuelas historiográficas, en el caso del filme alemán se aprecia, de nueva cuenta, el encasillamiento en una única categoría, situación motivada,

probablemente, por el tratamiento dado al personaje de Juana de Arco con fines propagandísticos.

La película de Gustav Ucicky no representa de manera fiel o cimentada en el relato histórico la vida de Juana de Arco, es una obra digna de ser estudiada y considerada gracias al empleo propagandístico que se dio a la figura de la Doncella de Orleáns, en donde ésta ha dejado de encontrarse enmarcada en una serie de acontecimientos y hechos para convertirse en un símbolo. Algo similar se apreciará en otras manifestaciones artísticas y culturales que retoman al personaje por su valor simbólico, como es el caso de la música, por ejemplo.

4.5 *Juana de Arco* (Victor Fleming, 1948, Estados Unidos)

Contexto cinematográfico

En la historia del cine estadounidense, las décadas de los 40 y los 50 se caracterizaron por la abundancia de mega-producciones de carácter épico y por la constante inserción de las nuevas tecnologías que se desarrollaban para el séptimo arte. Entre estas innovaciones se encuentra la implementación del color y una mejoría considerable en el sonido. Dentro de esta línea se filmaron las obras *Lo que el viento se llevó* (Victor Fleming, 1939), *Los diez mandamientos* (Cecil B. De Mille, 1956) y *Ben-Hur* (William Wyler, 1959), así como la siguiente película centrada en la Doncella de Orleáns: *Juana de Arco* (1948) a cargo del famoso realizador Victor Fleming (1889-1949).

Es en este panorama en donde se sitúa el filme *Juana de Arco* de Victor Fleming. El director, para este momento, ya era ampliamente reconocido por su trabajo en *Lo que el viento se llevó* y *El mago de Oz* (1939), así como más de 40 filmes que se encargó de dirigir. Es importante señalar que la película centrada en la heroína francesa fue el último filme de este realizador, quien falleció a los 59 años de edad —unos meses después del estreno— de un ataque cardíaco.

El personaje principal fue encarnado por Ingrid Bergman (1915-1982), una de las actrices más famosas y cotizadas del momento.³³⁶ Anteriormente, ella había figurado en importantes películas como *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), *¿Por quién doblan las campanas?* (Sam Wood, 1943) y *Tuyo es mi corazón* (Alfred Hitchcock, 1946). Para el momento de realización de *Juana de Arco*, Bergman contaba con 33 años de edad, por lo cual la interpretación de una joven Doncella de Orleáns de 19 años puede verse algo forzada en esta cinta.

Al contar con Fleming como director y Bergman acompañada de otros actores de renombre, *Juana de Arco* se posicionó en 1948 como una de las prometedoras películas gracias a todo el despliegue tecnológico y artístico que traía consigo esta producción. Una cinta de carácter épico, de larga duración, a color, con un cineasta ampliamente reconocido y un elenco estelar fue un gasto demasiado fuerte para el estudio encargado —Sierra Pictures—; sin embargo, logró recuperarse la inversión en taquilla. El filme se encontró nominado a siete premios Oscar recibiendo únicamente tres: a Mejor fotografía a color, Mejor diseño de vestuario a color y un premio honorífico a Walter Wanger por su importante labor en la industria cinematográfica como productor.

El guión corrió a cargo de Maxwell Anderson (1888-1959) y Andrew Solt (1916-1990). La película se basó en una obra teatral escrita por el mismo Anderson que llegó a ser protagonizada —antes de la filmación del largometraje— por la misma Ingrid Bergman. Por lo tanto, este guionista ya contaba con conocimiento y una investigación en torno a la vida de Juana de Arco. En el proceso de adaptación intervino Solt, quien apenas se iniciaba como guionista en Hollywood y que, posteriormente, colaboraría en importantes películas como *Whirlpool* (Otto Preminger, 1950) y *La muerte en un beso* (Nicholas Ray, 1950).

La película cuenta con una duración de 145 minutos, por lo cual fue recortada al momento de su estreno a 100 minutos. No obstante, en la reediciones y adecuaciones del filme para su lanzamiento en formato DVD se restauró y recuperó el metraje original.

Juana de Arco es, hasta el momento de su producción (1948), el filme más completo y de precisión histórica acerca de la vida de la Doncella de Orleáns. Nuevamente,

³³⁶ En este mismo periodo, el *star-system* ya se encontraba perfectamente consolidado, pudiendo hablar de la existencia de grandes cineastas, actores y actrices cuya aparición en los elencos de las películas se convertía en sinónimo de un éxito taquillero inmediato. En este marco se ubican los mejores años de personajes como Humphrey Bogart, Bette Davis, Gary Cooper, Joan Crawford, Ingrid Bergman, Edward G. Robinson, Barbara Stanwyck, Lauren Bacall, Burt Lancaster, James Cagney, Joan Fontaine, entre otros.

se aprecia una evidente influencia de las producciones predecesoras —sobre todo *Juana, la mujer* y *La pasión de Juana de Arco*— en la construcción del relato cinematográfico y del mismo personaje de la heroína francesa.

Sinopsis argumental

La película introduce, de manera directa, a Juana de Arco, una joven piadosa que constantemente está rezando por el bien de Francia en las ruinas de la iglesia de Domremy. En los primeros minutos se presenta al espectador el hecho de que Juana ha estado escuchando voces de manera recurrente que la invitan a abandonar su pueblo para acudir al lado del Delfín, liberar Orleáns y coronarlo en Reims.

Tras esta escena introductoria, la joven deja la iglesia y acude a su hogar, en donde sus padres y hermanos comen al lado de su tío Durand Lassois. Éste les informa de los últimos acontecimientos en el frente de batalla, evidenciando que las tropas francesas han sido derrotadas por los ingleses y los borgoñones. Asimismo, se critica la apatía mostrada por el Delfín al no defender a su pueblo y al no actuar directamente. Jacques d'Arc se muestra distante y rudo con Juana durante la reunión. Posteriormente, Isabelle Romée (su madre) explicará a su hija que su padre ha estado soñando que ella se marcha de la casa acompañada por unos soldados.

Juana, impulsada por sus voces y por los sueños de su padre, decide que ha llegado el momento de abandonar Domremy. Para esto, logra convencer a su tío de que la lleve consigo hasta Vaucouleurs para que se encuentre con Robert de Baudricourt. Una vez que llegan ante el capitán, éste la rechaza afirmando que el campo de batalla no es para las mujeres. La protagonista conoce a Jean de Metz, quien, en cierto modo, ayudará a convencer a Baudricourt de que le dé una oportunidad.

Mientras tanto, la noticia de una joven que promete salvar a Francia se esparce entre la gente de Vaucouleurs, quienes la asocian directamente con la profecía que anunciaba que una mujer perdería a Francia y otra la rescataría. Isabelle Romée llega al lugar para convencer a su hija de que regrese a Domremy. No obstante, Baudricourt irrumpe en la casa donde Juana se hospedada para informarle a la Doncella de que se le dará una oportunidad de encontrarse con el Delfín. El capitán ha quedado convencido de la

procedencia divina de la joven gracias a que lo que ella anunció en torno a la tensa situación de Orleáns se había cumplido. Antes de partir, un sacerdote practica una breve prueba a la protagonista para demostrar que ha sido enviada por Dios y no por el demonio.

Juana es preparada para el viaje. El filme continúa presentando momentos clave de la vida de la heroína francesa como el trayecto a Chinon, la prueba de identificación del Delfín, la llegada a Orleáns, la herida que sufrió durante el asedio a les Tourelles, la coronación, su estancia en la corte, la captura en Compiègne, el tiempo que permaneció en el castillo de Beaurevoir, el juicio, la abjuración, la reincidencia y la muerte en la hoguera.

Papel y representación de Juana de Arco / Postura hacia la religiosidad

Como se puede apreciar a través de esta breve síntesis de la trama del filme de Victor Fleming, *Juana de Arco* es una de las cintas que, hasta el momento alcanzado en este análisis, más profundiza y se adentra a la vida de la Doncella de Orleáns.

¿Cómo es la Juana de Arco representada en esta mega-producción de Fleming y encarnada por Ingrid Bergman? Ante todo, resulta evidente un balance entre la leyenda hagiográfica y el relato histórico en torno al personaje principal. Es decir, en la película se aborda tanto la faceta religiosa de Juana, como lo referente a su papel dentro de la historia. En lo que se refiere a la religión, no se pone en duda el hecho de que la joven había sido enviada por Dios para auxiliar a los franceses.

En la diégesis se atribuyen varios milagros a la protagonista. El primero de ellos se da al momento en el que se encuentra con Baudricourt, a quien le informa lo que está ocurriendo en Orleáns sin que éste tenga conocimiento de esto. Se entiende en el filme que sus voces la han alertado. El segundo milagro corresponde a la recurrida escena del reconocimiento del Delfín entre los demás miembros de su séquito. El tercero ocurre en esta misma escena, donde Juana termina convenciendo al heredero del trono mediante la revelación de cierta información confidencial. Apelando a los estudios acerca del personaje referidos en el capítulo dos, se podría entender que el filme recupera el hecho de que la joven expuso al Delfín el contenido de unas oraciones y peticiones de éste a Dios que había emitido tiempo atrás.

Finalmente, la postura de los realizadores con respecto a la divinidad de Juana de Arco termina reafirmandose en el último encuadre del filme. Después de la muerte de ésta en la hoguera, del desfallecimiento del verdugo y de la rebelión del pueblo, la cámara enfoca al cielo azul en donde se aprecian unos destellos de luz, los cuales parecieran indicar que la protagonista ha llegado al Paraíso.

A diferencia de las películas abordadas anteriormente, esta versión cinematográfica es la primera en la lista que retira cierto protagonismo histórico a la Doncella de Orleans, otrora considerada como la responsable directa de los triunfos franceses y, en ocasiones, como la gran victoriosa de la guerra de los Cien Años. En la película de Fleming, Juana comparte estos honores con otros personajes que gozan de mayor relevancia dentro de la diégesis, como lo podrían ser Alençon, el mismo Carlos y La Hire.

Sin desprenderse de su carga religiosa, el filme presenta a una Juana de Arco bastante humana. Atrás ha quedado la Doncella de Cecil B. De Mille o de Marco de Gastyne que abandona Domremy y la casa paterna sin remordimiento alguno. En el largometraje de Fleming, la protagonista duda ante sus decisiones, sufre con la separación de sus seres queridos —sobre todo la de su madre y la de sus amigos soldados— y, sobre todo, teme a la muerte. Esto último se evidencia tras la victoria en les Tourelles en donde varios soldados ingleses —incluido Glasdale— mueren quemados durante el asedio. Juana menciona en voz alta: “la muerte por fuego es algo horrible”,³³⁷ lo cual termina externando, cual fatídica profecía, sus temores y angustias.

Juana de Arco presenta un nuevo rasgo de la Doncella de Orleans dentro del séptimo arte: una gran agilidad mental y la posibilidad de utilizar la ironía, la burla y el sarcasmo a su conveniencia. Estas cualidades se presentan a lo largo del juicio en Ruán, en donde a menudo deja en ridículo a los sacerdotes que la interrogaban.³³⁸ Cabe señalar que estas ocurrencias de la protagonista venían acompañadas por una orden de Cauchon a los escribanos encargados de registrar todo lo expresado en el proceso pidiéndoles que borrarán esa respuesta del acta, como si con este recurso se diferenciaban los diálogos provenientes de los realizadores del filme de los extraídos de los expedientes históricos.

³³⁷ Diálogo del filme *Juana de Arco* (Victor Fleming, 1948).

³³⁸ Es factible que esta faceta de Juana de Arco, la cual llega a apreciarse en las actas del juicio, no se presentara con anterioridad en el cine gracias a la ausencia de sonido en éste. Expresar el sarcasmo o la burla mediante los intertítulos resulta bastante complejo, situación que queda solucionada mediante los diálogos sonoros y la misma interpretación de Bergman.

El uso y empleo de Juana de Arco como un símbolo religioso y político —como se apreció también en *Das Mädchen Johanna*— se recupera brevemente en esta película. Esto se aprecia en una escena en donde Cauchon habla acerca del destino de la joven:

Es una hereje, una apóstata y una hechicera. Debe ir a la hoguera [...]. Es un símbolo adorado por los franceses. Si la quemamos ahora haremos un mártir de ella, que es lo que su rey quiere que hagamos. Pero se le puede forzar a abjurar, a renunciar a sus voces, a su misión y a su rey. La gente perderá la fe en ella y si el rey fue coronado por una hereje, se aceptará a Enrique como rey de Francia.³³⁹

Ingrid Bergman encarnó a una Juana de Arco que se diferencia bastante de las representaciones anteriores (Ver Imagen 5). En este caso, no se aprecia a una joven delgada y demacrada, sino que se presenta a una Doncella que, a pesar de encontrarse en el campo de batalla o prisionera, viste un ajustado atuendo que resalta su figura y un estético corte de cabello que difícilmente la aleja de la feminidad (como se esperaría en la representación del personaje histórico).

Por otra parte, resulta importante mencionar que a lo largo de la diégesis, se manifiestan varios diálogos que exaltan cierta desigualdad por parte de la protagonista por el simple hecho de ser mujer. Es decir, en *Juana de Arco* se hace hincapié en las dificultades de una mujer que ha llegado a un mundo de hombres y que aspira a ocupar papeles y puestos en ese entonces reservados para los varones. Los momentos más evidentes de esta situación se presentan cuando Juana es insultada por Glasdale y sus soldados por el simple hecho de ser mujer, así como el despectivo diálogo de Baudricourt en donde le informa que el ejército no es un sitio idóneo para las mujeres y, con sarcasmo, le ofrece ayudarla a que pueda seguir al ejército como hacen muchas otras; dicho de otro modo, como prostituta.

Como crítica y respuesta a estas actitudes, en el filme se muestra cómo a pesar de que se le negó dar órdenes militares a las tropas y coordinar las batallas por el simple hecho de ser mujer, Juana de Arco fue capaz de posicionarse en un sitio privilegiado gracias a su liderazgo y carisma, hasta el grado de poderla considerar como la guía moral o espiritual de sus tropas que, en ocasiones, llegaba a tener mejor alcance o poder de convocatoria que los

³³⁹ Diálogo del filme *Juana de Arco* (Victor Fleming, 1948).

comandantes formales. En este sentido, se podría afirmar que la película de Fleming deja entrever cierto mensaje vinculado con el empoderamiento de las mujeres.

Fuentes y manejo de las licencias poéticas

El manejo de las fuentes históricas resulta bastante completo en esta película. Tal y como ocurrió en el caso de *La merveilleuse vie de Jeanne d'Arc*, se podría considerar que en *Juana de Arco* se presenta una hibridación entre la interpretación de la historiografía romántica y la característica de la Escuela de los Annales. La consulta de la primera se evidencia en toda la recreación de la vida de la Doncella en Domremy, el papel religioso y milagroso del personaje principal reafirmado por los realizadores, así como la abundante mención a las profecías de la época.

A pesar de estos tintes del romanticismo, el apego a la documentación perseguido por la Escuela de los Annales termina imperando y ocupando mayor importancia que esta otra tendencia. En casi todas las escenas del largometraje, llega a evidenciarse una minuciosa y cuidada investigación por los creadores del argumento, una investigación que remite a los mismos expedientes del juicio de Juana de Arco. Esto se evidencia en la inserción de numerosos diálogos que fueron extraídos de estos documentos y otros testimonios directos acerca de la Doncella.

Este apego riguroso a las fuentes históricas se aprecia, sobre todo, en la sección de la película dedicada al juicio, donde tanto los diálogos de Juana como los cuestionamientos de los jueces fueron extraídos, literalmente, de las actas. En ocasiones, tal y como lo hizo en su momento Dreyer, se llegó a alterar la identidad del interlocutor de determinado diálogo con respecto al documento original, seguramente con el fin de brindar mayor dinamismo a estas escenas.

Por otra parte, en el filme se presentan pequeños detalles que no juegan un papel relevante para el desarrollo de la trama, pero que evidencian la gran profundidad y exactitud de la investigación realizada para la creación de la película. Por mencionar algunos ejemplos se podría hablar del anillo que Juana recibe de su madre. En el largometraje sólo se llega a hacer referencia a este artefacto en dos ocasiones: 1) cuando lo recibe y 2) cuando los soldados que la han apresado se lo quitan. En las actas del juicio, se

le llegó a cuestionar acerca de éste atribuyéndole que había sanado o curado a alguien a través de este objeto.

Otros pequeños detalles que evidencian la investigación podrían ser la petición de una madre para que Juana tocara a su hija, el intento de un soldado de darle un amuleto a la Doncella cuando ésta fue herida por la flecha, la petición de la protagonista de ser llevada ante el papa ante las irregularidades del proceso y la misma crisis que experimenta el verdugo que prendió fuego a la hoguera. Todas ellas minúsculas situaciones que demuestran el interés de los creadores de apegarse al relato histórico.

Al tratarse de un filme situado en el campo de la ficción, resulta evidente la existencia de varias licencias poéticas. No obstante, el manejo de éstas se encuentra bastante cuidado y ninguna de ellas aparta a los espectadores de la verdad histórica. Incluso, las que llegan a presentarse ocupan un importante valor dramático que contribuye a la construcción del personaje de Juana de Arco y a reafirmar ciertas características de ésta. Por poner un ejemplo, la presencia de Isabelle Romée en Vaucouleurs al momento de la partida de su hija ayuda a comunicar al espectador el pesar de la joven de separarse, quizás para siempre, de su madre. Al mismo tiempo, ayuda a hilar y a dotar de importancia simbólica dentro de la narración el anillo que Juana recibe, mismo que podría ser considerado como un recuerdo directo de su progenitora y de su misma vida en Domremy.

Otra licencia poética relevante se presenta al momento de la coronación del Delfín. Las ovaciones que los soldados emitían hacia el monarca se modifican para ser dirigidas a Juana. Evidentemente, este acontecimiento no se encuentra documentado por fuente alguna; sin embargo, éste goza de gran importancia para la construcción dramática del relato, pudiendo ser considerado como el punto en el que Carlos VII confirmó las advertencias de Trémoille y comenzó a distanciarse de la Doncella gracias a que el monarca quedaba relegado a segundo plano frente a la joven salvadora del pueblo francés.

En síntesis, podría considerarse a *Juana de Arco* de Victor Fleming como un filme bien balanceado en la construcción de la diégesis cimentada en fuentes históricas. Una película en donde en ningún momento el drama o la fantasía llega a hacer sombra al acontecimiento histórico, pudiendo ser considerada como un claro ejemplo de que el entretenimiento y la historicidad pueden situarse dentro de una misma obra, pudiendo

identificar, así un balance entre la historiografía romántica y la de la Escuela de los Annales.

4.6 Santa Juana (Otto Preminger, 1957, Estados Unidos, Reino Unido)

Contexto cinematográfico

La década de los años cincuenta en la historia del cine se encontró marcada por el surgimiento de importantes filmes que ayudarían a cimentar los diferentes géneros cinematográficos que perduran hasta la actualidad. La ciencia ficción fue ganando terreno con títulos como *El día que la Tierra se detuvo* (1951), *La cosa de otro mundo* (1951) y *La invasión de los ultra cuerpos* (1956). Por su parte, *Cantando bajo la lluvia* (1952) se convertiría en uno de los musicales más reconocidos. Alfred Hitchcock continuaba ganando terreno y relevancia posicionándose como el maestro del suspenso con *La ventana indiscreta* (1954), *Con M de muerte* (1954) y *Con la muerte en los talones* (1959).

Paralelamente, el drama y la comedia verían nacer numerosas películas trascendentes y con elencos de renombre. *Sunset Boulevard* (Billy Wilder, 1950) con Gloria Swanson y Erich von Stroheim, *La malvada* (Joseph L. Mankiewicz, 1950) con Bette Davis, *La reina africana* (John Huston, 1951) con Humphrey Bogart y Katharine Hepburn, *Nido de ratas* (Elia Kazan, 1954) con Marlon Brando, *Rebelde sin causa* (Nicholas Ray, 1955) con James Dean y *Una Eva y dos Adanes* (Billy Wilder, 1959) con Marilyn Monroe; serían algunos de los filmes y estrellas más importantes del momento.

Ante todo, en el cine de esta época se aprecia una importante presencia de cineastas y realizadores provenientes de Europa y otras partes del mundo. Varios de éstos se refugiaron en los Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial, en donde comenzaron a forjar una amplia trayectoria dentro del cine norteamericano. Tal podría ser el caso de directores como Billy Wilder, Fritz Lang, Fred Zinnemann y Ernst Lubitsch. Otros cineastas extranjeros que comenzaron a ganar cierto renombre en América fueron Elia Kazan y Otto Preminger, éste último será el encargado de la creación de un nuevo filme sobre Juana de Arco y de otras piezas trascendentes en el séptimo arte.

Preminger (1905-1986) nació en el Imperio Austro-Húngaro y desde muy joven sintió gran interés por el teatro, lo que lo llevó a convertirse en actor, productor y director de varias obras. Su salto al cine se dio, principalmente, en los Estados Unidos, en donde llegó a dirigir varias películas de relevancia como lo podrían ser *Laura* (1944), *La zarina* (1945), *Whirpool* (1950), *Carmen Jones* (1954), *El hombre del brazo de oro* (1955) y *Anatomía de un asesinato* (1959). Tanto en sus obras de teatro como en sus filmes se aprecia una importante influencia del método de construcción del personaje de Bertolt Brecht (1898-1956).

En 1957, Preminger decidió adaptar al cine la obra *Santa Juana*, creada y estrenada en 1923 por el dramaturgo irlandés George Bernard Shaw. Para el proceso de adaptación se apoyó en el guionista Graham Greene (1904-1991) con una gran trayectoria dentro del séptimo arte. En esta versión fílmica, el papel de Juana de Arco estuvo a cargo de la actriz Jean Seberg (1938-1979), quien debutó con esta película y, posteriormente, colaboraría con importantes cineastas como Jean-Luc Godard.

Sinopsis argumental

La estructura del filme de Otto Preminger dista bastante de las obras analizadas hasta este momento, puesto que ésta se encuentra compuesta por una serie de *flashbacks* de la vida de Juana de Arco. La película comienza con un sueño-pesadilla que tiene un anciano Carlos VII. Éste balbucea que los ingleses se aproximan, lo cual indica que la guerra contra Inglaterra lo ha dejado severamente afectado.

Dentro de este sueño aparece Juana de Arco, quien comienza a dialogar cómodamente con el monarca. Éste se sorprende por la aparición de la Doncella y comienza a cuestionarla, con ciertos tintes cómicos y humor negro, acerca de su muerte. Por ejemplo, llega a preguntarle si le dolió haber muerto quemada en la hoguera y otros detalles similares. Carlos aprovecha para poner a la joven al día y le comunica que su madre y sus hermanos han luchado por la reapertura de su caso, obteniendo la anulación del juicio. Ante esto, ella le pregunta retóricamente que si mediante la rectificación de estos errores se puede evitar que fuera quemada.

Juntos, Juana y Carlos comienzan a recordar diferentes momentos y episodios de la vida de la Doncella de Orleáns. El primer *flashback* se sitúa en la estancia de la joven en Vaucouleurs en donde logra convencer a Robert de Baudricourt acerca de su procedencia divina para ser enviada a Chinon. En el camino, se muestran al espectador los estragos de la guerra mediante la representación de gente ahorcada y los edificios en ruinas.

Mientras tanto en Chinon, el Delfín se ve obligado a someterse patéticamente ante los miembros de su corte gracias a la deuda económica que tiene con éstos. En la escena se exalta la escasa autoestima del heredero del trono, su poca preocupación por la situación política de Francia y el dominio que ejercen los demás nobles en él.

Cuando Juana arriba al castillo es sometida a la prueba de identificación, con lo cual Carlos queda sorprendido y pide a su séquito que lo dejen a solas con la joven. En privado, ambos tienen una larga conversación en donde la Doncella —adoptando el papel de terapeuta o psicóloga— le hace ver los abusos a los que ha sido sometido por los demás miembros de la corte. Además, lo impulsa a darle el mando de sus tropas para poder recuperar Orleáns y coronarlo en Reims. El monarca accede y la nombra dirigente de su ejército.

Juana se traslada al campamento militar en donde se aguarda la llegada de refuerzos para el ataque a les Tourelles. De inmediato, la joven entabla una profunda amistad con el Bastardo de Orleáns a quien le expresa la prisa que tiene por el levantamiento del sitio. Unos minutos después, la Doncella se sincerará ante Dunois a quien le confesará que ella no se considera como una mujer similar a las demás.

El primer “corte” temporal-espacial dentro del filme se presenta poco antes de la batalla de les Tourelles.³⁴⁰ La historia continúa, directamente, con la coronación de Carlos VII en la catedral de Reims. El rey, habiendo obtenido el poder que deseaba, comienza a alejar de su lado a Juana, dándole a elegir que puede regresar a Domremy o unirse a su corte.

La Doncella expresa su queja ante el retorno a la pasividad del rey. Intenta convencerlo a él, y al mismo Dunois, de que deben continuar con la reconquista de las

³⁴⁰ Cabe señalar que en el filme no se cuenta con escenas dedicadas a las batallas o situaciones que impliquen un gran despliegue técnico o un número considerable de actores. Seguramente, esto se deba a la procedencia teatral del argumento de la película en donde este tipo de escenas son sintetizadas mediante diálogos debido a la imposibilidad de recrear una batalla o una guerra completa en un escenario.

ciudades francesas ocupadas por los ingleses, sobre todo París. Sin embargo, a pesar de sus súplicas e intentos, la joven es rechazada y abandonada por los demás, quienes se dan por satisfechos por la recuperación de Orleáns y la exitosa coronación en Reims.

El *flashback* se ve interrumpido mediante la aparición a Juana y a Carlos del conde de Warwick. Éste se presenta ante ambos como el personaje que compró a la Doncella una vez que fue hecha prisionera en Compiègne. En esta escena se presenta una serie de diálogos orientados a especificar que el juicio al que fue sometida la joven no fue uno de carácter religioso, sino político. En esta conversación se explica que la muerte de Juana la convirtió en mártir y ayudó a consolidar al rey en su trono, a diferencia de lo que esperaban los ingleses.

Nuevamente se regresa en el tiempo para abordar el juicio de Juana y su estancia en la prisión. En los interrogatorios se abordan los ya recurrentes temas en torno a sus voces, a su conflicto con la sumisión ante la autoridad eclesiástica y la amenaza de ser torturada. A la par, se desarrollan otros temas novedosos y no vistos en filmes anteriores como la trama política detrás del juicio y cierto conflicto y desacuerdo de opiniones de los sacerdotes encargados de los cuestionamientos.

Ante la presión y el temor de morir en la hoguera, Juana abjura, pero termina arrepintiéndose casi de inmediato cuando se le informa que será privada de su libertad. La protagonista es conducida a la hoguera en donde es quemada. Simultáneamente, el pueblo se rebela ante los soldados que vigilaban el sitio y uno de los hombres que había estado deseando que la joven muriera se conmociona fuertemente hasta llegar a la locura. Warwick recibe la noticia de que Juana ha muerto en la hoguera; sin embargo, el fuego no consumió su corazón, por lo cual fue arrojado al río.

En la última escena se regresa al sueño de Carlos VII. Pierre Cauchon aparece en el lugar para informar que, ante la anulación del juicio, él fue excomulgado y culpado de las irregularidades. Dunois llega también para informarle a Juana que él continuó luchando por la libertad de Francia y que lamenta no haberla podido ayudar. El sueño del monarca llega a su fin una vez que se expresa, mediante diálogos, que la Doncella de Orleáns había sido una víctima de los intereses políticos del momento; no obstante, nadie duda de su santidad.

Papel y representación de Juana de Arco

La manera y el tono en el que se aborda al personaje de Juana de Arco en *Santa Juana* de Otto Preminger se aparta de los filmes analizados previamente. Esta película se caracteriza por cierta ligereza en la construcción de los diferentes personajes que aparecen a lo largo de la trama. En este caso, la Doncella representada se caracteriza por poseer una gran confianza, es irreverente, sarcástica, irónica y elocuente. No distingue los puestos de autoridad, a diferencia de las otras protagonistas que siempre conservaban un respeto hacia la nobleza y el clero mismo. Esto se evidencia desde los primeros minutos del metraje en donde Juana aparece al anciano Carlos VII, a quien se refiere con el diminutivo de “Charlie”.³⁴¹

De igual manera esta actitud rebelde y juvenil de Juana de Arco se evidenciará en su encuentro con Robert de Baudricourt, a quien se referirá por su nombre de pila — “Robert”—, cosa que el capitán llega a replicarle. Asimismo, esta ausencia de protocolo para con la nobleza llegará a su punto máximo en el encuentro de la protagonista con el Delfín —ya en el *flashback*— en su castillo en Chinon, a quien hará evidente lo patético que resulta como monarca y exaltando cómo los demás se aprovechan de él, aunque esto para generar un cambio en su comportamiento.

Esta representación de una Juana de Arco despreocupada e irreverente contrasta con la construcción histórica del personaje, a quien se le atribuye un sentido importante del respeto a la jerarquía, sobre todo al momento de referirse a las autoridades, tal y como se había evidenciado en los filmes anteriores. En este caso, la Doncella, tanto su manera de expresarse como su comportamiento, son anacrónicos al siglo XV, introduciendo, con cierto humor, actitudes imposibles de haberse presentando dentro de una corte de la época y no asociadas por las fuentes históricas con el personaje.

¿Con qué fin se representa a Juana de Arco de esta manera tanto en la obra teatral de Shaw como el filme de Preminger? Ante todo, se podría hablar de una modernización del personaje de la Doncella de Orleáns, una adecuación para inicios del siglo XX y mediados de éste, respectivamente. Mediante la actitud dominante de la joven frente a los demás

³⁴¹ En la obra teatral de George Bernard Shaw también se muestra esta irreverencia por parte de Juana refiriéndose a Carlos VII por su diminutivo Charlie, por lo cual se podría entender que Preminger y Graham Greene conservaron este detalle de la fuente original.

personajes se extrapola el gran poder de convencimiento de ésta en su respectiva época. En cierto modo, el tratamiento que se hace de la protagonista y de los demás personajes podría llegar a considerarse como una caricaturización, en donde sus rasgos característicos son explotados al máximo hasta llegar a puntos que difícilmente pueden enmarcarse en la realidad misma.

Esta caricaturización resalta, sobre todo, en el personaje del Delfín, quien es representado como un hombre verdaderamente patético, venido a menos, sin aspiraciones, que constantemente se queja de que los demás miembros de su corte lo molestan e intimidan —“they bully me”³⁴²— y que no hace nada para evitar esta situación. En las fuentes históricas se menciona y se aborda cierta apatía del heredero del trono francés hacia los acontecimientos políticos del reino; sin embargo, en la película de Preminger estas cualidades son extrapoladas y llevadas al máximo concibiendo, así, a un personaje que causa lástima —por su nivel de patetismo— en el espectador. Mientras que con el monarca se explota su patetismo, con Juana se desarrolla su rebeldía e irreverencia.³⁴³

A pesar de este peculiar tratamiento de la construcción y representación del personaje de Juana de Arco, la película se mantiene dentro de la tradición fílmica de presentar a la Doncella como el motor de los hechos de la historia, es esta heroína la que motiva el progreso de los hechos y los acontecimientos. En la diégesis pareciera sugerirse que sin su puntual aparición Francia hubiera sucumbido ante sus enemigos, de manera similar a lo presentado por Michelet. De igual manera, en el filme se le brinda el cargo de comandante directa del ejército, situación que ha sido desmentida por los estudios e investigaciones en torno al personaje (sobre todo por la tendencia historiográfica racionalista).

Asimismo, se conserva esta idea desarrollada por Jules Michelet en donde Juana de Arco fue el motor de la historia en su momento, llegando a descuidar el papel que jugaron otros individuos. Esto se aprecia en la misma construcción que se hizo de ciertos personajes históricos dentro de la cinta, en donde se relegó su verdadera función para adecuarla al relato fílmico y a la misma Doncella. Tal podría ser el caso de Dunois —el Bastardo de

³⁴² Diálogo del filme *Santa Juana* (Otto Preminger, 1957).

³⁴³ El filme de Preminger fue ampliamente criticado al momento de su estreno gracias a este comportamiento de Juana de Arco, llegando a ser considerado como irreverente si se le compara con las versiones fílmicas anteriores, sobre todo con la película de Victor Fleming como antesala directa.

Orleáns—, quien en la película intimó bastante con la protagonista. En cuanto a sus acciones, se podría considerar a Dunois como una hibridación entre su propio papel y el correspondiente a Alençon, quien fue reemplazado por éste dentro de la diégesis.

Otra faceta de la protagonista que es explorada dentro de la película de Preminger es su feminidad. Llega a mostrarse cierta crítica por parte de Juana hacia el comportamiento de la mayoría de las mujeres, expresando en algunos diálogos que siente que no encaja dentro de lo que se espera de ella por el simple hecho de ser mujer, ya que se considera diferente a todas las demás:

Juana: Yo recuperaré el fuerte [haciendo referencia a les Tourelles].

DUNOIS: ¿Tú sola?

JUANA: Nuestros hombres lo harán. Yo los dirigiré.

DUNOIS: Ningún hombre te seguirá.

JUANA: No voltaré atrás para ver si alguien me sigue.

DUNOIS: Sí tienes las características de un soldado. Amas la guerra.

JUANA: El arzobispo dijo que estaba enamorada de la religión.

DUNOIS: [...] No puedes ser una mujer y un soldado.

JUANA: Soy un soldado, no quiero ser considerada una mujer. No me vestiré como mujer. No me preocupan las cosas que interesan a las mujeres, sueñan con amantes y con dinero. Yo sueño con dirigir una tropa, con colocar las armas grandes.³⁴⁴

Estos diálogos muestran de manera explícita el hecho de que Juana de Arco no se situaba a sí misma dentro de la performatividad esperada de las mujeres de su época, considerándose a sí misma como un caso atípico a la regla, siendo, quizás, un reflejo de los cambios y movimientos en torno al feminismo que estaban teniendo lugar en la época del rodaje.

Jean Seberg encarna a una Juana de Arco que guarda bastantes similitudes con la representada en *La pasión de Juana de Arco*. La actriz lleva el cabello bastante corto durante gran parte de la cinta, porta vestimenta de hombre aún en las visitas que realiza en sueños a Carlos VII (Ver Imagen 6).

³⁴⁴ Diálogos del filme *Santa Juana* (Otto Preminger, 1957).

Postura hacia la religiosidad

El tratamiento que se da a la religiosidad dentro del filme resulta trascendente, el mismo título de la película anticipa el papel que la religión tendrá dentro de la diégesis cinematográfica. A lo largo de la trama se exponen diferentes momentos de la vida de la Doncella en donde no se pone en duda su misión divina, así como la misión que le fue encomendada por Dios a través de sus voces.

Santa Juana es probablemente, como su mismo título lo sugiere, la película en donde se presentan la mayor cantidad de milagros atribuidos al personaje durante su vida, todos ellos cimentados en el relato romántico y en la misma hagiografía en torno a la heroína francesa. El primero de estos milagros tiene lugar en el encuentro de Juana con Baudricourt. La gente del lugar se queja y lamenta de que, desde que la joven arribó a Vaucouleurs, las gallinas han dejado de poner huevos y las vacas no producen leche. Una vez que la protagonista convence al capitán de ser enviada a Chinon, los animales regresan inmediatamente a la normalidad.

El siguiente milagro en la diégesis se presenta cuando la Doncella llega a Chinon. Antes de entrar al castillo es interceptada por un grupo de soldados. Uno de éstos la insulta fuertemente, a lo que ella pide a sus escoltas que no lo reprendan, puesto que éste morirá muy pronto. Unos cuantos segundos después, el soldado ofensor cae al suelo muerto. Luego de esto se presenta la milagrosa identificación del Delfín de entre los demás miembros de la corte.

El tercero ocurre una vez que la protagonista se ha reunido con el Bastardo de Orleáns. Para poder aproximarse a la ciudad, necesitan que el viento esté a su favor para navegar en el río en unas pequeñas embarcaciones. Juana de Arco reza y el viento cambia su dirección rápidamente, situación que hace que los soldados y el mismo Dunois terminen por creer en su misión.

Otros milagros atribuidos a Juana se mencionan brevemente durante la última parte del filme. Por ejemplo, en la cárcel se le recrimina a la joven que haya intentado escapar saltando por una torre, saliendo ilesa sin explicación racional. Asimismo, una vez que la protagonista es quemada en la hoguera, se informa a Warwick que el corazón de la prisionera no se ha consumido por el fuego, por lo cual se vio obligado a lanzar sus restos

al río. Estos milagros asientan la postura de los realizadores con respecto al personaje, considerándola una santa, tal y como se presenta de manera explícita en los últimos diálogos de la película. En el ámbito religioso, se aprecia un tratamiento similar al visto en *Juana, la mujer* de Cecil B. De Mille.

Fuentes y manejo de las licencias poéticas

Las fuentes históricas consultadas por los realizadores —y por el mismo Shaw— se encuentran posicionadas con una mayor inclinación hacia la historiografía romántica y hacia la misma leyenda hagiográfica. Esto se evidencia en la relevancia que tiene el fenómeno religioso dentro de la diégesis cinematográfica. En ningún momento se cuestiona la misión encomendada a Juana de Arco por la divinidad, ni sus milagros.

En *Santa Juana* sí hubo cierta labor de investigación directa en los expedientes y actas del juicio de la Doncella (ya fuera mediante una consulta directa o de alguna de las transcripciones existentes), lo que se evidencia en la inserción de breves diálogos que coinciden, textualmente, con el contenido de estos documentos. No obstante, éstos son escasos dentro de la diégesis y, en ocasiones, fueron alterados y modificados con el fin de exaltar el sarcasmo y rebeldía de la protagonista, por lo cual no se podría hablar de un apego riguroso o estricto a las fuentes primarias en torno a Juana de Arco.

Asimismo, hay pequeños detalles que evidencian cierta investigación más allá de la historiografía romántica y de la leyenda hagiográfica; no obstante, estos son abordados someramente sin gozar de un mayor desarrollo dentro de la diégesis. Tal podría ser el caso de que Warwick observaba los interrogatorios a Juana a través de un agujero en la pared del sitio en donde se encontraba recluida la protagonista.

Las licencias poéticas son un elemento abundante en esta película de Otto Preminger. Además de las referidas anteriormente que buscan caricaturizar a determinado personaje o exaltar cierta actitud de éste, es posible identificar una segunda tipología: las que traen consigo una crítica —tanto política como religiosa— a este particular momento histórico.

En su momento, la obra teatral de Shaw fue considerada como un texto que enfrentaba directamente al catolicismo —representado por el tribunal que juzgó a Juana—

y al protestantismo —encarnado por la Doncella de Orleáns. Esto se expresaba, principalmente, en el profundo rechazo y crítica de la joven hacia las autoridades eclesiásticas, prefiriendo, en su lugar un contacto directo con la divinidad sin la necesidad de la Iglesia como una intermediaria.

Durante la adaptación cinematográfica, se descuidó esta crítica de Shaw prefiriendo ahondar en lo peligrosos cruces de la política en la religión y viceversa. El tono crítico se evidencia desde la aparición en sueños de Juana a Carlos VII. Éste le informa que su madre y sus hermanos lograron la anulación del juicio, a lo que la protagonista responde sin mucho ánimo que el daño está hecho, ¿acaso pueden revivirla? Es importante recalcar que estos momentos de críticas a la religión y a las decisiones políticas se presentan, principalmente, fuera de los *flashbacks* que abordan la vida de la heroína francesa.

La segunda crítica o reflexión se presenta con la llegada de Warwick al sueño del rey de Francia. En la aparición, este personaje expresa que el juicio al que se sometió la Doncella no fue religioso, sino político. Estos diálogos terminan transformándose en una explicación en torno a lo que significaba la muerte de Juana en la hoguera tanto para los ingleses como para los franceses. Se niega que esta decisión fuera la voluntad de Dios, considerándolo como obra de “la necesidad histórica”.³⁴⁵ Es decir, la protagonista necesitaba morir para afianzar el poder de Carlos VII y para ser considerada como una mártir.

En este mismo rubro, la representación de los religiosos que juzgaron a Juana de Arco dista bastante de lo apreciado en filmes anteriores. Mientras que las producciones previas se encargaron de posicionar a Pierre Cauchon como el gran antagonista o villano de este momento de la vida de la Doncella, en *Santa Juana* se representa a estos miembros del clero como víctimas de los ingleses (Warwick) ante la presión de que la joven debía morir, a toda costa, en la hoguera para satisfacer los intereses políticos que circundaban el juicio.

Varias escenas y diálogos presentan los continuos desacuerdos entre el clero y la política con respecto a la conducción del interrogatorio. Sin embargo, los primeros terminan sucumbiendo y cediendo ante el poder de los segundos. El mismo Cauchon expresa su arrepentimiento cuando aparece en el sueño de Carlos VII, lamentándose de haber condenado a la joven. Ahora, como él afirma, se encuentra pagando las

³⁴⁵ Diálogo del filme *Santa Juana* (Otto Preminger, 1957).

consecuencias de esto al haber sido excomulgado —condenado al infierno— y considerado hereje tras la anulación del juicio.

Santa Juana es un filme que puede ser vinculado con la historiografía romántica gracias al abordaje que presenta de la figura de Juana de Arco y al mismo manejo de las fuentes. Asimismo logra renovar y modernizar la figura de Juana de Arco en el cine; detrás de la ironía, el sarcasmo y la rebeldía expresada por el personaje, se aprecia una crítica a la gestiones políticas del momento, así como la trascendencia que la Doncella tuvo para la historia francesa al ser una joven que se alejó de las convenciones femeninas del siglo XV.

4.7 El proceso de Juana de Arco (Robert Bresson, 1962, Francia)

Contexto cinematográfico

Robert Bresson (1901-1999) fue un cineasta y realizador francés que goza de gran importancia dentro de la historia del séptimo arte. Aclamado y defendido por los realizadores enmarcados dentro del movimiento cinematográfico conocido como *Nouvelle vague* o Nueva Ola francesa, siendo inspiración de Martin Scorsese y Michael Haneke, Bresson es considerado como uno de los directores más trascendentes de mediados del siglo XX.

A pesar de contar sólo con trece largometrajes, Bresson logró consolidar un estilo que contrasta y se opone al cine comercial del momento. La austeridad es una de las características esenciales de este cineasta francés, al igual que Carl Theodor Dreyer, demuestra que no es necesario un gran despliegue tecnológico o actoral para transmitir una historia que sea capaz de conmover al espectador o invitarlo a reflexionar.

Otro elemento estilístico peculiar de Bresson consiste en la selección de sus actores quienes, en la mayoría de los casos no cuentan con preparación actoral. Es decir, sus intérpretes son gente cotidiana que él eligió porque consideraba que eran los indicados para interpretar determinado papel. Asimismo, su puesta en escena llega a considerarse, en algunos casos, como teatral gracias a la misma sencillez y austeridad de ésta.

Visualmente, es notable una predilección hacia el empleo del blanco y negro dentro de su filmografía. En cuanto a los encuadres, éstos tienden a ser inestables en lo que se refiere a la fragmentación del cuerpo. En varios de sus filmes se aprecia una tendencia a mostrar recurrentemente determinadas partes del cuerpo humano, como lo podrían ser las manos o las piernas.

Ante todo, podría considerarse al cine de Robert Bresson como una producción que se aparta por completo de las tendencias comerciales o cualquier otro movimiento o escuela fílmica. Gracias a la recurrencia de estos y otros elementos estilísticos se le podría enmarcar dentro del sello del cine de autor. Dentro de su filmografía destacan los títulos *Los ángeles del pecado* (1943), *Diario de un cura rural* (1950), *Un condenado a muerte se ha escapado* (1956), *Pickpocket* (1959), *Una mujer dulce* (1969), *Lancelot du Lac* (1974) y *El dinero* (1983).

En 1962, Robert Bresson eligió llevar a la gran pantalla la vida de la heroína francesa Juana de Arco; no obstante, buscaba romper por completo con las representaciones anteriores de cineastas como De Mille, Dreyer, Fleming o Preminger. De esta manera, el realizador apostó por una Doncella de Orleans que se caracterizara por la austeridad y la simplicidad y, para esto, recurrió directamente a las palabras de ésta. Cabe recalcar que él mismo fungió como guionista.

Se podría pensar que Dreyer ya había intentado algo similar en *La pasión de Juana de Arco* en 1928; sin embargo, podría llegarse a considerar que tanto la película del cineasta danés como *El proceso de Juana de Arco* de Bresson se complementan mediante la presentación de dos facetas de la Doncella: el aspecto emocional por un lado y por otro la dureza y firmeza de la realidad misma. Esto mismo fue exaltado por Bosley Crowther en 1965:

Pero en contraste con la película de Dreyer, la cual hace énfasis en las profundas reacciones y fluctuaciones emocionales de Juana, las cuales se revelan en los magníficos acercamientos al rostro de María Falconetti en su papel; este filme de Bresson hace énfasis en la austeridad de la totalidad de la escena —la simple realidad, dura e implacable del juicio.³⁴⁶

³⁴⁶ Bosley Crowther, "Screen: The Trial of Joan of Arc", en *The New York Times*, febrero 12 de 1965. Consultado en el expediente C-03844 del Centro de Documentación e Investigación de la Cineteca Nacional. Traducción del autor.

El papel de Juana de Arco fue ocupado por “Florence Delay, hija de Jean Delay, un profesor y miembro de la Academia francesa”,³⁴⁷ quien no tenía estudios profesionales de actuación. Fue seleccionada por Bresson gracias a que cumplía con las características que el director consideraba había tenido la heroína francesa del siglo XV. Delay encarna a una joven seria, severa y delgada que no llega a tener un quiebre emocional, sino que se rige por una implacabilidad estoica.

Sinopsis argumental

La película se encuentra conformada por 16 encuentros de Juana de Arco con los jueces, mismos que cuentan con breves intermedios en donde se brinda información acerca de los intereses que se encuentran en juego dentro del proceso y del interrogatorio.

El proceso de Juana de Arco comienza con la llegada de la madre de la protagonista —Isabelle Romée— ante un tribunal, al que le expresa que su hija fue víctima de una serie considerable de irregularidades en un juicio previo que la llevó a la muerte. Evidentemente, se trata del proceso de rehabilitación que tuvo lugar décadas después de la muerte de la Doncella en la hoguera.

Tras este breve prólogo comienza el juicio de Juana en una sala ocupada por numerosos jueces y sacerdotes. Las opiniones de la tribuna son diversas, mientras que algunos están conscientes de las irregularidades del proceso, otros —como Pierre Cauchon— se empeñan en conducir a la hoguera a la protagonista. Asimismo, la joven cuenta con dos aliados anónimos entre los jueces que la aconsejan acerca de qué debe callar y qué debe responder, mismos que la orientarán en su celda en determinado momento de la diégesis.

A lo largo de la película se abordan los temas ya referidos en otras producciones con respecto a la vida y campaña militar de la Doncella. Entre ellos destacan su formación religiosa, su vida en Domremy, el origen y procedencia de sus voces, su vestimenta varonil, situaciones vinculadas con su espada y estandarte, sus anillos, el fanatismo de la gente que

³⁴⁷ Entrevista a Robert Bresson y a Jean Guitton realizada en 1962 y publicada como material adicional de la versión en DVD del filme *El proceso de Juana de Arco* (Robert Bresson, 1962).

la seguía, la identificación del Delfín, el supuesto odio de Dios hacia los ingleses, los milagros atribuidos a su persona y su desacato a la autoridad de la Iglesia.

Tal y como se aprecia en los expedientes y transcripciones del juicio de Juana de Arco, estos temas son abordados en la película sin seguir un orden en particular y a menudo llegan a ser retomados en diferentes sesiones de los interrogatorios buscando alguna incongruencia o contradicción por parte de la acusada.

En los diferentes intermedios que se presentan entre los interrogatorios a la protagonista se abordan diferentes temas vinculados, directamente, con lo que ocurre dentro del castillo de Ruán. Estos fragmentos muestran el acoso de los soldados a la prisionera, cómo es espiada a través de un agujero situado en su celda, las confrontaciones entre religiosos y políticos, la necesidad de los ingleses de que Juana muera en la hoguera cuanto antes, así como el apoyo que recibió por parte de dos sacerdotes quienes le sugirieron que apelara al papa y al Concilio de Basilea en donde se encontrarían presentes también sacerdotes franceses ajenos a la causa inglesa.

Estas pausas o intermedios darán cierto respiro al espectador de los claustrofóbicos interrogatorios a la protagonista y le permitirán ir atando los cabos acerca de lo que ocurre fuera de la prisión y de los intereses que ha despertado esta joven francesa.

Después de varias sesiones de interrogatorios, Juana es llevada al cementerio de Saint-Ouen en donde termina abjurando tras escuchar la amenaza de condena a muerte en la hoguera. De regreso en su celda, la protagonista vuelve a vestirse de varón argumentando que los soldados que la custodiaban habían intentado abusar de ella y que, además, no se había cumplido el trasladarla a una prisión eclesiástica. Como consecuencia, la joven es llevada a la hoguera.

Papel y representación de Juana de Arco

En esta breve síntesis de la trama se aprecia que —tal y como ocurrió en *La pasión de Juana de Arco* de Dreyer— el filme se centra de manera exclusiva en el juicio de la heroína francesa. En ningún momento se abordan, de manera visual, situaciones de su infancia en Domremy o de su campaña militar al lado de las tropas de Carlos VII.

La Juana de Arco de Bresson no eleva su estandarte animando a sus soldados ni utiliza su elocuencia para convencer a un estático Delfín de luchar por lo que le corresponde, sino que esta Juana se limita a defender su fe de manera severa y segura, sin temor a ser considerada como una demente o una bruja.

En contraste directo con el filme de Dreyer, en *El proceso de Juana de Arco* sí llegan a presentarse escenas en donde no se encuentra presente la protagonista, mismas que ayudan a contextualizar qué está ocurriendo fuera del castillo, un elemento ausente en la película del danés que puede llegar a confundir a los espectadores que no tienen conocimiento acerca de la guerra de los Cien Años y de la misma vida de la Doncella de Orleáns.

Los personajes representados llegan a carecer, prácticamente, de identidad alguna. Únicamente se conoce con certeza quién es Juana de Arco y quién es Pierre Cauchon, mientras que de los demás únicamente se destacan sus intereses y preocupaciones con respecto al juicio. Los personajes están representados en varios grupos: los sacerdotes que se abstienen de firmar documentos en contra de la acusada debido a las irregularidades del juicio; quienes ansían condenarla a muerte; quienes la apoyan y, de trasfondo, un iracundo grito del pueblo que constantemente pide “¡Muerte a la bruja!”³⁴⁸

La construcción del personaje de Juana de Arco en el filme contrasta fuertemente con otras versiones anteriores, puesto que en ésta la Doncella no ocupa el papel de una heroína o del motor de los hechos históricos, sino que es una figura más que se encuentra al nivel de los demás personajes representados en la trama. Situación que se expone, principalmente, en estos intermedios entre las sesiones de interrogatorio.

Florence Delay encarna a una Juana de Arco delgada, demacrada como consecuencia de su estancia en la prisión y con una corta cabellera (Ver Imagen 7). En cuanto a su carácter, tiende a mostrarse rígida, severa y segura de sí misma. No se presentan los momentos de flaqueza o debilidad emocional como ocurre en varias escenas de *La pasión de Juana de Arco*, en los que el personaje llora constantemente.

³⁴⁸ Diálogo del filme *El proceso de Juana de Arco* (Robert Bresson, 1962).

Postura hacia la religiosidad

En cuanto a la religiosidad de Juana, el realizador se abstiene de presentar cualquier juicio en donde se crea o se reniegue de los milagros y hechos místicos que circundan la vida de este personaje. Únicamente, éstos son mencionados y referidos de la misma manera en que se encuentran presentes dentro de las actas del juicio de la Doncella. Por esto mismo, se podría hablar de una abstención de posicionamiento por parte de Bresson con respecto a la procedencia divina —o no— de la joven francesa.

Fuentes y manejo de las licencias poéticas

Gran parte del valor y trascendencia de *El proceso de Juana de Arco* radica en el manejo de las fuentes históricas realizado por Bresson, quien se encargó directamente de la construcción del guión mediante la consulta del juicio de condena, del proceso de rehabilitación, de algunos testimonios y de algunas versiones comentadas de éstos como lo menciona en algunas entrevistas. Este interés por anclarse fuertemente en las fuentes históricas es comunicado por el cineasta desde el inicio de la película mediante la siguiente leyenda:

Juana de Arco murió el 30 de mayo de 1431. No recibió sepultura y no poseemos ningún retrato suyo. Pero nos queda algo mejor: sus palabras ante los jueces de Ruán. Me serví de los textos auténticos, incluso del proceso de condena. Para ilustrar sus últimos instantes, recurrí a los testimonios del proceso de rehabilitación que tuvo lugar 25 años más tarde.³⁴⁹

De esta manera, Bresson se da a la tarea de representar cinematográficamente los últimos días de vida de Juana de Arco, donde los diálogos expresados por la protagonista y sus jueces, son los mismos que figuran en las actas del juicio de Ruán. En este sentido, el cineasta únicamente se está encargando de ilustrar la historia, sin intervenirla o alterarla, tal y como lo hicieron varios historiadores de la Escuela de los Annales al presentar las transcripciones comentadas de los procesos de condena y rehabilitación.

³⁴⁹ Título del filme *El proceso de Juana de Arco* (Robert Bresson, 1962).

El mismo Bresson expresó en una entrevista, realizada en 1962, que llegó a consultar el estudio y transcripción del juicio realizado por la historiadora Régine Pernoud, situación que vincula directamente el contenido de este filme con la tradición historiográfica de la Escuela de los Annales, en donde tanto Pernoud como Bresson comparten el mismo objetivo: presentar a Juana de Arco a través de sus propias palabras.³⁵⁰

La intervención del cineasta en los diálogos es mínima y, tal como ocurre en el caso de *Juana de Arco* de Victor Fleming, cuando se permite la inserción de algún diálogo externo a los expedientes pareciera indicarse su procedencia al espectador mediante una señal que Cauchon realiza a los escribanos para que omitan este fragmento de las actas.

A continuación se expondrán mediante varios ejemplos estas coincidencias entre los diálogos del filme y los expedientes del proceso de condena de Juana de Arco:

Sobre sus anillos.

Actas del juicio:

CAUCHON: ¿Tenéis anillos?

JUANA: Vos tenéis uno mío. Devolvédme. Y los borgoñones tienen mi otro anillo. Vos tenéis uno, mostrádmelo.

CAUCHON: ¿Quién os ha dado el anillo que tienen los borgoñones?

JUANA: Mi padre o mi madre, y creo que tiene escrito en su interior los nombres ‘Jhesus-Maria’. No sé quién se los hizo escribir; me parece que no tenía piedras, me fue regalado en la ciudad de Domremy.

CAUCHON: ¿Habéis curado a alguien con alguno de los anillos?

JUANA: Jamás curé a nadie por medio de dichos anillos.³⁵¹

Filme:

CAUCHON: ¿No llevabais ciertos anillos?

JUANA: Lleváis uno mío. ¡Devolvédme! Los ingleses tienen el otro. Enseñadme ese anillo.

CAUCHON: ¿Quién os dio el anillo de los ingleses?

JUANA: Mis padres. Y decía “Jesús María”.

CAUCHON: ¿No curasteis a nadie con uno de esos anillos?

JUANA: A nadie por medio de los anillos.³⁵²

³⁵⁰ Entrevista a Robert Bresson y a Jean Guitton realizada en 1962 y publicada como material adicional de la versión en DVD del filme *El proceso de Juana de Arco* (Robert Bresson, 1962).

³⁵¹ Marie de la Sagesse Sequeiros, *op. cit.*, p. 238.

³⁵² Diálogos del filme *El proceso de Juana de Arco* (Robert Bresson, 1962).

Sobre la sumisión a la Iglesia.

Actas del juicio:

JUANA: Sobre esto me remito siempre a Nuestro Señor, de quien siempre he cumplido sus órdenes, y sé bien que todo lo que se contiene en el proceso viene por orden de Dios. Lo que he afirmado en este proceso, lo he hecho por orden de Dios; me sería imposible hacer lo contrario. Y en el caso de que la Iglesia militante me ordenase hacer lo contrario, yo no me remitiría a ningún hombre en este mundo, fuera de Nuestro Señor, pues siempre he obedecido sus órdenes.

CAUCHON: ¿Creéis que estáis sometida a la Iglesia que está en la tierra, a saber, nuestro santo padre, el papa, los cardenales, arzobispos, obispos y demás prelados de la Iglesia?

JUANA: Sí, Nuestro Señor sea el primer servido.³⁵³

Filme:

JUANA: Examinad mis respuestas. Si halláis algo malo, no lo negaré.

CAUCHON: Si la Iglesia dice que son ilusiones, ¿lo acataréis?

JUANA: Llegué al rey enviada por la Iglesia del cielo. A esa Iglesia me someto con todos mis actos.

CAUCHON: ¿No obedecéis a la Iglesia de la tierra, del papa y los prelados?

JUANA: Sí, pero primero sirvo al Señor.³⁵⁴

Sobre su estandarte o su espada.

Actas del juicio:

JEAN DE LA FONTAINE: ¿Qué amáis más, vuestro estandarte o vuestra espada?

JUANA: Amo mucho más, cuarenta veces más, mi estandarte que mi espada. Yo tomaba mi estandarte cuando íbamos a un asalto para evitar matar a alguien; jamás he matado a nadie.³⁵⁵

Filme:

CAUCHON: ¿Preferíais el estandarte o la espada?

JUANA: Prefería de lejos, cuarenta veces más mi estandarte

CAUCHON: ¿Quién lo llevaba?

JUANA: Yo, para no dar la muerte. Nunca he matado.³⁵⁶

Sobre salto de la torre del castillo.

Actas del juicio:

JEAN DE LA FONTAINE: Cuando saltasteis, ¿pensasteis que ibas a morir?

³⁵³ Marie de la Sagesse Sequeiros, *op. cit.*, p. 227.

³⁵⁴ Diálogos del filme *El proceso de Juana de Arco* (Robert Bresson, 1962).

³⁵⁵ Marie de la Sagesse Sequeiros, *op. cit.*, p. 240.

³⁵⁶ Diálogos del filme *El proceso de Juana de Arco* (Robert Bresson, 1962).

JUANA: No, pero al saltar, me encomendé a Dios, pues creía que saltando podría escapar de manera de no ser entregada a los ingleses.³⁵⁷

Filme:

JUEZ: Al saltar de la torre de la prisión, ¿queríais mataros?

JUANA: No, deseaba no ser entregada a los ingleses.³⁵⁸

Sobre el abandono de su hogar en Domremy.

Actas del juicio:

JUEZ: Cuando habéis dejado a vuestro padre y madre, ¿creíais que cometíais un pecado?

JUANA: Puesto que Dios lo ordenaba, era necesario que lo hiciera; lo hice porque Dios me lo mandaba. Y aunque tuviese cien padres y cien madres, y fuese hija del rey, igualmente yo habría partido.³⁵⁹

Filme:

JUEZ: ¿Obrasteis bien al ir os sin la venia de vuestros padres?

JUANA: Era orden de Dios. Habría dejado cien padres y madres.³⁶⁰

Mediante estas ejemplificaciones se puede apreciar con lujo de detalle cómo se dio el proceso de adaptación de las actas del juicio al guión cinematográfico. Los diálogos conservaron su esencia, incluso la estructura de las preguntas y respuestas, variando únicamente en lo que se refiere a su extensión. En algunas situaciones llega a cambiar el personaje —el juez— que realiza la pregunta, esto con fines prácticos del filme.

Mientras en la película de Dreyer se optó por un reacomodo o reordenación de las preguntas y respuestas del proceso de acuerdo a la temática de éstas, en el largometraje de Bresson se conserva este cierto desorden o ir y venir por determinados temas que eran abordados en alguna sesión del juicio para ser recuperados o sacados a colación en otro momento. Esto último dota de mayor apego al documento histórico al contenido fílmico, puesto que no se aprecia un proceso de reordenamiento o manipulación de la información tan “invasivo”.

Finalmente, en lo que respecta a las licencias poéticas se podría considerar que *El proceso de Juana de Arco* es la primer película centrada en la vida de la Doncella de

³⁵⁷ Marie de la Sagesse Sequeiros, *op. cit.*, p. 197.

³⁵⁸ Diálogos del filme *El proceso de Juana de Arco* (Robert Bresson, 1962).

³⁵⁹ Marie de la Sagesse Sequeiros, *op. cit.*, p. 49.

³⁶⁰ Diálogos del filme *El proceso de Juana de Arco* (Robert Bresson, 1962).

Orleáns que no cuenta con este recurso narrativo tan explotado en los filmes de carácter histórico o biográficos, puesto que todo diálogo o detalle que es representado en la pantalla se encuentra fuertemente anclado en los documentos referidos por Bresson en la introducción del filme.

Por lo tanto, si se deseara aproximar a un grupo de espectadores a la vida de Juana de Arco con un fin didáctico, la película de Robert Bresson sería una buena elección puesto que el cineasta logra hacerse a un lado para presentar una recreación histórica sin filtros o inserciones creativas que podrían distanciar a la audiencia del acontecimiento histórico.

En síntesis, Robert Bresson —con Dreyer muy cerca— fue capaz de realizar lo que hasta 1962 ningún cineasta interesado en la vida de Juana Arco había logrado: la construcción de un relato fílmico fuertemente sustentado en las fuentes históricas sin la necesidad de recurrir a las licencias poéticas, aprovechando al máximo las palabras del personaje representado, tal y como Pernoud y los Duby pretendieron en sus respectivas obras. Esto mismo podría llevar al espectador de *El proceso de Juana de Arco* a preguntarse y a reflexionar acerca de las fronteras entre el documental y la ficción. ¿A cuál de estos rubros pertenece la cinta? ¿La ficción ha adquirido un carácter documental?

4.8 *Jeanne la Pucelle. Les batailles et les prisons* (Jacques Rivette, 1994, Francia)

Contexto cinematográfico

Tras el filme de Robert Bresson, Juana de Arco se encontró ausente de la pantalla grande por 32 años. Sería hasta 1994 cuando la Doncella de Orleáns regresaría como protagonista de un filme de la mano de Jacques Rivette (1928-2016), uno de los directores más reconocidos de la *Nouvelle vague* o Nueva Ola francesa.

Rivette nació en Ruán, Francia en 1928 y desde joven se interesó por el cine, llegando a colaborar como asistente de Jean Renoir. Habiéndose desempeñado como crítico

del séptimo arte, Rivette se vinculó con la famosa revista *Cahiers du cinéma*, de la cual llegó a ser jefe de redacción en 1963.³⁶¹

Dentro de *Cahiers du cinéma*, Rivette se relacionó con importantes personajes de la industria —tanto críticos, como académicos y realizadores— entre los que destacan André Bazin, François Truffaut, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard y Agnès Varda.

En cuanto a su estilo cinematográfico, Jacques Rivette se caracteriza por cierta austeridad en lo que se refiere a la producción; es decir, no se aprecia una gran inversión en la creación de grandes puestas en escena ni un numeroso despliegue actoral dentro de sus películas. Asimismo, este realizador procuró establecer un contacto directo y profundo con sus respectivos actores y actrices, a quienes procuraba introducirlos a una actuación más teatral que cinematográfica.

De igual manera, Rivette no acostumbraba la construcción formal de un guión cinematográfico, sino que se limitaba a sintetizar la trama en una o dos páginas, mismas que eran distribuidas a los actores y al resto del equipo de producción para que tuvieran una idea de lo que se planteaba realizar el cineasta. Por esto mismo, muchas de sus películas cuentan con escenas improvisadas por completo en lo que se refiere a los diálogos, reacciones y movimientos de los personajes dentro del escenario.

Otro rasgo estilístico es la presencia de una gran hibridación genérica dentro de sus películas, pudiendo encontrar tanto comedia como drama y fantasía en la misma película, situación que hace inclasificables varias de sus producciones dentro de algún género cinematográfico particular. También, sus obras llegan a poseer cierto toque documental, por lo cual en ocasiones la frontera entre ficción y documental llega a verse rebasada o superada.

Jacques Rivette fue uno de los miembros de la Nueva Ola francesa más productivos en lo que se refiere a número de producciones, contando con 32 créditos como director en donde se contemplan tanto cortometrajes como largometrajes. Asimismo, se le considera, junto con Jean-Luc Godard como uno de los realizadores que más han experimentado en lo

³⁶¹ Esta publicación es reconocida por albergar a un grupo de críticos y cineastas que buscarían dar un giro radical a la manera de producción cinematográfica dando rienda suelta al denominado cine de autor, apostando por la libertad creativa y técnica más allá de los intereses comerciales de la industria.

que se refiere a su peculiar manera de hacer cine, sin haberse enmarcado o casado con un estilo característico durante toda su carrera.

Sus filmes más reconocidos son *Paris nous appartient* (1961), *Céline et Julie vont en bateau* (1974), *Le pond du Nord* (1981), *La bande des quatre* (1989), *La bella latosa* (1991), *Quién sabe...* (2001) y *36 vues du Pic Saint Loup* (2009). En cuanto al metraje, Rivette acostumbraba que sus filmes fueran bastante largos. Una de sus obras, *Out I, noli me tangere* (1971) tiene una duración superior a las 12 horas.

En 1994, Jacques Rivette decidió llevar a la gran pantalla su versión de la vida de Juana de Arco. Esto lo hizo en una película que recibió el título de *Jeanne la Pucelle*, misma que fue dividida —gracias a su duración de casi cuatro horas— en dos grandes episodios: *Les batailles* y *Les prisons*. La protagonista fue Sandrine Bonnaire, quien anteriormente había trabajado con otros directores de la Nueva Ola como Agnès Varda y Claude Chabrol.

La construcción del relato histórico dentro de este filme y el manejo de las fuentes resulta novedoso. El guión se encontró a cargo del mismo Jacques Rivette, quien se apoyó en Pascal Bonitzer (1946) y Christine Laurent (1948); ambos vinculados de alguna manera con la Nueva Ola francesa y *Cahiers du cinéma*.

Jean la Pucelle continúa con el peculiar estilo de Rivette prefiriendo cierta austeridad en la puesta en escena. Esto se aprecia sobre todo en las escenas de batallas, en donde los ejércitos quedan reducidos a unas dos decenas de soldados y ocupan, relativamente, un breve momento del metraje de la película. Esto contrasta fuertemente con filmes anteriores sobre Juana de Arco como lo podrían ser *Juana, la mujer* de Cecil B. De Mille y *Juana de Arco* de Victor Fleming en donde el despliegue técnico y humano en las escenas de combates son sobresalientes. En cambio, como se evidenciará en este análisis, el cineasta francés prefirió darle mayor peso a la precisión histórica sobre la espectacularidad con la que se le podría haber representado.

Sinopsis argumental

Al igual que *Santa Juana* de Preminger, *Jean la Pucelle* comienza con Isabelle Romée llegando ante un tribunal para abogar por su difunta hija que había sido víctima de un

proceso irregular y corrompido por las circunstancias políticas del momento. Una vez que termina esta breve declaración de la mujer, que juega el papel de prólogo, comenzará a tratarse directamente la vida de la Doncella.

La narración se remonta a Vaucouleurs, en donde Juana de Arco, acompañada por Durand Lassois, tiene su segundo encuentro con Robert de Baudricourt. Éste la rechaza nuevamente considerando que la joven tiene problemas mentales. A pesar de las súplicas de Lassois para que Juana regrese a Domremy con su familia después del desaire del capitán, la protagonista se niega y permanece en el poblado hospedándose con Catherine le Royer.

La primera parte de el filme prosigue abordando varios momentos de la vida de Juana de Arco entre los que figuran su amistad con Jean de Metz quien la apoya para convencer a Baudricourt de su misión, el viaje a Chinon, el reconocimiento milagroso del Delfín, el interrogatorio de Poitiers, el traslado a Orleáns y los conflictos con el Bastardo, la batalla en les Tourelles donde resulta herida y, finalmente, el triunfo en el sitio de Orleáns.

Les prisons, la segunda parte de la cinta, comienza con el encuentro entre Juana y el Delfín previa a la coronación. La diégesis prosigue con las dificultades para reconquistar París, la separación del ejército francés, la captura en Compiègne, la relación de la protagonista con las damas en el castillo de Beaurevoir, el encuentro entre Cauchon y la joven, la caída de la torre y el anuncio de que será trasladada a Ruán.

El filme de Rivette no presenta las diferentes sesiones del juicio de Juana de Arco en Ruán, sino que tras el traslado de la protagonista a Ruán se procede a la lectura de la sentencia en el cementerio de Saint-Ouen en donde queda claro de qué se le acusa y cuál será su condena. En un atisbo de piedad, Cauchon le brinda a la Doncella la posibilidad de abjurar, salvándose así de la muerte en la hoguera y de la excomuniación. Desesperada, la joven acepta y firma el documento en donde abjura. Este giro ocasiona cierto conflicto entre los ingleses y el obispo al frente del tribunal, puesto que esta decisión afecta sus intereses políticos.

A pesar de que se le prometió a Juana ser conducida a una prisión de la Iglesia en donde sería custodiada por mujeres, se le ordena regresar a su misma celda en el castillo de Ruán. En este lugar, los soldados que la vigilan intentan abusar sexualmente de ella en dos ocasiones. Como consecuencia y como protesta ante el incumplimiento de sus jueces, la

protagonista se viste nuevamente como varón, lo que ocasiona que sea condenada a muerte por haber reincidido en su crimen.

Poco antes de ser conducida a la hoguera, Juana amenaza directamente a Pierre Cauchon, a quien lo culpa de su muerte, asegurándole que él mismo será juzgado algún día por Dios. La joven es conducida a la pira de leños en donde muere quemada.

Papel y representación de Juana de Arco

Jeanne la Pucelle de Jacques Rivette es, quizás, el filme más completo en lo que se refiere a la recreación de la vida de Juana de Arco, puesto que se abordan, prácticamente, todos los momentos significativos de ésta con cierta profundidad sin dejar cabos sueltos. Incluso, podría asegurarse que de las casi cuatro horas de metraje, ninguna escena sobra ni es demasiado larga, todo está precisamente cuidado por la dirección del cineasta francés.

La Juana de Arco encarnada por Sandrine Bonnaire se distingue por ser una heroína de la cual también se explora su faceta humana y sus emociones. Si bien llegan a abordarse los milagros atribuidos al personaje, éstos terminan ocupando un segundo plano en el filme. La Doncella presentada en la película se muestra como una joven capaz de sufrir, reír, enfadarse y de sentir nostalgia. Así como puede reprender a su paje por no encontrarse presente cuando lo necesita, la protagonista goza las ocurrencias de La Hire o lamenta el hecho de verse separada de las damas de Beaurevoir que la han atendido durante su estancia en el lugar. En este sentido, la Juana de Arco de Rivette logra descender del pedestal reservado para los héroes y heroínas para presentarse como un ser humano de carne y hueso. Sandrine Bonnaire fue caracterizada como una mujer delgada, con una rubia y corta cabellera (Ver Imagen 8).

Siguiendo esta lógica, la protagonista no es el motor de los hechos históricos que se presentan en el filme, sino que ésta se enmarca en un contexto determinado como un personaje más. Los hechos ocurren y se suceden con o sin la interferencia de ésta. Esto se aprecia, por ejemplo, en varias escenas en donde la Doncella no aparece y que, sin embargo, contribuyen a la continuación de la narración aportando elementos relevantes a la diégesis y al mismo progreso de los acontecimientos históricos.

Postura hacia la religiosidad

El manejo de los elementos religiosos dentro de este filme se encuentra bastante cuidado, puesto que no se llega a caer en los excesos presentados en otros filmes anteriores (como podría ser el caso de *Santa Juana* de Preminger). En *Jeanne la Pucelle* se presentan únicamente tres acontecimientos que pueden ser considerados como milagros.

El primero de ellos corresponde a la identificación del Delfín en el castillo de Chinon. A diferencia de las películas anteriores, en esta ocasión el heredero del trono no planeó el esconderse entre la multitud para poner a prueba a la recién llegada, sino que Juana arriba al lugar —sin ser anunciada, previamente— y se dirige directamente hacia el futuro rey de Francia. En este sentido, no se genera el gran espectáculo en torno a este hecho como ha ocurrido en, prácticamente, todos los filmes anteriores en donde se representa esta escena.

El siguiente tiene lugar en la misma escena. Juana y el Delfín se retiran para hablar en privado en un cuarto anexo. Unos cuantos segundos después, ambos personajes se reúnen de nuevo con la corte y el noble anuncia que la Doncella le ha confiado un secreto que únicamente Dios puede conocer, por lo cual deposita su confianza en ella.

El tercer y último milagro atribuido a la protagonista se presenta durante su encuentro con el Bastardo de Orleáns. En esta ocasión —tal y como ocurrió también en el filme de Preminger—, Juana, mediante sus oraciones y rezos a sus voces, logró que el viento favoreciera a los franceses para poder cruzar el río en sus embarcaciones.

Estos tres milagros atribuidos a Juana en el filme no causan en los demás personajes el impacto que se ha visto en películas anteriores, en donde prácticamente todos los testigos se arrodillaban ante la enviada de Dios o la aclamaban. El tratamiento brindado por Rivette a lo mágico y milagroso podría ser considerado como sobrio y despreocupado.

Inclusive, cerca del final del filme llega a desmitificarse un acontecimiento que ha sido situado por algunos historiadores románticos y por los mismos realizadores cinematográficos como un milagro más atribuido al personaje: la caída de la torre de Beaurevoir. El relato hagiográfico tiende a mencionar que, sin protección de por medio o cualquier otro recurso, Juana decidió lanzarse por la ventana. En la película de Rivette se anticipa unas escenas atrás al espectador cuáles son las intenciones de la protagonista. Una

de las damas que la atienden le da a elegir dos cobertores para que se proteja del frío, el primero de ellos es más grueso, mientras que el segundo es más largo. Posteriormente, una vez que recibe la noticia de que ha sido vendida a los ingleses toma la decisión de escapar, para esto ata varias telas y sábanas —entre ellas la brindada por la dama—, las sujeta al marco de la ventana y procede a intentar descender. La simple presencia de esta soga improvisada ayuda a explicar el cómo fue posible que Juana sobreviviera a una caída sin sufrir daño alguno, dando a entender —y desmitificando el milagro a la vez— que no cayó desde una gran altura.

Fuentes y manejo de las licencias poéticas

En primera instancia, se aprecia cierto alejamiento de la historiografía romántica y del relato hagiográfico, aunque éstos llegan a encontrarse aún presente en pequeños detalles y elementos —como los tres milagros referidos anteriormente— presentados en la primera parte de la película (*Les batailles*). Sin embargo se aprecia el notable predominio de una historiografía que apela, en mayor medida, al racionalismo.

En los créditos del filme, Rivette presenta cuáles fueron las fuentes que utilizó para la construcción del guión:

La historia de Juana fue escrita por Juana —y por sus compañeros y adversarios— y según varios cronistas e historiadores a lo largo de los siglos. Los autores de esta película citan aquí aquéllos que han vuelto a leer con más frecuencia y extensamente. Régine Pernoud: *Jeanne d'Arc par elle-même et par ses témoins* (Seuil), *La Libération d'Orléans* (Galimard), *Jeanne d'Arc* (avec M.V. Clin / Fayard). Georges y Andrée Duby: *Les Procès de Jeanne d'Arc* (Gallimard). Así como los textos completos de los procesos de condena y de anulación publicados por la editorial Klincksieck.³⁶²

Como se puede apreciar en este desglose de las fuentes consultadas por Jacques Rivette y los demás guionistas de *Jeanne la Pucelle*, estos textos históricos se enmarcan dentro de la Escuela de los Annales (destacando tanto a Pernoud como al matrimonio

³⁶² Créditos del filme *Jeanne la Pucelle. Les batailles et les prisons* (Jacques Rivette, 1994). Traducción del autor.

Duby). No obstante, el tratamiento que se da a las fuentes no corresponde al seguido o acostumbrado por esta tradición historiográfica.

Anteriormente se había apreciado en las películas *La pasión de Juana de Arco* de Dreyer y en *El proceso de Juana de Arco* de Bresson una rigurosa coincidencia en la metodología del tratamiento de la información con la Escuela de los Annales. Incluso, en ambas producciones se aprecia cómo los diálogos de los personajes corresponden textualmente a lo contenido en las actas del juicio a la Doncella de Orleáns. El cineasta danés consultó directamente los expedientes, mientras que el francés menciona que recurrió a la obra de Régine Pernoud.

En el caso de la obra de Jacques Rivette, pese a que destaca los estudios de Pernoud y de los Duby, se aprecia en la diégesis una mayor aproximación hacia los textos señalados anteriormente, como la historiografía de carácter racionalista. Estos historiadores enmarcados en la Escuela de los Annales construyen su relato, prácticamente, a partir de las actas del juicio. Por su parte, lo nombrados racionalistas como Sackville-West y Cordier, van más allá de los expedientes y de las actas para contemplar otras fuentes primarias que permitan una comprensión más amplia, y desde más voces, de los acontecimientos, como lo podrían ser narraciones y crónicas en torno a las batallas o sitios, por ejemplo.

A pesar de que Rivette no intenta anular los milagros atribuidos a Juana de Arco, el tratamiento que realiza al personaje llega a coincidir con esta tipología historiográfica. Esto se aprecia en el mismo interés del realizador por explicar el contexto en donde se desarrolló la Doncella. Varias escenas —incluso personajes— tienen como función explicar al espectador lo que está ocurriendo en la Francia e Inglaterra del siglo XV. Para la construcción de éstas, necesariamente, los guionistas tuvieron que haber consultado otros textos y estudios además de los referidos en los créditos.

Esto se evidencia sobre todo en el nivel tan detallado con el que se representa en *Jeanne la Pucelle* la coronación en Reims, situación que no es abordada minuciosamente en las actas del juicio. Tanto Cordier como Sackville-West dedican un espacio considerable de sus obras a explicar cuál era el protocolo litúrgico y los “materiales” necesarios para llevar a cabo la ceremonia, toda esta explicación permite comprender al lector lo difícil que fue planear una celebración tan compleja en tan pocos días. Rivette, necesariamente tuvo que

indagar todo en esto en otras fuentes ajenas a las referenciadas en los créditos de la película.

Posiblemente, Rivette utilizó las versiones comentadas de los juicios con el fin de destacar e identificar los momentos más trascendentes de la vida de Juana de Arco; es decir, los consideró como un punto de partida. Una vez identificados éstos, probablemente procedió a recrear estos acontecimientos mediante la consulta de otras fuentes secundarias como lo podrían ser crónicas de las batallas, textos que expusieran la situación política del momento e, incluso, otras obras de carácter histórico —como lo podrían ser las realizadas por Sackville-West y Cordier— que recrean de manera cronológica y con lujo de detalles, la vida de la Doncella.

La misma representación de Juana en su faceta humana se vincula fuertemente con esta tendencia historiográfica de carácter racionalista. La misma Sackville-West dedicó bastantes apartados de su obra para señalar que la Doncella llegaba a quebrarse, a llorar, que extrañaba a ciertos individuos o se molestaba ante determinados acontecimientos o comportamientos de terceras personas.

Un detalle considerable es el hecho de que en la película de Rivette se haya omitido representar el juicio de Juana de Arco. A lo largo de la historia de la representación cinematográfica de este personaje, el juicio se ha considerado como un punto de fijación prácticamente presentado en todo filme (siendo *Das Mädchen Johanna* la única excepción).

Jacques Rivette —a pesar de señalar que consultó directamente estas actas y las obras de Pernoud y los Duby— se abstuvo de caer en este punto de fijación. Sin duda alguna, las respuesta de Juana a los jueces en Rúan forman parte de los elementos más atractivos del personaje, puesto que permiten conocer a ésta a través de sus propias palabras, tanto su mentalidad como su actitud y carácter. ¿Por qué Rivette no incluyó algo tan trascendente y llamativo en su filme? ¿Acaso el fantasma de Dreyer y Bresson lo motivó a pasar por alto este momento de la vida de Juana para evitar caer en comparaciones o en sitios comunes?

Tal y como ocurrió con *El proceso de Juana de Arco* de Robert Bresson, en *Jeanne la Pucelle* es prácticamente imposible identificar la existencia de licencias poéticas, puesto que todo momento y toda escena se encuentran fuertemente anclados o vinculados a un acontecimiento debidamente documentado en una fuente histórica. Mientras que en el caso

de Bresson esto era relativamente sencillo de hacer considerando que únicamente representó y se basó en el juicio de la Doncella, en el caso de Rivette la dificultad de crear un relato cinematográfico en donde no se contengan licencias poéticas de importancia se acrecienta considerablemente, y sobre todo si se contempla el metraje de la película.

En su película, Jacques Rivette prefirió darle preferencia a la precisión histórica sobre la espectacularidad, situación que podría convertir a *Jeanne la Pucelle* en un filme con un ritmo difícil de seguir para el espectador no acostumbrado a este tipo de obras. Sin embargo, este largometraje permite conocer, con lujo de detalle y con un buen sustento histórico, quién fue esta joven francesa, cuál fue su importancia en su momento y, también, comprender el contexto político-social-religioso en el que se desarrolló.

En síntesis, podría ubicarse a este filme en la frontera entre la historiografía romántica —esto por la presencia y creencia en algunos elementos de carácter religioso-hagiográfico, y la misma representación de los milagros— y la historiografía racionalista —por la manera de aproximarse al personaje y a su contexto, así como la desmitificación de uno de los milagros atribuidos al personaje. En esta balanza entre las dos aproximaciones historiográficas, el peso mayor lo termina ocupando el racionalismo sobre el romanticismo. La razón ha logrado superar a la leyenda.

4.9 Joan of Arc (Richard Rich, 1996, Estados Unidos)

Contexto cinematográfico

La vida e historia de Juana de Arco ha sido presentada y abordada por cineastas de diferentes nacionalidades. Daneses, alemanes, franceses, austro-húngaros y estadounidenses han visto en la Doncella de Orleáns una fuente de inspiración para sus respectivas creaciones cinematográficas. Sin importar el enfoque de los filmes o qué imagen de la heroína francesa buscan transmitir, en todos los casos, estas producciones han estado dirigidas y pensadas para un público adulto. Sería hasta el año de 1996 cuando aparecería la primera versión fílmica animada de este personaje, orientada a los menores de edad.

De manera muy general, se podría considerar que el público infantil no ha sido el predilecto de los filmes de carácter histórico, pudiendo situar muy pocas obras que presentan una reconstrucción espacio-temporal —bien definido— y que, a la vez, se encuentran destinados a este sector de la audiencia. Entre las obras más conocidas, previas a 1996, destacan *La espada en la piedra* (Wolfgang Reitherman, 1963) —con su satanización de la Edad Media y retomando la leyenda artúrica—, *Robin Hood* (Wolfgang Reitherman, 1973) y *Pocahontas* (1995), principalmente.

En 1991, la casa productora Nest Family Entertainment planeó la creación de una serie de veinte medimétrajes en torno a la biografía de personajes ilustres de diferentes épocas. El objetivo era la generación de un material audiovisual que facilitara la enseñanza de la historia a nivel de educación básica de la población estadounidense. Incluso, se diseñaron varios cuadernillos para acompañar a los filmes en donde se presentaban actividades, cuestionarios y juegos que permitían complementar y orientar la enseñanza una vez visto el material fílmico. De esta manera nació la serie de filmes conocida como *Animated Hero Classics* (1991-2005).

Las películas que integran este bloque se centran en personajes con diferentes ocupaciones, nacionalidades y épocas, dando a entender que para ser un héroe o heroína no se necesita, específicamente, haber participado en alguna batalla o guerra. Entre estos personajes históricos figuran Benjamin Franklin, Pocahontas, Abraham Lincoln, Helen Keller, Marie Curie, Galileo Galilei, Thomas Alva Edison, entre otros. Estos medimétrajes tienen un corte o carácter inspiracional, en donde se invita a la audiencia infantil a presenciar cómo estos hombres y mujeres lograron trascender en la historia y generar cambios significativos para quienes los rodeaban.

Como director de estos filmes se eligió al realizador Richard Rich, quien anteriormente había trabajado como asistente de dirección en los estudios Disney.³⁶³

Richard Rich abandona los estudios Disney y comienza a trabajar por su cuenta fundando los Rich Animation Studios. También colabora con Nest Family Entertainment. En conjunto, crean los filmes *La princesa encantada* (1994) —junto con sus secuelas—, *El*

³⁶³ Durante este trabajo apoyó en la realización de las películas *Robin Hood*, *Las aventuras de Winnie Pooh* (John Lounsbery, Wolfgang Reitherman, 1977), *Bernardo y Bianca* (John Lounsbery, Wolfgang Reitherman, 1977) y *Mi amigo el dragón* (Don Chaffey, 1977). Posteriormente, tuvo la oportunidad de dirigir dos películas animadas para Disney: *El zorro y el sabueso* (1981) —junto con Ted Berman y Art Stevens— y *El caldero mágico* (1985) —junto con Ted Berman.

rey y yo (1999) y *El espantapájaros* (2000); todos ellos dirigidos por Rich. Actualmente, este realizador continúa trabajando por su cuenta y con Nest Family Entertainment. La mayoría de sus películas son estrenadas directamente en la televisión estadounidense o en DVD, sin pasar por las salas de cine.³⁶⁴

En el caso específico de *Animated Hero Classics*, las películas fueron elaborándose y lanzándose periódicamente de 1991 hasta 1997. Por cuestiones financieras, la producción se vio cancelada en este año con 19 filmes estrenados y uno ya comenzado, mismo que saldría a la luz, de manera simbólica, hasta 2005, completando así los 20 medimetrajes.

Estas películas introducen la biografía del personaje seleccionado al público infantil presentando una síntesis de los elementos más importantes de su vida. Como resulta evidente considerando a la audiencia hacia la que van dirigidos y la misma duración de éstos, en la producción de los medimetrajes se aprecia un “recorte” considerable de datos y circunstancias que pueden resultar complejas o inapropiadas para los niños.

Asimismo, la narrativa suele reducirse a su mínima expresión, conservando una sola línea y un solo tiempo, esto con el fin de no confundir a la audiencia para la que se encuentran destinados. Esto se aprecia, por ejemplo, en el hecho de que se omiten personajes que convivieron con los que están siendo representados, dejando únicamente lo esencial.

En 1996, Richard Rich dirigió la película de *Animated Hero Classics* que se encontraría centrada en la vida de Juana de Arco. El guión de la película se encontró a cargo de Brian Nissen, cuya carrera como guionista se inició en 1990 colaborando con Nest Family Entertainment y con el mismo Richard Rich en la creación del argumento de la colección de medimetrajes centrados en la Biblia y en *La princesa encantada*.

³⁶⁴ De manera paralela a la serie de películas *Animated Hero Classics*, Rich también se hizo cargo de otros dos proyectos de la misma casa productora que seguían la misma línea. Se trata de una serie de películas animadas sobre el Antiguo y el Nuevo Testamento, cada una con más de 20 medimetrajes. Los tres proyectos fueron lanzados, prácticamente de manera simultánea y fueron bien recibidos en las instituciones educativas, llegando a ser adoptados e incorporados a varios planes de estudio considerándolos como materiales didácticos.

Sinopsis argumental

A pesar de contar con sólo 30 minutos para exponer la vida y obra de Juana de Arco, Richard Rich logró condensar los acontecimientos más importantes y trascendentes de la heroína francesa. No obstante, la diégesis llega a resultar difícil de seguir para la audiencia seleccionada, esto por la considerable cantidad de personajes y por el mismo contexto histórico que busca ser presentado al espectador en el mediometraje.

La película comienza situando al espectador en Orleáns de 1429. Los franceses combaten arduamente contra los ingleses en el lugar. En específico, se muestra la lucha entre Dunois —el Bastardo— contra lord Talbot. La ciudad está a punto de ceder ante la presión y el gran poder de los invasores, quienes cuentan con varios fuertes alrededor. Dunois se lamenta ante la situación asegurando que únicamente un milagro podrá salvarlos.

A continuación, se presenta un salto espacial conduciendo el centro de la acción a Domremy. A manera de contexto, se explica que los ingleses han saqueado el lugar robándose la cosecha y el ganado. Una joven del poblado, Juana, se muestra profundamente afectada ante la situación que viven los franceses. Ella reza constantemente —seis veces al día— pidiendo a Dios que ayude a su pueblo para que los ingleses se retiren de una vez por todas.

La gente de Domremy constantemente habla de la existencia de una profecía que augura que una joven salvará a los franceses de sus enemigos. Un día, durante sus rezos, Juana entra en contacto con los ángeles, quienes le encomiendan una importante misión compuesta por tres acciones: 1) levantar el sitio de Orleáns, 2) coronar al Delfín y 3) liberar al pueblo francés de la opresión.

Tras la revelación, la narración se traslada a Chinon, en donde se introduce al personaje del Delfín, el heredero al trono que no goza de gran inteligencia ni carácter. Se evidencia el estado de pobreza en el que éste se encuentra, así como el hecho de que, de manera constante, se ha visto obligado a trasladarse de residencia ante el avance inglés. El príncipe recibe la visita de uno de sus comandantes, La Hire, quien le informa que ha llegado una joven de Domremy con la promesa de liberar Francia.

En un inicio, Carlos se burla y se niega a encontrarse con la joven. La Hire le explica que Juana ha convencido a los soldados acerca de su procedencia divina gracias a

su elocuencia y forma de expresarse. El Delfín accede a entrevistarse con ella, pero le pone la prueba de identificarlo de entre los demás miembros de su corte, haciéndose pasar por un criado que ofrece bocadillos a los ahí presentes. La Doncella supera sin problema esta prueba, ganándose la confianza y respeto de todos.

Juana, tras cortar su cabello y conseguir una armadura, es llevada a Orleáns, en donde se encuentra con Dunois. Una vez que éste le explica la apremiante situación del sitio, la protagonista decide negociar con Talbot, lo cual resulta inútil y es ofendida por los ingleses. Tras el fracaso del intento de conciliación, la Doncella dirige directamente las tropas francesas durante el asedio y da órdenes al mismo Bastardo.

En la batalla, Juana es herida por una flecha, pero regresa al combate tras ser atendida por Dunois y La Hire. Los franceses logran acceder a les Tourelles y Talbot huye. Posteriormente, el Delfín es coronado en Reims. Talbot negocia con Carlos el establecimiento de un alto al fuego, la protagonista intenta convencer al monarca de que no acepte este trato; sin embargo, es ignorada.

Juana recibe la autorización de continuar con la lucha por la liberación de Francia junto con La Hire. No obstante, durante la noche se separa del resto de su tropa para ir a rezar en privado, momento en el que es capturada por los ingleses. La protagonista es condenada a morir en la hoguera por el obispo Pierre Cauchon y es quemada.

A manera de epílogo, se presenta al espectador qué fue lo que ocurrió con Francia tras la muerte de la Doncella. Se menciona que La Hire y Dunois continuaron con la obra iniciada por Juana de Arco. Por su parte, Carlos VII autoriza a estos dos comandantes que continúen su labor en el campo de batalla, sintiendo remordimiento por la quema de la heroína. Se explica que la guerra continuó por varios años más y que 25 años después de su muerte, el juicio fue declarado inválido.

Papel y representación de Juana de Arco

Introducir a un público infantil el personaje de Juana de Arco puede resultar complejo, esto contemplando las diferentes esferas en donde la Doncella llegó a desenvolverse. Quizás, la primera complicación se encuentra en intentar explicar el origen de sus voces, situación que en medimetraje fue solucionada explicando que los ángeles se comunicaban con la joven,

no Santa Margarita ni Santa Catalina ni San Miguel Arcángel. Al mismo tiempo, desarrollar su participación en el campo de batalla, en la corte de Carlos VII y su juicio puede llegar a desorientar al espectador para el que se encuentra destinado el filme, para evitar esto, Richard Rich sintetizó los diferentes momentos de la vida de la protagonista mediante la representación de éstos en una única escena, de manera de que el relato fuera lineal, entendible para los niños y no ahondara en temas complejos.

La representación que realiza Richard Rich de Juana de Arco en el mediometraje tiende a posicionar a la protagonista como la heroína del momento y toda la acción que conforma la diégesis gira en torno a ella. Desde el mismo prólogo en donde se muestra a Talbot combatiendo a Dunois queda claro el papel que la joven ocupará para el relato e, incluso, se hace presente mediante una alusión en los desesperados diálogos del Bastardo de Orleans: “La situación es crítica, capitán. En una semana tendremos que rendirnos, luchar a muerte, o perecer de hambre. Sólo un milagro puede salvarnos”.³⁶⁵

En este sentido, los acontecimientos históricos se han acoplado y amoldado entre sí para dar espacio y cabida al surgimiento de un personaje como Juana de Arco, ella es el “milagro” que necesitan los franceses para enfrentar a los ingleses. Considerando el público para el que va dirigida esta producción, resulta lógico y coherente que se haya apelado a una reconstrucción histórica de la Doncella en donde se le conciba como una heroína y en donde se convierta en el motor de la historia misma. Aunado a esto, es importante recalcar que uno de los objetivos de la serie de mediometrajes *Animated Hero Classics* era presentar al público infantil relatos inspiradores, objetivo que puede cumplirse y satisfacerse si, durante la visualización del material audiovisual, se genera un vínculo de empatía y de admiración hacia el personaje representado. La heroicidad se convierte en la herramienta de esto.

La Juana de Arco del filme de Rich se caracteriza por su elocuencia, por ser capaz de convencer a los demás mediante sus sensatas palabras, de dar órdenes a los comandantes y soldados y de preservar su fe hasta sus últimos momentos de vida (Ver Imagen 9). En aras de presentar a la Doncella como la principal heroína de la guerra de los Cien Años, el mediometraje cae en anacronismos que ya se habían presentado, anteriormente, en otras producciones enmarcadas dentro de la tendencia romántica. El más evidente gira en torno a

³⁶⁵ Diálogo del filme *Juana de Arco* (Richard Rich, 1996).

la representación de Juana como la principal dirigente de las tropas francesas, cuya autoridad supera a la de La Hire y del mismo Dunois. Ante todo, en la película se exalta su liderazgo y entereza moral.

La postura del filme hacia el personaje de Juana queda asentada en el epílogo de la película, en donde, tras explicar lo que ocurrió con Francia tras su muerte, se presentan unos versos escritos por un poeta francés (de identidad desconocida y cuya veracidad o falsedad no ha podido comprobarse) que exalta al personaje como una heroína: “Quizás las palabras de un poeta francés, expresen mejor su legado: ‘Oh Juana, no tenemos sepulcro ni retrato para recordarte. Pero el verdadero monumento a los héroes, se encuentra en el corazón de los vivientes’”.³⁶⁶

Postura hacia la religiosidad

En cuanto al manejo de la religiosidad dentro de este medimetraje, ésta no es puesta en duda en ningún momento. Desde el momento en el que se introduce al personaje de Juana de Arco en unos diálogos de su padre con otro hombre llega a tratarse el tema del ferviente apego a la religión por parte de la joven, el cual se reafirma con la especificación de que reza seis veces al día. Asimismo, en esta conversación se hace hincapié en la existencia de la profecía en torno a la recuperación de Francia por parte de una Doncella e, incluso, sugieren entre sí que quizás Juana es la elegida.

La situación en donde se aprecia con lujo de detalle la aceptación de la carga religiosa que circunda la vida de Juana de Arco tiene lugar al momento en el que es contactada por sus voces. En esta película, seguramente para evitar confundir a los espectadores infantiles, se optó por borrar la identidad de las voces que escuchaba Juana, atribuyéndolas únicamente a los ángeles. Éstas son representadas como un halo de luz que ilumina y rodea a la Doncella mientras se encuentra rezando en una iglesia en Domremy. En el ámbito sonoro, las voces se encuentran conformadas por dos mujeres y un hombre, cuyas respectivas frases se hilan entre sí y que llegan a sobreponerse en dos ocasiones. La existencia de estas tres voces diferentes podría ser una alusión a las dos santas y al arcángel

³⁶⁶ Diálogo del filme *Juana de Arco* (Richard Rich, 1996).

que, según aseguraba Juana en sus interrogatorios, eran quienes se dirigían a ella en estos momentos.

En cuanto a la presentación de los milagros vinculados con la Doncella en el filme, únicamente se presenta uno. Éste consiste en la identificación del Delfín en su corte. Seguramente, por el mismo metraje de la cinta se omitió la representación de otros que han sido constantes en la filmografía sobre el personaje.

Fuentes y manejo de las licencias poéticas

Para la creación del guión de *Juana de Arco*, Nissen recurrió, principalmente, al relato hagiográfico y a la leyenda en torno al personaje, puesto que no se aprecia la existencia de una investigación muy profunda ni la presentación de diálogos textuales extraídos de los expedientes. La misma existencia de numerosos anacronismos y errores de hecho evidencian esta carencia en el proceso de investigación. Incluso, pareciera que la estructura del filme fue una línea del tiempo en donde se encontraban plasmados los principales acontecimientos de la vida de la Doncella de Orleáns, mismos que se convirtieron en la acción o situación representada en cada una de las escenas del mediometraje.

El tratamiento dado a las licencias poéticas resulta excesivo en esta producción, lo cual, posiblemente, se debe a la necesidad de adecuar la vida de Juana de Arco a un público infantil. Si se hubieran representado todos los personajes que interactuaron con ella, el relato se haría complejo de seguir por la audiencia, prestándose a confusiones. Por esto mismo, en aras de “economizar” las líneas narrativas terminaron construyéndose numerosas licencias poéticas que pueden apartar a los espectadores de la verdad histórica.

Una de éstas posiciona a lord Talbot como el principal enemigo de Juana de Arco, a quien se le considera como el culpable directo de su captura y de su muerte en la hoguera. Este comandante inglés al que le fue encomendado el puesto de mando en Orleáns y que sería, finalmente, vencido en la batalla de Patay no llegó a tener tanta injerencia en la vida de la Doncella como se aprecia en el filme. En este sentido, podría considerarse que Talbot juega el papel tanto del duque de Borgoña, como de Bedford y el mismo.

Aunado a esto, el mediometraje de Rich presenta a los ingleses —dirigidos por Talbot— como los únicos enemigos a los que Francia y Juana se enfrentaban, omitiendo

por completo el papel que jugaron los borgoñones. Esto, seguramente, por el reducido metraje de la cinta y para evitar complicaciones a la audiencia infantil.

Otra licencia poética que tiende hacia esta “economía creativa” y simplificación del relato es la que circunda al personaje de La Hire, a quien se le vincula con Juana de Arco desde el momento en el que ésta tiene su primer encuentro con el Delfín. Incluso, será este comandante quien convenza al heredero del trono para encontrarse con la joven proveniente de Domremy. Pareciera que este personaje ocupa, también, el rol correspondiente a Jean de Metz, quien facilitó a la Doncella convencer a Baudricourt. Dentro de esta licencia se aprecia también un anacronismo, puesto que el primer encuentro entre Juana y La Hire se dio hasta Orleáns.

Una tercera y última licencia poética que es digna de mencionar tiene lugar al momento de la captura de Juana. Mientras ésta fue realmente capturada en una emboscada en Compiègne, en el mediometraje de Rich es apresada tras separarse de La Hire para ir a rezar en solitario. Esta alteración al relato histórico persigue, probablemente, dos objetivos: el primero de ellos podría ser un ahorro de labor artística y creativa, este filme fue todavía realizado mediante la técnica de dibujos animados, por lo cual los artistas y dibujantes tenían que construir sobre papel cuadro por cuadro, por lo cual hubiera bastante tardado y complicado dibujar una nueva escena de combate con muchos personajes. El segundo, apelando al ámbito narrativo y a la misma representación de Juana, consistiría en reforzar la imagen de la protagonista como una joven en extremo religiosa y espiritual que buscaba recurrir al consejo de sus voces antes de tomar una decisión de carácter bélico.

Las licencias explicadas hasta este momento permiten apreciar cómo se moldeó la vida de Juana de Arco en aras de adecuarla al público infantil y al mismo metraje de la obra; sin embargo, la abundancia de éstas y el papel fundamental que ocupan dentro de la diégesis apartan al espectador de la verdad histórica. No porque el mediometraje se encuentre orientado a niños se debe descuidar la carga histórica y la fidelidad de los datos presentados en la trama.

A manera de conclusión, podría afirmarse que *Juana de Arco* de Richard Rich es un filme que recurre a una representación de la Doncella a la manera de la historiografía romántica, en donde se le exalta por su labor heroica, atribuyéndole todo el crédito y éxito

de los logros franceses. Por otra parte, se cree íntegramente en la intervención divina dentro de la vida de este personaje, lo cual ocupa un papel importante y constitutivo dentro del mismo relato histórico que se transmite a través del medimetraje.

A pesar de que esta producción se aparta de la fidelidad histórica y tiende a inclinar la representación de Juana de Arco hacia su faceta heroica y divina, se le puede considerar como un importante referente en lo que concierne a la presentación de la vida de la Doncella en el séptimo arte, puesto que se trata de la primera ocasión en que se intenta dirigir el relato al público infantil mediante la utilización de la animación como técnica. Asimismo, la obra de Rich evidencia y expone las dificultades, retos y complicaciones que se desprenden al intentar llevar a cabo este proceso de adaptación de un acontecimiento-personaje histórico a una audiencia determinada.

4.10 *Joan of Arc* (Christian Duguay, 1999, Canadá)

Contexto cinematográfico

Hasta el momento, en este recorrido por la representación cinematográfica de Juana de Arco se ha mostrado cómo su vida y obra ha sido recuperada por numerosos cineastas provenientes de diferentes nacionalidades. Todos ellos —a excepción del medimetraje animado de Richard Rich— habían ideado sus producciones para ser proyectadas en las salas de cine. En 1999, se estrenaría *Joan of Arc*, un filme para televisión que fue considerado como una mini-serie, puesto que gracias a su metraje, fue transmitido en tres partes.

Este proyecto se encontró a cargo del director canadiense Christian Duguay (1957), cuya carrera se destaca por la dirección de películas de carácter histórico, de acción y biografías, así como de episodios de series televisivas. Sus largometrajes más representativos son *Asesinos cibernéticos* (1995), *The Assignment* (1997), *The Art of War* (2000), *Coco Chanel* (2008) y *Un saco de canicas* (2017).

La creación de *Joan of Arc* se debe a Ed Gernon —quien fungió como productor ejecutivo—, quien se interesó por la vida de la Doncella de Orleáns y por llevarla a la pantalla chica. Para esto, se apoyó en el guionista Michael Alexander Miller, quien se

encargaría de parte de la investigación en torno al personaje. Juntos presentarían el proyecto a Duguay para que se hiciera cargo de la dirección del filme.

La película cuenta con un elenco en donde participaron actores y actrices de renombre, entre los que destacan Shirley MacLaine, Peter O'Toole, Olympia Dukakis y Neil Patrick Harris. El papel protagónico fue ocupado por la estadounidense Leelee Sobieski, quien en 1999 tenía 16 años de edad, igual que Juana de Arco, siendo éste el primer caso cinematográfico en donde se respeta la edad del personaje representado con el de la actriz que la encarna (Ver Imagen 10).

Joan of Arc, a pesar de haber sido una película para televisión, cuenta con un despliegue técnico similar al de un filme diseñado para las salas de cine. En ésta se aprecia un gran número de extras, manejo considerable de efectos especiales y una importante labor, sobre todo sonora, de posproducción. El filme tiene un metraje de tres horas y fue dividido en tres partes para su transmisión televisiva.

Sinopsis argumental

La primera toma de la película presenta a Juana de Arco siendo consumida por el fuego de la hoguera y mirando hacia el cielo. Tras este breve fragmento, se presenta al espectador, a manera de intertítulos, unos breves textos en torno a la protagonista, en donde se le considera como un leyenda viviente que había sido anunciada en una profecía.

La historia comienza con el nacimiento de Juana en 1412. Poco tiempo después de haber dado a luz, Isabelle Romée y Jacques d'Arc se ven obligados a escapar de su casa para refugiarse ante la pronta llegada del ejército borgoñón a Domremy. Se presenta un corte y un salto temporal a 1422, diez años más tarde. Juana, una curiosa niña pasea por su pueblo natal acompañada por su mejor amigo, un niño ciego. A éste le expresa que se encuentra cansada de tener que esconderse, constantemente, tras los ataques e invasiones de los enemigos de Francia. En el contexto de la conversación, llega a hablarse de una profecía que establece la llegada de una doncella de Lorena que salvará a su pueblo.

La niña Juana acude a la iglesia con sus padres y otros habitantes de Domremy. Después de la misa, la protagonista permanece en el interior del templo en donde se contacta por primera vez por sus voces. A partir de este momento, la niña establecerá una

buena relación con el sacerdote local, quien la pondrá al tanto de la situación política de Francia.

Tras estas breves escenas, se presenta un nuevo salto espacial, siete años después (1429). Un grupo de refugiados han llegado a Domremy pidiendo asilo y comida. Juana, ya adolescente, intenta dar un pedazo de pan a unos niños hambrientos, pero su padre se lo prohíbe y la reprende. La protagonista continúa frecuentando la iglesia local y al sacerdote, a quien le revela la existencia de sus voces.

Su conversación con el religioso se ve interrumpida por un nuevo ataque borgoñés. Juana huye junto con su familia a las afueras de Domremy, en donde se percata que su amigo ciego se ha quedado atrás. La joven regresa al pueblo sólo para contemplar cómo su amigo muere debajo de una casa en llamas. Conmocionada, Juana se arrodilla y es iluminada por una luz proveniente del cielo. La protagonista entra en contacto con sus voces y acepta la misión que éstas le han encomendado.

Los habitantes regresan al pueblo. Al lugar arriban Robert Baudricourt y sus soldados, quienes despojan a los aldeanos de su ganado, asegurando que será llevado al Delfín en Chinon. Juana aprovecha la oportunidad para escapar de Domremy y se esconde en una de las carretas que transportaban a los animales, de esta manera deja atrás a su familia.

La pequeña tropa se detiene en Vaucouleurs en donde predomina un ambiente de desesperación y hostilidad social ante la escasez de alimentos. Los animales son conducidos al interior del castillo de Baudricourt. En el lugar, Juana sale de su escondite y se encuentra con Jean de Metz, a quien convence de ayudarla para entrevistarse con su superior. La protagonista tiene su primer encuentro con éste y es rechazada.

Juana se niega a regresar a Domremy y permanece en Vaucouleurs. Pronto conoce a la madre Babette, una monja que alimenta y auxilia a los necesitados. La protagonista, buscando hacerse notar ante Baudricourt, convoca a la gente del pueblo a defender el castillo ante un posible ataque borgoñón, esto apoyándose en la leyenda en torno a la doncella de Lorena. Los aldeanos comienzan a fortalecer el castillo del lugar.

Mientras tanto, Baudricourt se lamenta de que las gallinas han dejado de poner huevos desde el día en que llegó la joven de Domremy. De igual manera, sorprendido por el poder de convocatoria de Juana, la convoca a un segundo encuentro. Ésta llega vestida

como un hombre y se autoriza que viaje a Chinon. Una vez que se marcha, las gallinas comienzan a poner huevos de nueva cuenta.

Camino a Chinon, Juana y su escolta —en donde figuran Jean de Metz y Bertrand de Poulengy— observan Orleáns a lo lejos. La Doncella decide ir por el camino más rápido hacia la morada del Delfín, aunque éste sea el más peligroso por la presencia de soldados borgoñones e ingleses. El grupo se detiene en una iglesia dedicada a Santa Catalina, en donde la protagonista encuentra una espada que, según Metz, había pertenecido a la santa. Una vez que reanudan la marcha, son interceptados por una comitiva enemiga que buscan a la Doncella de Lorena con el fin de impedir que llegue ante el heredero del trono francés. Juana y su grupo logran escapar de esta amenaza.

Ya en Chinon, Juana es sometida a la prueba de identificación del Delfín de entre los demás miembros de su corte, la cual supera sin problema alguno. Para terminar de demostrar que ha sido enviada por Dios, la Doncella pide hablar a solas con el heredero, para hacerle evidente que ella conoce un secreto que éste había confesado a Dios, previamente. Es así como consigue el apoyo de Carlos y se le permite dirigirse a Orleáns.

Carlos se encuentra constantemente acompañado por dos personajes que ocupan el papel de sus consejeros en las tomas de decisiones políticas y militares. El primero de ellos es Trémoille y, el segundo, el obispo Pierre Cauchon. Después de ser enviada a Poitiers en donde será interrogada acerca de sus voces, Juana se dirige a Orleáns en compañía de Jean de Metz, Bertrand de Poulengy y la madre Babette, quienes han decidido seguirla.

En el campamento, La Hire y Trémoille le prohíben a la Doncella dar órdenes a los demás en el sentido militar. Durante sus primeros días en Orleáns, Juana le escribe una carta a los ingleses pidiéndoles que se rindan pacíficamente. Éstos toman prisionero a su mensajero. La protagonista comienza una investigación para buscar un punto débil o una forma de acceder a les Tourelles. Para obtener esta información, se entrevista con un antiguo vigilante del fuerte que, ahora, ha contraído la peste. La joven se arriesga y acude ante este informante quien le da algunos consejos.

La Hire y Dunois hacen ver a Juana la necesidad de atacar cuanto antes, puesto que los ingleses han pedido refuerzos que no tardarán en llegar. La Doncella, pese a querer evitar el derramamiento de sangre termina accediendo. Durante el asedio, la protagonista es

herida. Agonizando, logra ver a Santa Catalina quien la impulsa a recuperarse y a regresar al combate.

La batalla de les Tourelles se ve interrumpida por una breve escena que tiene lugar en Domremy, en donde uno de los hermanos de Juana contrae matrimonio. Pierre, otro de sus hermanos, propone un brindis en honor de la Doncella, lo que ocasiona gran molestia en su padre.

El centro de la narración regresa a Orleáns en donde los franceses, con una recuperada Juana entre ellos, han logrado entrar a les Tourelles. La Hire es acorralado por Glasdale y sus soldados, pero la protagonista logra salvarlo haciendo que el inglés muriera interceptado por varias flechas.

Tras el triunfo francés, tiene lugar la coronación de Carlos VII en la catedral de Reims. Una vez que ha concluido la ceremonia religiosa, Cauchon reprende fuertemente a la protagonista evidenciándole que ha sido utilizada por el monarca y la invita a someterse a la Iglesia y a dejar a un lado su orgullo y soberbia, puesto que considera que estos pecados terminarán hundiéndola. Su hermano Pierre se encuentra con ella para unirse a su ejército.

Juana se entera de que Carlos ha firmado un alto al fuego con los borgoñones, cosa que desaprueba en demasía y le ocasiona un serio conflicto con el rey y con el mismo Cauchon. La Doncella regresa al campo de batalla intentando recuperar París. Ante la prohibición dada por el otrora Delfín, la joven decide iniciar el ataque. Los resultados del combate son fatales y se ve obligada a retirarse. Entre las pérdidas humanas se encuentran Bertrand de Poulengy y su hermano Pierre.

El rey ordena la retirada inmediata de Juana y acude, en persona, a disculparse ante sus enemigos por haber quebrado el alto al fuego que había pactado con ellos. La joven es enviada a Domremy por una temporada, en donde su padre la culpa por la muerte de su hermano. Mientras tanto, Cauchon abandona la corte de Carlos VII tras ser convocado por los enemigos de los franceses.

Juana es requerida de regreso en la corte del rey para ser investida como noble y obtiene una exención del pago de impuestos para Domremy. La protagonista recibe una carta de Compiègne en donde los ciudadanos piden su apoyo ante la amenaza borgoñona e inglesa, por lo cual decide ir en su auxilio. No obstante, es capturada en el lugar.

La prisionera es conducida a Beaurevoir en donde es atendida directamente por una dama noble de edad avanzada y enferma. La noble intenta convencerla de vestirse como una mujer y logra entablar cierta amistad con la joven. Sin embargo, pronto se revelarán cuáles son las intenciones de ésta, ya que termina ofreciéndole a Juana una nueva vida llena de lujos y de comodidades, así como el perdón por el daño que ha hecho a los enemigos de Francia si, a cambio, acepta dirigir a las tropas borgoñonas en contra de los franceses. La protagonista se niega rotundamente. La dama de Beaurevoir tiene una crisis de salud y termina muriendo en los brazos de Juana.

Durante la estancia de la Doncella en Beaurevoir, Jean de Metz sostiene una reunión con Carlos VII buscando su apoyo para rescatar a la prisionera. Ante la negativa del monarca, el hombre de armas se une con La Hire y una pequeña tropa para planear el rescate.

Juana es llevada a Ruán en donde es interrogada por Cauchon y otros jueces acerca del origen de sus voces, su vestimenta y su negativa a someterse al poder de la Iglesia. La Hire y Jean de Metz logran infiltrarse a los interrogatorios disfrazados de sacerdotes. La protagonista logra evadir el uso de la tortura para obtener una confesión de su parte.

La protagonista es conducida a Saint-Ouen en donde se lee su condena. Cauchon, en este momento, sufre una crisis de consciencia y brinda —y suplica lo haga— a Juana la posibilidad de abjurar para que se pueda librar de la muerte en la hoguera. La joven cede y se compromete a obedecer a la Iglesia. A pesar de esto, se ordena que la prisionera sea conducida de nuevo a su celda, en donde deberá permanecer el resto de su vida.

Pierre Cauchon autoriza a Jean de Metz visitar a Juana en la prisión. Éste se encuentra con una joven derrumbada anímicamente ante la sentencia de cadena perpetua y por el poco interés mostrado por Carlos VII en su captura; en cierto, modo, la Doncella ha comprobado lo que el obispo le había comunicado anteriormente: había sido utilizada por el rey. Metz le informa que no desespere, puesto que pronto será rescatada por La Hire y por él.

Tras la visita, la Doncella es descubierta portando, de nuevo, un atuendo varonil, por lo cual se considera que ha reincidido en su pecado, siendo condenada, de inmediato, a morir en la hoguera. Al enterarse de esto, Jean de Metz ordena a La Hire que reúna a sus tropas para evitar la ejecución; sin embargo, el tiempo no los favorece y la protagonista

muere en las llamas mientras Metz sostiene frente a ella una cruz. Entre la gente que presencia el espectáculo se encuentran la madre Babette y un afligido Cauchon.

En la última escena del filme, Jean de Metz arriba a Domremy en donde se encuentra con los padres de Juana. En silencio, éste se limita a clavar el estandarte de la difunta Doncella y da la media vuelta, dándoles a entender a Isabelle Romée y a Jacques d'Arc cuál fue el destino de su hija.

Papel y representación de Juana de Arco

La película de Christian Duguay, como se ha visto en esta síntesis de la trama, tiende a apartarse considerablemente del relato histórico mediante la alteración del rol que jugaron determinados personajes y se distingue por la inserción de numerosas licencias poéticas que llegan a resultar innecesarias para la construcción de la diégesis. Asimismo, en este filme canadiense se muestra cómo el *star-system* llega a primar y a eclipsar a la historia y a sus personajes.

En primera instancia, resulta importante ahondar en las facetas de Juana de Arco que son presentadas en esta producción televisiva. La Juana de Arco de Duguay cuenta con todas las virtudes esperadas de un héroe: valentía, liderazgo y entereza y rectitud moral. El papel heroico que ocupará la protagonista queda claro desde las primeras escenas en donde decide arriesgar su vida con el fin de rescatar a su amigo ciego durante la invasión de los borgoñones a Domremy.

Aunado a esto, el liderazgo de la joven francesa se exalta en numerosos momentos del filme. Una vez que se encuentra en Vaucouleurs, ésta convoca a todos los aldeanos a unirse para reforzar el castillo de Baudricourt ante la amenaza de un nuevo ataque enemigo.

La valentía de la Doncella se hace evidente en numerosos momentos de la diégesis. Los momentos más claros se presentan en el campo de batalla, en donde se expone a sí misma mientras conduce a los soldados franceses. Por otra parte, esta temeridad de la protagonista se explota al máximo durante la escena en donde se expone acudiendo a una comunidad de gente infectada por la peste para obtener información valiosa para el asedio a les Tourelles. Asimismo, la Juana de Arco presentada en esta cinta no siente temor de ser reprendida por las autoridades o personas situadas en los puestos de mando. Esto queda

claro cuando critica fuertemente a Carlos de haber abandonado a su pueblo, o cuando argumenta las ideas de Cauchon.

En este sentido, la Doncella de Duguay llega a resultar más rebelde y autoritaria que la representada en las versiones anteriores; sin embargo, la inserción de estas cualidades en el personaje permiten reforzar su valentía y rectitud moral. Para ejemplificar esto, se presenta a continuación una serie de diálogos que tienen lugar poco después de la coronación de Carlos VII, cuando el monarca ha acordado un alto al fuego con los borgoñones. Durante un banquete en donde se encuentran presentes una cantidad considerable de nobles, Cauchon, Carlos, Juana, Jean de Metz y La Hire, el monarca ha iniciado una serie de chistes en torno a los acontecimientos políticos del momento con el fin de divertirse:

CARLOS VII: Cuando Santa Catalina y Santa Margarite aparecen ante ti, ¿tienen brazos y piernas? ¿O flotan sobre la tierra?

JUANA: Su cuerpo está completo al igual que su espíritu. Su Majestad, ¿cómo llamaría a un panadero que corta su pastel cuando aún se encuentra en el horno?

CARLOS VII: Lo llamaría... no un panadero.

JUANA: ¿Cómo llamaría a un rey que corta su reino mientras otros luchan por unirlo? Su Majestad, ¿por qué Francia firmó un tratado con Borgoña? He luchado para unir toda Francia, no para hacer pactos con sus divisiones.

CARLOS VII: Borgoña nos ha prometido París, nuestra querida capital. Y han accedido a un mes de paz.

JUANA: Sí, pero Philip [el duque de Borgoña] utilizará el tiempo para fortificar París, no para regresarla.

CAUCHON: Te has excedido al cuestionar la autoridad del rey.

JUANA: Es la voluntad de Dios que se unifique a Francia. Ni siquiera el rey tiene la autoridad para cuestionar los deseos de Dios.³⁶⁷

En cuanto a la rectitud moral de la protagonista, ésta se recalca al espectador en numerosos momentos del filme. Esta cualidad de la heroína francesa se manifiesta desde su infancia, en donde se le ve ayudando y haciendo compañía a un niño ciego que se convertirá en su mejor amigo. Algo similar se presenta ya en Vaucouleurs, en donde ayuda a la madre Babette a alimentar a los necesitados. En este momento, un hombre aparta a una niña de la fila para poder comer primero, la joven se da cuenta de esto y reprende al

³⁶⁷ Diálogos del filme *Joan of Arc* (Christian Duguay, 1999).

hombre devolviendo el lugar a la niña. Mediante el apoyo y soporte a los necesitados o a quienes se encuentran en evidente desventaja ante los demás o ante sus mismas circunstancias, se dejan en claro los valores y principios que defiende Juana de Arco.

Otra cualidad de la Juana de Arco de Duguay dialoga en torno a la necesidad de la guerra. Una vez que llega a Orleáns, la protagonista busca, a toda costa, evitar un enfrentamiento en donde —tanto franceses como sus enemigos— los soldados puedan morir, por esto intenta comunicarse con Glasdale para convencerlo de que se retire en paz. La Doncella llega a contrariarse, en más de una ocasión con Trémoille y La Hire al momento de estar planeando el asedio a les Tourelles. Éstos se muestran impacientes y presionados por iniciar el ataque, mientras que Juana intenta retrasar esto a toda costa. La insistencia en esta negativa de la protagonista por los enfrentamientos y la guerra la posiciona ante el espectador como una defensora de la paz.

Sin embargo, al intentar presentar esta postura de una Juana de Arco que busca evitar la guerra y que prefiere la paz se está cayendo en una licencia poética con varios errores de hecho. Como se ha explicado previamente, la Doncella se mostraba impaciente por entrar en combate y levantar el sitio de Orleáns, las mismas memorias y crónicas del momento respaldan esto. Realmente era Dunois, el Bastardo, quien buscaba esperar cierto tiempo antes de atacar, puesto que los refuerzos se encontraban en camino y así se podría planificar, de mejor manera, el ataque. La Doncella siempre se caracterizó por su impaciencia por combatir a los enemigos de Francia, qué mejor ejemplo de esto que lo acontecido en las afueras de París en donde evadió las órdenes del rey.

La mayor prueba a la moralidad y a los principios éticos de la Doncella se le presenta durante su estancia en Beaurevoir. La dama a la que conoce en este lugar le ofrece riquezas, su libertad y una cómoda vida si accede a cambiar de bando y dirigir a los borgoñones en contra de los franceses (nuevamente una licencia poética que se aleja en demasía del relato histórico). Pese a esta tentadora oferta, como si se tratara de la aparición de Mefistófeles a Fausto, Juana rechaza de inmediato ésta argumentando que jamás lucharía contra su propia gente.

La feminidad de Juana llega a ser tratada en unas cuantas escenas en donde es discriminada por los demás por su género y su misma edad, considerándola como alguien que intenta ocupar un papel que no le corresponde. Este tema es abordado, principalmente,

al momento de su llegada a Orleáns y tras su encuentro con La Hire. En los diálogos, la protagonista entra a una tienda en donde Trémoille discute con el capitán cuál será la manera de actuar en la batalla:

LA HIRE (mirando a Juana con su armadura): Creo que, en parte, sí hay una mujer debajo de esto [...].

TRÉMOÏLLE: Es el capitán La Hire. Lo llamé para que dirija la misión a Orleáns.

JUANA: ¿Dirigir?

LA HIRE: No te preocupes, estarás al frente, pero alrededor habrá hombres adultos comandando.

TRÉMOÏLLE: Y si nos perdonas, querida, debemos trabajar. Parto mañana [...]. ¿No deberías estar dormida, niña?

JUANA: No. Debo saber los planes para mí y la gente que pelea.

LA HIRE: Quédate o vete, pero callada.

TRÉMOÏLLE: El capitán debe concentrarse, querida [...]. Querida, no eres ni un comandante ni un soldado, lo único que debes hacer es jugar a la doncella y tratar que no te maten.³⁶⁸

En estas líneas se puede apreciar cierto rechazo hacia la protagonista por el simple hecho de ser una mujer de corta edad que intenta involucrarse en asuntos, en ese entonces, considerados como apropiados para varones. Incluso, los diálogos, sobre todos los de Trémoille, traen consigo una carga importante de menosprecio hacia la protagonista, a quien se dirige como si se tratara de una niña que no comprende lo que ocurre a su alrededor o que se encuentra incapacitada mentalmente. Éste es el único momento de la diégesis cinematográfica en donde se aborda directamente la feminidad de la Doncella.

Postura hacia la religiosidad

Dejando a un lado la representación de Juana de Arco como una heroína virtuosa, llega el momento de abordar el papel que jugaron la religiosidad y el misticismo en torno a la construcción del relato cinematográfico y cuál fue la postura exaltada por los realizadores

³⁶⁸ Diálogos del filme *Joan of Arc* (Christian Duguay, 1999).

con respecto a ésta. En este aspecto, *Joan of Arc* de Christian Duguay es una película que defiende y exalta la santidad de la protagonista.³⁶⁹

La representación de las voces de Juana son el mejor ejemplo que permite comprender la postura de los realizadores con respecto a la religiosidad y papel místico del personaje. Durante su infancia —en 1422—, la protagonista es contactada por primera vez por éstas, quienes aparecen en la pantalla como una fuente de luz que ilumina a la joven fuertemente, mientras que en la pista sonora se aprecian murmullos —tanto de hombres como mujeres— y, de fondo musical, destacan varios cantos al estilo gregoriano que, en cierto modo, reafirman la procedencia divina de éstas. A lo largo de la película se repetirá este esquema de representación visual de las voces de Juana.

Asimismo, las voces llegan a adquirir un rostro y una representación humana poco después de que Juana es herida en Orleáns. La joven agoniza y mira al cielo, de pronto, aparece una mujer —que puede identificarse como Santa Catalina, sonriéndole desde las alturas, vestida de blanco y con dos alas. En la pista sonora, nuevamente, se recuperan los murmullos y los cantos gregorianos.

La representación de Santa Catalina se repetirá durante la escena en donde la protagonista muere en la hoguera. Mientras las llamas la consumen, ésta eleva la mirada al cielo para contemplar cómo la santa vuela hacia ella con los brazos extendidos —con la misma pista sonora— dando a entender que la está recibiendo en el Paraíso y librándola del sufrimiento del fuego. Incluso, la madre Babette que contempla de cerca la ejecución, sonrío en este momento, dando a entender que ella también es capaz de ver la recepción celestial de la Doncella.

Junto con esta representación de las voces de Juana, la presencia de los milagros en ciertos puntos de la diégesis reafirma la postura de los realizadores con respecto a la religiosidad que circunda al personaje. El filme presenta, únicamente, tres milagros. El primero de ellos tiene lugar durante la estancia de la protagonista en Vaucouleurs, en donde las gallinas han dejado de poner huevos desde su llegada. Una vez que recibe la autorización de Baudricourt, los animales retoman su producción habitual. El segundo y el

³⁶⁹ Esto se aprecia en el simple hecho de que el filme es continuamente recuperado por canales y plataformas audiovisuales católicas que presentan las vidas de los santos. Asimismo, la distribución de la película en formato DVD corrió a cargo de Ignatius Press, una editorial y distribuidora fundada por el religioso Joseph Fessio que tiene como objetivo difundir las enseñanzas de la Iglesia.

tercero consisten en la identificación del Delfín y la revelación de la petición del heredero a Dios, mismos que ya han sido abordados abundantemente en la filmografía sobre Juana de Arco.

Contemplando tanto el manejo de las voces de Juana, así como los milagros que ocurrieron alrededor de ella, podría considerarse que *Joan of Arc* es un filme que reafirma la procedencia divina de la protagonista, considerándola como una mujer santa y pura.

En esta producción llega a retomarse parcialmente, en varias ocasiones, la existencia de la profecía que afirmaba que una mujer recuperaría a la Francia que había sido perdida por culpa de otra fémina.³⁷⁰ No obstante, la postura de los realizadores hacia este augurio llega a tener ciertas fricciones con la gran carga religiosa de la que dotaron al filme. En cierto modo, la profecía se relega a un segundo plano llegándola a considerar como algo pagano e, incluso, como algo incidental de lo cual varios personajes —incluyendo a la misma Juana— llegarían a sacar provecho.

La existencia de la profecía que pronosticaba la aparición de una doncella proveniente de Lorena permite, en cierto modo, reavivar los ánimos del pueblo llano francés, concedores del contenido de ésta. Por esto mismo, tanto el Delfín como Cauchon y Juana llegan a aprovecharla con fines políticos y sociales, tal y como se evidencia en los siguientes diálogos que tienen lugar poco después de que la protagonista identifica al heredero del trono en Chinon:

CARLOS: El ejército jamás seguiría al Delfín, pero sí a la doncella de Lorena.

JUANA: Pero yo no soy esa doncella.

CARLOS: Debes dejar de decir eso.

JUANA: No sé cómo dirigir un ejército.

CARLOS: Debes aprender también eso. Estarás rodeada por caballeros y comandantes. No tendrás que hacer mucho, sólo ser la doncella.

JUANA: Dios no me envió para esto.

CARLOS: ¿Cómo lo sabes? ¿No será éste el plan de Dios? Fuiste enviada para convencerme de reclamar mi corona, me has convencido, pero Orleans está en nuestro camino. No puedo dirigir a un ejército para levantar el sitio, pero la doncella de Lorena sí.

JUANA: Dios no me permitirá involucrarme en tal mentira.

³⁷⁰ Incluso, en unos intertítulos presentados al inicio del filme se menciona lo siguiente: “Una vez, en un tiempo conocido como la Edad Oscura, vivió una leyenda cuyo advenimiento había sido predicho. Se dijo que después de casi un siglo de guerra, una joven doncella uniría a su dividido pueblo, conduciéndolo a la libertad. No se decía cómo”. Intertítulo del filme *Joan of Arc* (Christian Duguay, 1999).

CARLOS: Pero, ¿es una mentira? Si Dios te ha enviado para dirigir al ejército francés hacia la victoria, entonces tal vez sí eres la doncella.³⁷¹

De esta manera, la profecía se convierte en un medio o herramienta que será utilizada por los personajes a lo largo del filme, llegando a considerarla —como aprecia en los diálogos anteriores— como una de las vías o caminos de Dios para la satisfacción de sus deseos. La leyenda y el misticismo son dominados, de esta manera, por la carga religiosa del filme de Christian Duguay.

Fuentes y manejo de las licencias poética

Pasando ahora al manejo de las fuentes históricas por parte de los realizadores, se aprecia un predominio notable del relato hagiográfico y de la leyenda en torno al personaje de Juana de Arco. A pesar de que este filme tiene una duración de tres horas, la mayor parte de la diégesis tiende a alejarse en demasía del relato histórico, lo cual evidencia que se no se utilizaron varias fuentes primarias como lo podrían ser los expedientes de los juicios de condena y de rehabilitación, así como las crónicas y memorias de los combates en donde participó la Doncella.

Joan of Arc busca profundizar tanto en la procedencia religiosa de la Doncella y en las virtudes del personaje, apartándose de la historia mediante la inserción de cuantiosas licencias poéticas. A diferencia de múltiples de las producciones cinematográficas abordadas anteriormente, esta obra de Duguay no presenta diálogos extraídos directamente de las fuentes que certifican la vida de Juana, sino que se aprecia una reconstrucción de la heroína francesa ceñida a la religión y al *star-system* como se apreciará a continuación.

La mayoría de estas alteraciones poéticas al relato original se relacionan con el papel que jugaron determinados personajes vinculados a Juana de Arco. Una de las más importantes se relaciona con Jean de Metz y Bertrand de Poulengy. Estos dos individuos, según la historiografía, acompañaron y escoltaron a la Doncella desde Vaucouleurs hasta Chinon, sitio en donde se da a entender que culminó su misión. Posteriormente, ambos declararían a favor de la Doncella en el proceso de rehabilitación, en donde se les cuestionaría acerca del comportamiento de ésta en el traslado hacia la corte del Delfín. No

³⁷¹ Diálogos del filme *Joan of Arc* (Christian Duguay, 1999).

obstante, el filme de Duguay los presenta como dos personajes que acompañaron, en todo momento, a la protagonista y que, incluso, uno de ellos pierde la vida durante el intento de asediar París.

Tanto Metz como Poulengy desempeñan acciones atribuidas a otros personajes históricos como lo podrían ser el mismo Alençon —quien, en efecto, siempre se encontró al lado de la Doncella— o d'Aulon, por ejemplo. Ambos personajes que no son representados en la película de Duguay. Una situación similar se presenta con la madre Babette, quien no aparece en las fuentes históricas y que podría ser considerada como una versión femenina de Pasquerel, el confesor y guía espiritual de Juana de Arco.

Sin duda alguna, la licencia poética más importante dentro de la diégesis cinematográfica reside en el papel que ocupa Pierre Cauchon a lo largo de todo el filme. Éste aparece, desde los primeros minutos del metraje, como uno de los consejeros del Delfín —junto con Trémoille— y es el obispo de Reims. Apelando a la historiografía, Cauchon, realmente había sido el obispo de Beauvais y se mantenía fiel a la causa borgoñona e inglesa. En la película, el obispo se encontrará, de una u otra manera, siempre presente en la vida de la protagonista e interfiriendo en ésta. Cerca del desenlace, Cauchon abandona al rey para hacerse cargo, prácticamente, del juicio de la protagonista, adquiriendo, de esta forma, su verdadero papel histórico.

Por otra parte, en la película de Duguay se optó por reemplazar a las tres damas de Beaurevoir —las tres Juanas— por una única dama anónima de edad avanzada que busca convencer a la protagonista de unirse a los borgoñones. Su aparición en el encuadre no supera los veinte minutos.

¿Qué justifica la inserción de la madre Babette sustituyendo al confesor de la Doncella? ¿Por qué Cauchon se vincula con la protagonista desde el arribo de ésta a Chinon? ¿Qué motivó a la supresión de dos de las tres damas de Beaurevoir e impulsó, a su vez, al desarrollo de una breve línea narrativa en torno a esta mujer? La presencia y las obras de estos tres personajes se apartan considerablemente del relato histórico y su trasfondo narrativo proviene directamente de la imaginación de los guionistas (Michael Alexander Miller y Ronald Parker).

La explicación y respuestas a estos cuestionamientos se relacionan con el *star-system*. En 1999, las películas televisivas no gozaban del alcance que tienen actualmente,

siendo relegadas por las producciones pensadas para ser exhibidas en la gran pantalla. Por esto mismo, la televisión llegaba a ser considerada, en ocasiones, como el semillero de quienes podrían convertirse, en un futuro, en actores cuyo sueño era utilizar a la pantalla chica como un espacio para darse a conocer y poder llegar al cine. Por esto mismo, pocas veces se veía participar a actores y actrices de renombre en producciones televisivas. *Joan of Arc* de Christian Duguay puede ser considerada como una excepción a la regla.

Junto al nombre de la actriz protagonista, Leelee Sobieski, se encontraban otros tres nombres de actores y actrices con una gran trayectoria dentro del cine y cuya simple presencia en los créditos llamaría la atención de numerosos espectadores. Incluso, la presencia de un elenco estelar podría hacer pensar a la audiencia y a algunos críticos que se trata de una producción de una gran calidad, puesto que estos personajes con una carrera importante no aceptarían involucrarse en un proyecto sin trascendencia alguna.

De esta manera, *Joan of Arc* contó de la participación del veterano actor Peter O'Toole como el obispo Pierre Cauchon, Shirley MacLaine interpretó a la dama de Beaurevoir, mientras que Olympia Dukakis a la madre Babette; tres de los personajes fuertemente rodeados por las licencias poéticas presentados en la película.

En el caso de Olympia Dukakis, se podría considerar que el papel que encarna fue creado, específicamente, para ser ocupado por la actriz, puesto que la madre Babette es un personaje enteramente ficticio. Por otra parte, Shirley MacLaine interpretó a una de las tres damas de Beaurevoir, personajes que no gozan de gran relevancia en el relato histórico. Sin embargo, en la creación del guión se buscó “adornar” a este personaje mediante la creación de una breve línea narrativa en torno a su persona y ambiciones. Incluso, para asegurar cierto protagonismo de MacLaine y evitar que pudiera ser eclipsada por otras actrices, se suprimió de la historia a las otras dos damas.

Finalmente, la presencia del reconocido y galardonado actor británico Peter O'Toole implicó una reconstrucción y manipulación importante del relato en torno a su personaje. Si Cauchon, O'Toole, únicamente hubiera figurado en el filme durante el juicio de Juana de Arco, seguramente se habría considerado como un “desperdicio” y un desaprovechamiento absoluto de la presencia de un actor de este renombre dentro de la producción. Incluso es factible que los mismos representantes y agentes de éste hayan puesto como una condición

para su participación, el hecho de que debía ser uno de los personajes principales de la película.

La tergiversación que sufrió el personaje de Pierre Cauchon tiende a conducir el filme hacia numerosos errores de hecho e incoherencias narrativas que alejan al guión de la historicidad. Por ejemplo, al momento en el que Juana identifica al Delfín en Chinon, el obispo contempla maravillado la escena confiando en la procedencia divina de la joven. Asimismo, en Poitiers da el visto bueno y permite que la protagonista pueda partir a Orleáns. No obstante, tras la coronación, Cauchon pasará de ser un aliado a convertirse en un enemigo sin justificación narrativa alguna. Algo similar se aprecia al momento de su súbita partida de la corte de Carlos VII para unirse a los borgoñones e ingleses, cuya única explicación podría encontrarse en el ámbito de la producción y en los intereses actorales.

Mediante la ejemplificación del caso de los personajes de la madre Babette, de la dama de Beaurevoir y de Cauchon y de los importantes actores de renombre que los encarnaron, se ha podido apreciar cómo las dinámicas, intereses y flujos comerciales del *star-system* fueron capaces de cambiar por completo el rumbo de un relato cinematográfico que en filmes previos había permanecido fuertemente cimentado en la historia.

Las licencias poéticas presentadas en *Joan of Arc* van más allá de los intereses actorales en juego. A lo largo de la cinta se presentan numerosos acontecimientos cuya procedencia es la imaginación de los guionistas que llega a tergiversar y a contraponerse con la historiografía en torno a la Doncella de Orleáns. Algunas de las licencias más importantes se encuentran, por ejemplo, en la muerte de su hermano Pierre en el campo de batalla, su retorno a Domremy, así como el supuesto intento de Jean de Metz y de La Hire por liberar a la protagonista atacando Ruán.

En síntesis, podría afirmarse que la película de Christian Duguay se aparta considerablemente de la vida de Juana de Arco que ha sido estudiada por la historiografía y documentada por los testigos directos. Considerando esto, la concepción histórica de una audiencia no conocedora del tema y no orientada podría verse fuertemente alterada y alejada de la verdad histórica, tomando por verdad las numerosas licencias poéticas y errores presentados en esta obra.

Irónicamente, en las notas de producción de la película, tanto Duguay como Gernon y Miller aseguran haber creado un filme que fue producto de una minuciosa investigación sobre la vida y obra de Juana de Arco. Al respecto, el director canadiense menciona: “Presentamos algunas licencias artísticas, pero en general nos mantuvimos bastante fieles al tiempo y a la política”.³⁷²

Joan of Arc es una película para televisión que puede ser ubicada bajo las cualidades o características propias de la historiografía romántica en lo que respecta a la manera en la que se aproxima al personaje de Juana de Arco, las facetas de ésta que exalta y las fuentes que fueron consultadas para la creación del relato cinematográfico. Asimismo, se le podría considerar como una evidencia de cómo el intento de inclinar en demasía la narración hacia una postura determinada —la religiosa y heroica—, junto con las decisiones tomadas en la mesa de producción con respecto al elenco y el *star-system*, pueden contribuir a la pérdida de rigor o fidelidad históricos dentro de una producción.

4.11 *Juana de Arco* (Luc Besson, 1999, Francia, República Checa)

Contexto cinematográfico

El mismo año en que se estrenó la película televisiva de Christian Duguay, llegó a las salas de cine la que es, probablemente, la versión fílmica más conocida y difundida en la actualidad de la vida de la Doncella de Orleans. Ésta fue dirigida por el cineasta francés Luc Besson (1959) y se le considera una mega-producción de los estudios Columbia y Gaumont.

La película *Juana de Arco* se encontró rodeada por una serie de problemas legales entre los miembros implicados en su producción. Originalmente, ésta sería dirigida por la cineasta estadounidense Kathryn Bigelow (1951)³⁷³ y producida por el francés Luc Besson. Sin embargo, éste último impuso a su entonces esposa Milla Jovovich como la protagonista de la cinta, mientras que Bigelow había propuesto a Sinéad O'Connor para encarnar a la

³⁷² Comentario extraído de las notas de producción de la versión en DVD del filme *Joan of Arc* (Christian Duguay, 1999).

³⁷³ Si esto no hubiera cambiado, ésta hubiera sido la primer película sobre Juana de Arco dirigida por una mujer.

Doncella. La directora se negó a hacerse cargo del filme después de esta decisión del productor ejecutivo, por lo cual abandonó el proyecto. Sería el mismo Besson quien tomaría las riendas de la dirección.

Bigelow levantó una demanda contra Besson acusándolo de haberse robado su guión y la investigación previa que ella había elaborado para la creación del proyecto. No obstante, el director francés logró conciliar con la estadounidense en la corte y pudo exhibir la película sin problema alguno.³⁷⁴

Para el momento de realización de *Juana de Arco*, Luc Besson ya era un cineasta consolidado, con un estilo propio y que había llegado a ser enmarcado en el movimiento cinematográfico conocido como *Cinéma du look*.³⁷⁵ Previamente había dirigido los filmes *Prohibido pasar* (1985), *Azul profundo* (1988), *Nikita* (1990), *El perfecto asesino* (1994) y *El quinto elemento* (1997) —con Jovovich también como su actriz principal.

El guión se encontró a cargo de Andrew Birkin (1945) y Luc Besson. El primero es reconocido por su labor como guionista de varios filmes como *El rey David* (Bruce Beresford, 1985), *El nombre de la rosa* (Jean-Jacques Annaud, 1986) y *El perfume: historia de un asesino* (Tom Tykwer, 2006).

Gracias a su peculiar estilo y a la presencia de éste en la mayoría de sus producciones, se puede enmarcar a Besson dentro del cine de autor. Su película en torno a la Doncella de Orleáns no fue la excepción para la reproducción y continuación de estas constantes estilísticas propias y del mismo *Cinéma du look*:

Juana de Arco es puro cine Besson: una épica histórica que es todo acción, violencia, nerviosos movimientos de cámara, secuencias hiperdinámicas, gore en dosis masivas, batallas cruentas, montaje frenético, actores-cómplices (Vincent Cassel, Tcheky Karyo), su compositor habitual (Eric Serra) y montaje balístico al llamado ritmo MTV.³⁷⁶

³⁷⁴ Verónica Díaz Rodríguez, “Contradicciones de la patrona del feminismo”, en *El Financiero*, 14 de enero de 2000, p. 59.

³⁷⁵ El *Cinéma du look* es un movimiento cinematográfico en donde destacan los cineastas Luc Besson, Jean-Jacques Beineix y Leos Carax. Los filmes enmarcados en éste se caracterizan por una gran construcción de los escenarios y entornos —sean naturales o mediante efectos especiales—, la presencia de protagonistas que no encajan en el mundo que los rodea, una crítica a las instituciones —policía, Iglesia, ejército, gobierno, etc.—, hibridaciones culturales —punk, gótico, etc.— y por un mayor peso al estilo, lo espectacular, sobre lo narrativo (producción extravagante con guiones sencillos).

³⁷⁶ Beatriz Sartori, “Juana de Arco”, en *Cine Participativo*, agosto-diciembre 2003, IPN, p. 24.

Como se apreciará en la siguiente síntesis de la trama, *Juana de Arco* de Luc Besson es un filme que se separa considerablemente de sus antecesores gracias a su peculiar concepción del personaje de la Doncella de Orleáns y de sus voces, situación que le valió al cineasta francés varias críticas y reproches —tanto por parte de críticos como por la audiencia misma— por haber desmitificado o “humanizado” a la santa patrona de Francia.

Sinopsis argumental

La película comienza presentando un texto en donde se introduce al espectador al contexto de la guerra de los Cien Años. Se menciona brevemente la existencia del tratado de Troyes y la desfavorable situación en la que se encuentra Francia ante los borgoñones y los ingleses. Ante ésta, se considera que sólo un milagro podrá salvar a los franceses.

Después de esta breve introducción se presenta a la protagonista del filme, una inocente niña que habita en el poblado de Domremy. Ésta es muy religiosa y constantemente acude a la iglesia a confesarse —dos o tres veces al día— y a rezar. Un día de su infancia, Juana experimenta una visión en donde se encuentra con un niño, un trono vacío y una espada entre la hierba.

Una vez que finaliza esta visión —similar a una pesadilla, por cierto—, Juana “regresa” a la realidad y se percata de que Domremy está siendo atacado por los enemigos de los franceses. La niña logra llegar a su casa buscando a su familia y se encuentra con su hermana mayor. Ésta, desesperada, esconde a la protagonista en un armario. Los soldados enemigos arriban a la casa, matan y abusan sexualmente (en este orden) de la hermana mayor mientras la menor contempla toda la escena desde su escondite.

La película presenta un salto temporal y espacial a la corte del Delfín en Chinon. La situación de Francia empeora día tras día, los ingleses intentan tomar la ciudad de Orleáns, el dinero del heredero del trono escasea y ha tenido que trasladarse continuamente. Al lugar llega la noticia de que una joven proveniente de Domremy, considerada la doncella de la profecía, ha llegado a ayudar a Carlos.

A un inicio, éste se muestra reticente y dubitativo acerca de recibir o no a la joven. Trémoille, uno de sus hombres de confianza y consejero, le sugiere que no lo haga. Sin embargo, Carlos termina accediendo por el convencimiento de su suegra Yolanda de

Aragón.³⁷⁷ Ésta le hace ver que no es necesario que la mujer, realmente haya sido enviada por Dios como anunciaba la profecía, sino que únicamente bastaba que el pueblo lo creyera. En cierto modo, da a entender que lo que en ese momento se necesita es reavivar los ánimos y la moral de los combatientes.

El heredero del trono accede a la petición de la Doncella. La diégesis continúa con la campaña de Juana de Arco abordando momentos como el interrogatorio de Poitiers, la llegada a Orleáns y el encuentro con Dunois, los intentos de conciliación con los ingleses, la batalla de les Tourelles, la coronación del Delfín, los intentos de reconquistar París, la captura de la joven, el juicio y la subsecuente muerte en la hoguera.

Papel y representación de Juana de Arco

La Juana de Arco de Luc Besson presenta un rompimiento importante y trascendente en la tradición cinematográfica imperante por más de un siglo. Por primera vez, se pone en tela de juicio la procedencia divina de la Doncella de Orleáns, así como la heroicidad de ésta; situaciones que habían sido constantemente explotadas en las versiones fílmicas anteriores en torno al personaje.

¿Cómo se representa a Juana en la película del realizador francés? El liderazgo y la rebeldía del personaje son elementos que se destacan en numerosos momentos del filme. En lo que respecta a su papel como líder, éste sale a la luz desde el momento en el que convence al Delfín de permitirle unirse a sus tropas e, incluso, Yolanda de Aragón y los demás personajes consideran adecuada la incorporación de un líder moral al ejército, mismo que funcionará para revivir los ánimos.

Juana es capaz de ganarse la simpatía de los personajes que, a un principio, llegaron a mostrarse hostiles con ella, siendo el caso de Alençon, d'Aulon, La Hire y Gilles de Rais los más importantes. Éstos terminan apoyando a la Doncella y, en cierto modo, doblegándose ante su autoridad y consejo en el campo de batalla. En la película, la

³⁷⁷ Yolanda de Aragón, quien enviudó en 1417 de Luis II de Nápoles, siempre apoyó financieramente a los franceses durante la guerra contra los ingleses y borgoñones. Esta mujer estrechó un fuerte vínculo con el Delfín después de que éste fuera relegado por su propia madre, pudiendo considerarlo como un vínculo maternal gracias al apoyo y protección que le otorgó. En 1422, Yolanda permitió que su hija María se casara con Carlos. Por todo esto, la española gozaba de gran influencia en el heredero del trono francés.

protagonista no comanda, directamente, las tropas, ni brinda instrucciones de carácter militar, sino que mantiene vivos los ánimos con su presencia y portando su estandarte.

En este sentido, la representación que se hace de Juana de Arco no busca exaltar su heroísmo, puesto que también se abordan en la diégesis sus excesos y equivocaciones. En cierto modo, se ha bajado a la Doncella de su pedestal de héroe y se le considera como un ser humano —de carne y hueso— que es capaz de sentir, sufrir y equivocarse. Por esto mismo, en la película de Besson, Juana no es el motor de los hechos ni de la historia, sino uno más de los personajes y sujetos que se encontraron implicados en un momento histórico particular.

La Juana de Arco encarnada por Milla Jovovich es decidida, impositiva y temperamental. Su mismo carácter le ocasiona conflictos y desacuerdos con otros personajes, sobre todo al momento de la planeación del asedio a les Tourelles. Constantemente grita a los demás, los presiona para actuar en ese mismo momento y los reprende de igual manera si algo se aparta de sus planes (Ver Imagen 11).

Asimismo, de un momento a otro muestra cambios considerables en su comportamiento. Esto se aprecia, nuevamente, en les Tourelles, en donde ella animaba frenéticamente a las tropas durante el asedio y, de un momento a otro, comienza a llorar y lamentarse por la cantidad de víctimas (tanto francesas como inglesas) de la batalla. La exaltación de esta inestabilidad en su comportamiento abunda en la película de Besson, por lo cual se podría sugerir que el personaje padecía histeria siguiendo lo propuesto o formulado por Jacques Cordier.³⁷⁸

En caso de que un personaje no obrara de la manera en que Juana deseaba o según sus planes, ésta reaccionaba violenta y agresivamente. La Doncella tiende a preferir la violencia a la negociación, la guerra a la paz. Esto se ejemplifica al momento en el que se le ordena abandonar París. La protagonista se apresura a encontrarse con Carlos VII, invadiendo su privacidad y olvidándose de cualquier protocolo, a quien reprende por sus decisiones:

³⁷⁸ La histeria puede considerarse como una alteración nerviosa que se caracteriza por la expresión de un alto grado de excitación nerviosa en donde la persona experimenta reacciones exageradas —pudiendo ir acompañadas de convulsiones, sofocaciones o parálisis— en donde muestra sus actitudes afectivas llorando o gritando.

JUANA: ¿Por qué me traicionó? Teníamos París. Sólo nos faltaban hombres. Me quitó el ejército que me dio.

CARLOS VII: ¿Que te di? Yo no lo describiría así.

JUANA: ¿Y cómo lo describiría?

CARLOS VII: Por supuesto estamos enormemente agradecidos por tus esfuerzos pasados, pero ahora tu tarea terminó. Ahora es el momento para la negociación.

JUANA: La paz con Inglaterra sólo será a punta de lanza.

CARLOS VII: ¿Por qué estás tan sedienta de sangre? ¿Lo disfrutas?

JUANA: No...

CARLOS VII: La diplomacia es mucho más civilizada, mucho más segura y mucho más barata.

JUANA: Tengo cartas de pueblos sitiados, donde sus súbditos mueren de hambre, rogando a Dios de rodillas que los ayuden. Yo puedo responder a sus plegarias. ¿Y usted me quiere detener? Francia no le pertenece, Carlos. Le pertenece a Dios. (Lanza las cartas al rey).³⁷⁹

Esta idea de la inestabilidad emocional de la Doncella representada en la película de Luc Besson se reforzará con el manejo peculiar que realiza el director de la religiosidad del personaje, así como de la procedencia de las voces y visiones que experimenta la protagonista.

Otro elemento que es abordado en varias ocasiones es la feminidad de la protagonista. El director pareciera recalcar al espectador, a lo largo de la diégesis, el hecho de que Juana de Arco era una mujer que se encontraba actuando y moviéndose en un mundo muy diferente al propio: el mundo de los hombres. Esto se aprecia en las confrontaciones que tiene la Doncella con sus propios soldados y capitanes, quienes la marginan y discriminan por el simple hecho de ser mujer. En una escena, Dunois y otros soldados comentan con ironía el hecho de que el Delfín les envíe, como ayuda, a una mujer:

SOLDADO: No puedo creer que envíen a una mujer. Me pregunto qué color de vestido traerá.

DUNOIS: Azul. Y una cinta azul en el cabello para amarrar a Talbot. ¿Alguien sabe si ella sabe montar un caballo?³⁸⁰

En estos diálogos se aprecia una estereotipación de las mujeres en el contexto en el que se desenvuelven los personajes. Éstos asumen que Juana llegará portando un vestido

³⁷⁹ Diálogos del filme *Juana de Arco* (Luc Besson, 1999).

³⁸⁰ Diálogos del filme *Juana de Arco* (Luc Besson, 1999).

azul —probablemente destacando la virginidad de la Doncella— y una cinta en el cabello; aunado a esto, presuponen que será incapaz de montar un caballo. Estas construcciones mentales de los soldados franceses quedan invalidados unos segundos después tras la llegada de la protagonista portando una armadura, sosteniendo su estandarte y conduciendo un corcel blanco sin dificultad alguna.

La condición femenina de Juana en un mundo de hombres se hace explícita en otra escena en donde Dunois y los demás comandantes se encuentran planeando el siguiente movimiento para levantar el sitio de Orleáns. La protagonista se molesta porque los ciudadanos de la ciudad la contemplan a través de las ventanas con curiosidad, por lo cual procede a cerrar violentamente éstas:

PAJE: Juana, cálmate. No puedes culpar a esa gente. Hace semanas que oyen sobre ti.
JUANA: ¡No hay nada que oír! ¿Y por qué no hay nada? ¡Porque no he hecho nada! ¿Por qué no hice nada? ¡Porque ninguno de ustedes me escucha!
DUNOIS: ¿Por qué no nos acompañas? Vamos a discutir la campaña.
JUANA: Lo siento...
DUNOIS: Talbot ha desplegado sus fuerzas entre estos fuertes. Pero en los últimos días, según nos dicen, algunas tropas fueron desplegadas hacia este fuerte.
LA HIRE (señalando un mapa): ¿Y este fuerte de aquí?
DUNOIS: Eso es les Tourelles. Planeaban lanzar un ataque desde ahí, pero rompimos el puente...
SOLDADO: Yo lo rompí.
DUNOIS: Sí, y eso debería mantenerlos tranquilos por un tiempo. Mi corazonada es que el ataque vendrá de Saint-Loup, aquí.
GILLES (sarcástico): ¿Y qué opina Juana?
JUANA: Yo no opino. Le dejo eso a Dios. Yo no soy nada en todo esto. Sólo soy la mensajera.
DUNOIS: ¿Y bien? ¿Cuál es el mensaje?
JUANA: Les damos a los ingleses una última oportunidad de marcharse en paz.
GILLES: ¿Y si se niegan?
JUANA: Si se niegan volvemos a cruzar el río y atacamos aquí. En les Tourelles.
DUNOIS: Eso no tiene sentido. Les Tourelles es inexpugnable. Si atacamos al otro lado del río, atacando les Tourelles, ¿qué evitará que Talbot ataque la ciudad por el norte?
JUANA: Dios.
GILLES: ¡Dios! Pues claro. Nos habíamos olvidado de Él (todos ríen).
JUANA: Ustedes me dan pena. Ahora se ríen, pero mañana por la noche, algunos estarán muertos.
DUNOIS: No podemos atacar les Tourelles así. Es un asunto complicado.

JUANA: ¿Qué tiene de complicado? Sólo debe hacer lo que se le dice. ¿Qué hay más simple que eso? Yo soy el tambor en el que Dios toca su mensaje. ¡Lo toca tan fuerte que me revienta los oídos!

DUNOIS: Juana, tienes que entender. No es fácil para nosotros, para nuestro orgullo, que nos usurpe una... Bueno, con todo el debido respeto... una muchacha.

JUANA: Ah. Eso es entonces. Para ustedes sólo soy... una muchacha.

DUNOIS: Ponte en mi lugar por un instante. ¿Cómo te sentirías si fuera yo?

JUANA: Sabiendo lo que sé, sentiría una enorme gratitud.

LA HIRE (riendo): Qué muchacha endemoniada, ¿eh?

JUANA (golpea a La Hire en el rostro y se retira): Se lo advertí.

GILLES (susurrando): La adoro cuando su pasión se enciende.

LA HIRE: Yo también.³⁸¹

Tras esta escena en donde los varones menosprecian a Juana y a sus ideas por el simple hecho de que es una mujer, la protagonista se marcha de la habitación colérica y corta su cabellera con su espada, como si con este acto simbólico buscara dejar atrás su feminidad para convertirse, en cambio, en un hombre.

A lo largo de la diégesis, Juana irá demostrando a quienes en esta escena se burlaron de ella e, incluso, hicieron comentarios ofensivos hacia ella, su valor, hasta el grado de terminar generando una aceptación en ellos y un vínculo de amistad. En este rubro, el filme de Besson sí llega a hacer evidente un subtexto de carácter feminista en el que la mujer triunfa y obtiene el visto bueno de quienes la habían rechazado anteriormente.

Postura hacia la religiosidad

La manera en la que Besson abordó la faceta religiosa de Juana de Arco es un elemento sumamente distintivo de esta producción cinematográfica, puesto que pone en duda lo que, en varias obras, se había considerado como una verdad absoluta: la procedencia mística de la Doncella y sus voces-visiones.

En la película, no abundan los milagros en torno a la vida de Juana e, incluso, llegan a ponerse en duda y a ser considerados como elementos circunstanciales cuyo objetivo es mantener viva la esperanza de la gente ignorante (el pueblo llano). El único “milagro” que se presenta en la diégesis corresponde a la identificación del Delfín por parte de la

³⁸¹ Diálogos del filme *Juana de Arco* (Luc Besson, 1999).

protagonista, momento que no resulta muy trascendente y que, posteriormente, será considerado como mera suerte.

Los milagros y el misticismo profético-religioso en torno a ellos es abordado con una óptica moderna en la película de Besson, puesto que se analiza el valor simbólico de estos hechos y su poder para mover o manipular a las masas, una lectura que, evidentemente, resulta anacrónica para el siglo XV que es representado en el filme. Este uso instrumental de los milagros se evidencia en dos momentos de la trama, ambos con el protagonismo de Yolanda de Aragón, un personaje que pareciera adelantarse a su tiempo.

El primero de éstos tiene lugar tras la llegada de una carta en donde se anuncia que una joven, la doncella de la profecía, ha llegado a ver al Delfín para salvar a los franceses. Trémoille y el obispo de Reims intentan convencer al heredero del trono de que no reciba a la mujer, puesto que puede ser una trampa de los borgoñones o ser una bruja. En esta conversación se evidencia el valor de los milagros para manipular a los creyentes:

CARLOS: Con la mitad de Francia en manos inglesas, ¿qué puedo perder?

TRÉMOÏLLE: La otra mitad.

OBISPO: No debe verla, su Majestad. Puede ser un instrumento del diablo.

YOLANDA: Creo que debería verla.

CARLOS: Qué situación graciosa. Me encantaría saber por qué mi devota suegra piensa una cosa y mis dos asesores más leales y de mayor confianza opinan precisamente lo contrario.

YOLANDA: Porque yo te aprecio. Ven aquí. Tu salud y felicidad han sido siempre mi prioridad. Desde que eras pequeño. Creo que te conozco mejor que tu propia madre.

CARLOS: ¿De veras?

YOLANDA: Sí. Yo conozco la enfermedad que atormenta tu corazón. Sé cuán doloroso es para ti haber amado a un padre sin saber si realmente era tu padre. ¿Te conozco suficiente? ¿Eh?

CARLOS: ¿Qué tiene que ver con esta doncella?

YOLANDA: ¿Quién mejor que una mensajera de Dios para aclarar tus dudas?

CARLOS: ¿Crees que la envía Dios?

YOLANDA: Eres bueno para juzgar a las personas. En menos de cinco minutos descubrirás si es un fraude. Pero si no lo es, entonces ella te dará tus respuestas y colocará la corona sobre tu cabeza.

TRÉMOÏLLE: Con todo respeto, miladi, se necesitará más que una campesina...

YOLANDA: ¡No me interesa lo que crea usted o incluso lo que creo yo! Importa lo que cree la gente común. Y la gente común de todo este reino ya está hablando de ella. Ya saben cómo es la gente común: siempre dispuesta a creer cualquier vieja profecía. Como ésta: la de una virgen de Lorena que salva a Francia. Y ahora, llega esta

muchacha, de Lorena... y de pronto hay un rayo de esperanza en sus mentes simples. No debes decepcionarlos, Carlos. Si ellos creen en ella, si puede devolverle los bríos a nuestro ejército, entonces yo también creo en ella.³⁸²

Por lo tanto, siguiendo la lógica de Yolanda de Aragón, la racionalista, poco importa la procedencia divina o no de la joven proveniente de Domremy, puesto que lo realmente valioso son los sentimientos que ésta sea capaz de despertar en un pueblo en decadencia y en espera de un milagro. En este sentido, se les estaría dotando, con Juana, de algo en lo que depositar sus esperanzas y anhelos.

El segundo momento en donde se evidencia la postura de los realizadores ante los milagros tiene lugar en la catedral de Reims poco antes de la coronación de Carlos:

SACERDOTE (al obispo): ¡Su Gracia! No puede haber consagración.

OBISPO: ¿De qué habla?

SACERDOTE: El aceite sagrado de Clodoveo se ha agotado.

OBISPO (contemplando un frasco vacío): ¿Agotado? Imposible. Es un aceite mágico. Un aceite milagroso. No puede agotarse.

SACERDOTE (mientras entra Yolanda): Mire usted mismo.

YOLANDA: ¿Algún problema?

OBISPO (enseñando el frasco vacío): No lo entiendo. El aceite de Clodoveo... Había bastante la última vez que lo vi.

YOLANDA (toma el frasco): ¿Cuándo fue eso?

OBISPO: En la coronación del rey Carlos VI.

YOLANDA: ¿Hace 30 años? ¿Le sorprende que no quede?

OBISPO: Pero usted no entiende. No es un aceite corriente. Es un aceite milagroso. Lo trajo una paloma blanca de los cielos para coronar al rey Clodoveo en esta misma catedral (Yolanda rellena el frasco con otro aceite). ¿Qué hace?

YOLANDA: Realizo un milagro.³⁸³

Mediante estos breves diálogos se reafirma la idea de que, para los realizadores, los milagros tienen un valor simbólico con el fin de mantener viva la fe y la esperanza y, en este caso, la tradición religiosa. Por esto mismo, podría concluirse que los implicados en la producción del filme no consideran como certezas los milagros que circundan la vida de Juana de Arco, sino que fueron construcciones ideadas por la gente de la época en aras de reafirmar la fe del pueblo y de dotarlos de algo en lo que creer, sobre todo considerando

³⁸² Diálogos del filme *Juana de Arco* (Luc Besson, 1999).

³⁸³ Diálogos del filme *Juana de Arco* (Luc Besson, 1999).

que la situación no había favorecido a los franceses en los últimos años, hasta el grado de que, posiblemente, se consideraban como un pueblo abandonado por Dios.

La postura escéptica del filme se hace evidente, también, en la manera en que se abordan las voces y visiones de Juana de Arco. En primera instancia, resulta importante mencionar que éstas se presentan a la protagonista desde su infancia. Sin embargo, la representación que se hace de éstas dista fuertemente de las versiones fílmicas anteriores. Si bien, en otras producciones llegaron a manifestarse Santa Catalina y Santa Margarita a manera de espíritus, halos de luz o, simplemente voces celestiales, en el caso de la película de Besson estos encuentros entre la joven francesa y sus voces parecieran ser, realmente, pesadillas.

En diferentes momentos de la diégesis, Juana llega a verse transportada a un tétrico bosque en donde se encuentra, respectivamente, con un niño de apariencia siniestra, un hombre de mediana edad con mirada penetrante y un trono vacío. Por lo general, estas visiones incluyen la presencia de una naturaleza descontrolada en donde los animales corren hacia todas direcciones y la vegetación crece rápidamente. Cabe señalar que estas estancias de la protagonista en este “mundo paralelo” la apartan de la realidad; es decir, como si se ausentara del mundo real y de quienes la rodean para apreciar esto.

Siguiendo esta lógica y el desarrollo que se le darán a las visiones y voces que experimenta la Doncella, se les podría considerar como meras alucinaciones como consecuencia de un desequilibrio emocional-mental. Este postulado o idea irá ganando mayor fuerza con el progreso de la diégesis, siendo el juicio de Juana el momento en el que se sugiera que la comunicación que tiene la protagonista con la divinidad es un mero producto de su imaginación y de sus traumas personales.

Durante el tiempo que se encuentra prisionera —tanto en Beaurevoir como en Ruán—, Juana experimenta una serie de visiones de un hombre de edad avanzada y encapuchado que ocupa el papel de un juez moral que la interrogará acerca de su comportamiento y la hará cuestionarse acerca de su misión. En cierto modo, podría considerarse a estas escenas como un segundo juicio al que se somete a sí misma la protagonista, pudiendo considerar a este hombre como una representación o manifestación visual de su consciencia.

Estos momentos hacen preguntarse al espectador si, realmente, Juana había sido enviada por Dios y si era contactada por las voces celestiales. ¿Las voces eran reales? ¿Eran producto de su imaginación? ¿Son éstas un producto del trauma infantil al que se vio sometida tras la trágica muerte de su hermana? ¿Es cierto que los santos enviaron a la Doncella una espada milagrosa? ¿Juana jamás mató a sus enemigos? Estas preguntas y cuestionamientos proponen a la audiencia una aproximación más crítica y racionalista hacia el personaje, mostrando alternativas o situaciones que permiten desprender todo el misticismo y religiosidad que circunda al personaje de la heroína francesa, desnudándola y presentándola como una simple joven con una afección psicológica que fue desarrollada como producto de una experiencia traumática durante su infancia.

El primer encuentro de Juana con su “consciencia” se da tras una de sus visiones en donde contempla el paso del tiempo en la naturaleza, dando a entender que todo debe morir. Después de varias tomas al cielo y a la vegetación, la protagonista se encuentra con su último juez, la consciencia encarnada por el actor Dustin Hoffman:

CONSCIENCIA: No lo puedo creer. Tu visión romántica de la muerte con toda esa grama alrededor. Debo admitir que tienes una gran imaginación. Pero no suficientemente grande. La muerte es mucho más simple. Después de unos meses se hace más... interesante (muestra a Juana imágenes de cuerpos humanos en descomposición). Luego, después de un año, finalmente se hace romántica.

JUANA (asustada): ¿Quién eres?

CONSCIENCIA: ¿No te gusta mi rostro? ¿Quizás prefieras éste? (se muestra con la apariencia del niño de las visiones de Juana) Demasiado joven, quizás. ¿Qué te parece éste? (se muestra con la apariencia del hombre con barba de las visiones de Juana). ¿Mejor ahora? Pero incompleto (el hombre empieza a sangrar).

JUANA: Quítate de delante de mí, Satanás.

CONSCIENCIA: ¿Quién eres tú para creer que puedes distinguir entre el bien y el mal? ¿Eres Dios?

JUANA (llorando): Yo sólo soy una mensajera. Él me necesita.

CONSCIENCIA: ¿Cómo se te ocurre que Dios, que creó el cielo y la tierra, la fuente de toda vida, podría de algún modo necesitarte a ti?

JUANA: No lo sé...

CONSCIENCIA: ¿No crees que Él es lo suficientemente grande para entregar Sus propios mensajes?

JUANA: ¿Qué quieres de mí?

CONSCIENCIA: Nada. Estoy aquí para liberarte.³⁸⁴

³⁸⁴ Diálogos del filme *Juana de Arco* (Luc Besson, 1999).

Desde este primer encuentro se plantea la inexistencia de las voces y visiones de Juana de Arco, sugiriendo que ella misma fue quien las construyó y otorgó un rostro humano. De esta manera, se sugiere que la Doncella padecía alucinaciones auditivas y visuales (¿esquizofrenia?), las cuales eran un reflejo de sus propios anhelos y deseos más profundos, como lo podría ser la necesidad de vengarse de los ingleses por lo que ocurrió con su hermana.

La posibilidad de que las voces de Juana hayan sido construidas por su propia mente ya se había mencionado, brevemente, en un diálogo de ésta con d'Aulon poco antes de ser capturada en Compiègne:

D'AULON: ¿Cómo sabes que estas voces no son tú misma?

JUANA: Pues, sí, son yo misma. Es así como Dios me habla. Hasta tú podrías oír las si escucharas atentamente.³⁸⁵

Esta idea se reafirma y confirma con mayor fuerza tras cada encuentro que tiene Juana con su consciencia. Durante una de estas “sesiones” se dialoga en torno a la procedencia de sus voces, visiones, así como los milagros que rodean a estos encuentros.

CONSCIENCIA: ¿Por qué gritabas?

JUANA: ¿Qué haces aquí? No puedes quedarte aquí. ¡Vete! ¡Vete!

CONSCIENCIA: ¿Por qué? ¿Esperas a alguien?

JUANA: Sí.

CONSCIENCIA: ¿A quién?

JUANA: Mis visiones.

CONSCIENCIA: ¿Tus visiones? ¿Te van a visitar aquí adentro?

JUANA: Sí. Es por eso que rezo.

CONSCIENCIA: Quiero ver eso. ¿Te importa que me quede? No te molestaré.

JUANA: ¡No! ¡No! ¡No puedes! ¡No puedes! O no vendrán.

CONSCIENCIA: ¿Por qué?

JUANA: Porque tengo que estar sola.

CONSCIENCIA: Oh. Igual no vendrán.

JUANA: ¿Cómo que no vendrán?

CONSCIENCIA: ¿Por qué vendrían?

JUANA: Porque siempre he sido fiel a Dios y he cumplido todo lo que Él me dijo e hice todo lo que me pidió.

CONSCIENCIA: ¿Dios te pidió que hicieras algo?

³⁸⁵ Diálogos del filme *Juana de Arco* (Luc Besson, 1999).

JUANA: Sí, muchas cosas.
CONSCIENCIA: ¿Dices que Dios dijo: “Te necesito, Juana”?
JUANA: No. Pero Él me envió señales.
CONSCIENCIA: Señales. ¿Qué señales?
JUANA: El viento. El viento.
CONSCIENCIA: Viento.
JUANA: Y las nubes. Repicando.
CONSCIENCIA: La nube repicando.
JUANA: El baile. El baile.
CONSCIENCIA (riendo): El baile.
JUANA: La espada. La espada tendida en el campo. Eso fue una señal.
CONSCIENCIA: No. Eso fue una espada en un campo.
JUANA: No. Eso fue una señal.
CONSCIENCIA: No. Eso fue una espada en un campo.
JUANA: No puede llegar ahí por sí sola. No puede. Una espada no llega ahí por sí sola.
CONSCIENCIA: Verdad. Cada acontecimiento tiene muchas causas. ¿Por qué limitarse a una? Hay muchas maneras de que una espada llegue a un campo (le muestra varias posibilidades de que la espada haya caído entre la vegetación) [...]. Pero de un número infinito de posibilidades, tú elegiste ésta (le muestra la espada cayendo del cielo en un halo de luz). No viste lo que era, Juana. Viste lo que querías ver.³⁸⁶

Estas conversaciones tienden a apartar, cada vez más, a Juana de la cordura, puesto que se ha dado cuenta de que toda su campaña fue construida en torno a sus alucinaciones y propias construcciones mentales. En el último encuentro que tiene con la consciencia, llega a dudar hasta de la existencia de Dios.

JUANA: Ahora dime por qué Dios dejó que sucedieran todas esas batallas. Él es tan poderoso. Dijiste: “Él creó el cielo y la tierra”. Podría haber detenido toda esa sangre y miseria. ¿Por qué Él no...?
CONSCIENCIA: ¿Él esparció sangre y miseria? ¿Fue Él?
JUANA: Pero Él podía detenerlo. ¿Qué, le daba placer? ¿Placer? ¿Placer al ver que nos matábamos en Su nombre?
CONSCIENCIA: ¿En Su nombre?
JUANA: Sí. En Su nombre. ¡Pelamos y matamos en Su nombre, el rey de los cielos!
CONSCIENCIA: ¿De veras?
JUANA (la consciencia le presenta un *flashback* al campo de batalla): ¡Todos aquellos que me aman, síganme!

³⁸⁶ Diálogos del filme *Juana de Arco* (Luc Besson, 1999).

CONSCIENCIA: “Todos aquellos que me aman, síganme”. ¿Dónde se menciona a Dios? Vamos, Juana. Sé honesta. Peleaste por ti misma. En tu nombre.³⁸⁷

De nueva cuenta, en estos diálogos se sugiere que la lucha emprendida por Juana, en la cual envolvió a numerosas personas, fue una lucha personal motivada por su misma inestabilidad psicológica y por sus propias ambiciones, disfrazando éstas de un halo místico y divino.

Tras haber presentado estas ejemplificaciones del tratamiento dado a la religiosidad y al misticismo circundante a la figura de la Doncella de Orleans, se podría concluir que *Juana de Arco* de Luc Besson realiza una deconstrucción del mito y la leyenda de este personaje, una deconstrucción que la ancla a lo racional y terrenal.

Fuentes y manejo de licencias poéticas

Las fuentes históricas consultadas por los realizadores del filme van muy *ad hoc* a esto último, puesto que se caracterizan por dar cabida a una interpretación ajena a la religiosa o romántica. Aunado a esto, hay que contemplar la existencia de una minuciosa investigación histórica llevada a cabo por Kathryn Bigelow, misma que debe haber sido lo suficientemente laboriosa y extensa como para haber motivado al levantamiento de una demanda por parte de la cineasta hacia Besson una vez que ésta abandonó el proyecto.

La película de Luc Besson demuestra que se consultaron las actas del juicio de Juana de Arco —ya sea de manera directa o a través de traducciones o transcripciones de las mismas—, así como otros documentos en torno al personaje como lo podrían ser los diarios del sitio de Orleans, por ejemplo. Asimismo, se aprecian varias coincidencias textuales entre los interrogatorios de la Doncella y los diálogos del filme.

No obstante, la presencia de esta documentación convive con una reinterpretación de la historia de Juana de Arco, una reinterpretación que tiene como objetivo central mostrar a una Doncella humana a la que no se le confiere ningún don o poder sobrenatural. En este sentido, se podría decir que la película cuenta con un importante aire de racionalismo, similar al manejado por las aproximaciones al personaje realizadas por Vita Sackville-West y Jacques Cordier.

³⁸⁷ Diálogos del filme *Juana de Arco* (Luc Besson, 1999).

La coincidencia entre el filme de Besson y esta corriente historiográfica se encuentra en la incorporación de explicaciones racionales que buscan desmitificar los hechos místicos y sobrenaturales apelando a una explicación lógica. Tal y como lo hizo Cordier en su texto, en *Juana de Arco* se definen las voces y visiones de la heroína francesa como un producto de una patología psicológica. Aunado a esto, la misma Sackville-West ya había abordado en su obra la importancia y el valor simbólico de los milagros para la gente del siglo XV, otro nexo entre esta producción cinematográfica y este tipo de historiografía.

En la película se presentan varias licencias poéticas; sin embargo, éstas se encuentran bien manejadas impidiendo la caída de la diégesis en situaciones similares a las abordadas en el filme de Duguay. En la mayoría de los casos, éstas tienen como objetivo reafirmar la postura de los realizadores hacia el personaje de Juana de Arco.

Una de las licencias más evidentes se presenta en las primeras escenas de la película, en donde la hermana mayor de la protagonista muere y es violada por los invasores, todo esto mientras Juana contempla la escena desde su escondite en un armario. Según las fuentes históricas, ninguno de los hermanos de la Doncella murió a manos de los ingleses o borgoñones, pudiendo considerar este acontecimiento como un aporte de los realizadores. En cierto modo, la muerte del personaje permitía asentar y fundamentar la explicación psicológica al trastorno de Juana de Arco, considerando que como consecuencia de este trauma de la infancia, ésta desarrolló varias conductas y actitudes —acompañadas de alucinaciones— que buscaban cobrar venganza de los culpables de la muerte de su hermana.

Asimismo, el filme juega con la espacio-temporalidad de diferentes acontecimientos de la vida de Juana de Arco, presentando un acomodo de éstos en aras del progreso y construcción del relato cinematográfico, mismos que podrían llegar a ser considerados como anacronismos por los críticos e historiadores más puristas. Por poner algunos ejemplos de éstos, se podría hablar de que la espada de Santa Catalina llegó a las manos de Juana desde su infancia, mientras que las fuentes históricas aseguran que la consiguió en una iglesia poco antes de marcharse a Orleáns.

Algo similar ocurre con la decisión de la joven de cortar su cabello. Mientras que las fuentes históricas señalan que esto ocurrió en Vaucouleurs, antes de emprender el viaje

a Chinon, en la película de Besson se posicionó este momento de la vida de Juana durante su estancia en Orleáns, justo después de que es discriminada por los comandantes por ser mujer. En este caso, el corte del cabello adquiere un valor simbólico como una consecuencia del altercado que tiene con los varones y un deseo de ocultar su feminidad y convertirse, en la medida de lo posible, en un hombre.

Finalmente, en lo referente al *star-system*, en el filme del cineasta francés es posible encontrarse con actores y actrices de gran importancia para el séptimo arte. Tal es el caso de Dustin Hoffman, Faye Dunaway y John Malkovich (quien interpretó al Delfín). Sin embargo, a pesar de la inclusión de éstos en el elenco de la película, no se cayó en los excesos de la película de Christian Duguay, puesto que se les incorporó en papeles y puestos anclados en una debida investigación histórica o con un rol relevante en la diégesis.

En el caso de Faye Dunaway, ésta da vida al personaje de Yolanda de Aragón, siendo la primera vez en el cine en el que se vincula a esta mujer con la vida de Juana de Arco. Realmente son pocas las referencias históricas en torno a la relación de Yolanda con la Doncella, pero éstas se limitan a afirmar que la suegra de Carlos VII tenía gran influencia en éste y que, a menudo, fungía como su consejera. Por esto mismo, se podría considerar la inclusión de su personaje no genera un rompimiento o quiebre al relato histórico.

En cuanto a Dustin Hoffman, el actor aparece en la última media hora del filme interpretando el papel de la conciencia de Juana de Arco. En este caso, la existencia del personaje se desprende de las intenciones de los realizadores de exaltar los trastornos psicológicos de la protagonista. Hoffman funge como una interesante estrategia narrativa que permite al espectador evidenciar el conflicto mental de la joven francesa y goza de un gran impacto gracias a la caracterización del actor estadounidense.

De esta manera, la película de Luc Besson demuestra que la participación de importantes figuras actorales no es un motivo o justificación del rompimiento del relato histórico mediante la inserción de líneas narrativas ajenas a éste o la abundancia de licencias poéticas que distancian al espectador de los acontecimientos que realmente ocurrieron.

En síntesis, podría considerarse a *Juana de Arco* como la primer película —en casi cien años de tradición de la representación cinematográfica de este personaje histórico—

que apuesta por abordar la vida de la heroína francesa con un enfoque de carácter racionalista y crítico —mismo que se encuentra presente en la historiografía— en donde esta óptica no descuida la veracidad de los hechos representados. Con la película de Besson la historia dejó de ser la fuente única del relato cinematográfico para dar cabida a otras ciencias auxiliares como lo podrían ser las disciplinas psi.

4.12 *Jeanne captive* (Philippe Ramos, 2011, Francia)

Contexto cinematográfico

Con la llegada del siglo XXI se presentaron numerosos cambios e innovaciones tecnológicas en el séptimo arte. Uno de los pasos más importantes gira en torno a la incorporación de las computadoras y materiales del diseño gráfico en la imagen cinematográfica. El cine digital cambió tanto la forma de hacer el cine, como la manera de consumirlo. Atrás quedaban las cintas y antiguos métodos de reproducción como el VHS, ahora se grabaría en memorias especiales y se distribuiría en discos —DVD o Blu-Ray— o a través de internet.

Estas innovaciones permitieron el surgimiento de nuevos proyectos que anteriormente hubieran sido imposibles de crear, como podría ser el caso de la saga de *El señor de los anillos* (Peter Jackson, 2001-2003) o *Avatar* (James Cameron, 2009). En el ámbito del cine histórico, destacan películas como *Troya* (Wolfgang Petersen, 2004), *Cruzada* (Ridley Scott, 2005), *300* (Zack Snyder, 2006) o *Dunkerque* (Christopher Nolan, 2017); todas ellas producciones que buscaban recrear un momento particular de la historia e hicieron uso de la tecnología digital para esto.

En cierto modo, el progreso de la tecnología ha facilitado la creación de filmes situados en otros tiempos y espacios, tanto para filmes ambientados en algún momento particular de la historia que es necesario recrear, como para producciones que plantean mundos alternos o futuros. Ya no es necesario contar con más de mil extras para representar una guerra a las afueras de una ciudad amurallada, sino que la tecnología permite construir todo el ejército y el mismo escenario en donde tendrá lugar la batalla.

La presencia de Juana de Arco en el cine del siglo XXI no ha sido tan abundante como en la primera mitad del siglo XX. Únicamente se cuentan con dos proyectos cinematográficos que se centran en la vida de la heroína francesa. Ambos casos, de manera contraria a lo que se esperaría considerando las tendencias tecnológicas contemporáneas, se posicionan dentro del denominado cine de arte. Es decir, son producciones que se alejan de las narrativas convencionales y hegemónicas del mercado fílmico, para presentar productos con un mayor carácter poético o emotivo.

En este sentido, las dos películas de Juana de Arco del siglo XXI son filmes austeros, que se apartan de los ritmos narrativos y de montaje convencionales, sin gran presupuesto y que han sido exhibidos, principalmente, en festivales de cine —como el Festival de Cannes— sin pasar por las salas de cine.

El primero de estos casos corresponde al filme *Jeanne captive*, dirigido por el cineasta francés Philippe Ramos (1966) en 2011. Este director se ha hecho cargo, en su mayoría, de cortometrajes y medimetrajes que abordan temas bíblicos o literarios. Ha dirigido las películas *Adieu pays* (2003), *Capitaine Achab* (2007) —basada en la novela *Moby Dick* de Herman Melville— y *Fou d'amour* (2015).

Ramos tiende a hacerse cargo tanto de la dirección como del guión, edición y fotografía de la mayoría de sus películas. Por el control que éste ejerce al momento del rodaje sobre varios campos, se le podría enmarcar dentro del cine de autor francés.

La versión cinematográfica de la vida de Juana de Arco elaborada por Ramos se caracteriza por una austeridad técnica y visual que, quizás, únicamente se había apreciado en *La pasión de Juana de Arco* de Dreyer y en *El proceso de Juana de Arco* de Bresson.

El papel protagónico de *Jeanne captive* es ocupado por la famosa actriz francesa Clémence Poésy, quien ha participado en producciones internacionales como en *Harry Potter y el cáliz de fuego* (Mike Newell, 2005), *En Brujas* (Martin McDonagh, 2008), *127 horas* (Danny Boyle, 2010) y *El último amor del señor Morgan* (Sandra Nettelbeck, 2013).

Sinopsis argumental

La película de Philippe Ramos aborda un momento de la vida de Juana de Arco que, en el cine, había sido poco representado hasta el momento: la estancia de la Doncella en

Beaurevoir como prisionera de los borgoñones y custodiada por Jean de Luxembourg. Esta película comienza con la Doncella tomando la decisión de lanzarse del castillo buscando terminar con su vida.

Tras la caída, Juana es encontrada inconsciente por una niña y es llevada de regreso al castillo. Luxembourg reprende a sus soldados por haber permitido que la prisionera escapara y atentara contra su propia vida, puesto que recientemente había sido vendida a los ingleses y sería una gran pérdida económica para ellos si algo le ocurriera. Uno de los soldados menciona que la joven lo golpeó para escapar hacia el tejado del lugar. Afortunadamente para ellos, la Doncella cayó sobre un árbol que evitó su muerte.

Juana, en su celda se lamenta por el abandono de Carlos VII y se ha convencido de que éste no está dispuesto a auxiliarla ni a pagar su rescate. Asimismo, cae en una profunda depresión ante la ausencia de sus voces, quienes no se han comunicado con ella en los últimos días. Por esto mismo, se propone hacer un voto de silencio en donde no dirá nada a sus captores.³⁸⁸

Luxembourg lleva a un médico al castillo para que atienda a la prisionera y se encargue de que ésta se recupere pronto —pudiendo mantenerse en pie— para que pueda ser llevada ante los ingleses. El médico se muestra condescendiente y atento con Juana, pese a que ésta permanece en silencio y no responde a sus preguntas. Pronto se evidenciará que este personaje apoya la causa francesa y considera a la Doncella como una heroína, hace evidente su molestia ante la pasividad de Carlos y le critica el haberla abandonado a su suerte.

Buscando ganarse la simpatía de la prisionera, el médico pacta con ella que hará todo lo posible para impedir su traslado a manos de los ingleses. Por esto, él le informa a Luxembourg que la salud de la prisionera es muy delicada y que necesitará bastante tiempo para recuperarse. De esta manera, el médico visitará periódicamente a Juana e intentará infundirle deseos de vivir nuevamente. Éste le revela su vida personal y el hecho de que su esposa murió recientemente.

Cuando parecía que se estaba construyendo un vínculo entre Juana y el médico, éste es descubierto por los guardias y retirado del castillo. De inmediato se ordena el traslado de la prisionera. En el trayecto, varios de los hombres de armas que la custodian tienen duda

³⁸⁸ Este voto de silencio dio el título en inglés a la película de Philippe Ramos: *The Silence of Joan*.

acerca de la supuesta maldad de la que se acusa a la Doncella, puesto que consideran que ésta no puede ser enviada por el demonio si también llegó a llorar y lamentar la muerte de los soldados enemigos.

El viaje se ve interrumpido por una avería en el eje de la carreta que transportaba a la prisionera, por lo cual deben repararla antes de continuar. El capitán de la tropa conduce a la muda Doncella hacia la costa, para enseñarle la silueta de Inglaterra a la distancia. La protagonista se conmueve y asusta en demasía al escuchar y ver las olas del mar, puesto que no lo conocía previamente.

Juana es llevada de nuevo a la carreta. Una vez ahí reza pidiéndole a Dios que deje a sus voces regresar a ella, puesto que considera le hacen mucha falta. Súbitamente el mar se enmudece, situación que asusta a los soldados que custodian a la prisionera. La Doncella se alegra porque sus voces se han manifestado nuevamente y la han dotado de deseos de seguir viviendo. Ante el suceso sobrenatural del que fueron testigos, los hombres de armas colocan una cadena adicional a la joven francesa para asegurarse de que no escape.

La carreta es reparada y llegan a Ruán. El capitán a cargo del grupo se despide de Juana, ésta le informa que no tiene por qué preocuparse, puesto que pronto llegará a su hogar. En la escena siguiente, este personaje se enfrenta a una emboscada francesa y muere herido por una flecha.

El filme hace una breve pausa y explica, mediante la inserción de varios títulos, el contenido del juicio de la Doncella. Se expone que ésta se encuentra exhausta ante los continuos interrogatorios, la libertad cada vez se aleja más de ella. Buscando salvar su vida, la protagonista decide abjurar y declararse culpable de lo que se le imputa.

De regreso a su celda en el castillo de Ruán, Juana es acosada por sus guardias, quienes la desnudan y ponen a su disposición ropa de hombre. Ella decidirá si permanecerá desnuda bajo la mirada de sus custodios o si se vestirá como varón rompiendo el juramento que hizo al momento de la abjuración. La protagonista es visitada por un sacerdote que intenta ayudarla y protegerla, éste se percata de lo que han hecho los soldados y afirma que le hará saber de esto al obispo, por lo cual le pide que permanezca sin ropa.

Juana expresa al sacerdote que su vida pronto terminará. El sacerdote intenta infundirle deseos de vivir y abandona la celda para denunciar lo que ha ocurrido. Se presenta un corte temporal y el religioso despierta en la casa de un carpintero, casualmente

es quien ha construido la hoguera en la que será quemada la Doncella. Aunque no se presenta de manera explícita, se da a entender que el monje fue golpeado por los soldados que custodiaban a la prisionera para evitar que éste denunciara ante el obispo Cauchon el abuso al que se había sometido a la joven.

El carpintero y la hija de éste informan al sacerdote que en unos minutos será quemada la prisionera francesa. Desanimado, el religioso abandona el lugar sin rumbo alguno, considerando que ha fallado en la misión de mantener a salvo a Juana.

La prisionera es conducida hacia la hoguera, la gente que contempla el trayecto de ésta muestra descontento por la decisión tomada por sus captores, por lo cual son controlados y reprimidos por los hombres de armas. Un predicador acusa a los soldados de estar conduciendo a la muerte a una mujer santa y, tal como ocurrió con Jesucristo, los mismos hombres estaban matando a una hija de Dios. Este hombre intenta liberar a la prisionera, pero es capturado y encerrado en un cuartel tras haber perdido el sentido como consecuencia de un golpe recibido.

Juana ha sido quemada en la hoguera. Los soldados se disponen a liberar al predicador, pero se percatan de que éste ha desaparecido mágicamente del lugar donde había sido recluido. Los hombres de armas proceden a lanzar las cenizas de la Doncella en el río. Desde la distancia, el predicador contempla la escena.

Papel y representación de Juana de Arco

Esta síntesis del filme *Jeanne captive* de Phillippe Ramos permite evidenciar que la diégesis se construye abordando momentos de la vida de la Doncella que no habían sido desarrollados o tratados por filmes previos. En cierto modo, esta película francesa se aleja considerablemente de los puntos de fijación de la vida de la protagonista para explorar otras facetas de ésta y, sobre todo, la espiritualidad de este personaje.

La Juana de Arco encarnada por Clémence Poésy contrasta con sus versiones anteriores de manera considerable. En esta interpretación no sobreviven ni el sentimentalismo de Renée Falconetti, ni el sarcasmo de Jean Seberg, ni la euforia-histeria de Milla Jovovich. En cambio, la Doncella de Orleáns del filme de Ramos se distingue por su inexpresividad, templanza y silencio; una Juana realmente espiritual (Ver Imagen 12).

Este filme permite al espectador profundizar en la psicología de la protagonista a través de la relación de ésta con los demás personajes y cómo transforma a los demás con su simple presencia. En este sentido, el papel heroico de la Doncella no se pone en duda en la diégesis, esto a pesar de que no se le ve, directamente, combatiendo en el campo de batalla o respondiendo los cuestionamientos de los jueces en Ruán.

Todos los personajes con los que relaciona Juana se encuentran al tanto de su vida y obra. Se da a entender al espectador, mediante diálogos sueltos, que esa joven ha sido capaz de inclinar, peligrosamente, la balanza hacia la causa francesa, situación que la ha convertido en una amenaza constante para los borgoñones e ingleses, quienes ansían que ésta desaparezca del mapa de una vez por todas

De manera bastante poética y artística, se hace un recuento de la vida de Juana al momento en el que ésta recibe la visita del médico que sanará sus heridas. Éste recrea y rememora —como si la Doncella ya hubiera muerto y si estuviera haciendo una oda o elegía a su cuerpo— diferentes momentos de la vida de la protagonista a través de su propio cuerpo, mencionando detalles como el hecho de que fue herida en el pecho por una flecha en Orleáns o exaltando las manos que otrora habían sostenido su estandarte.

La simple presencia de la protagonista es capaz de convencer a quienes interactúan con ella de su inocencia y labor heroica. Como ejemplo de esto se encuentran el médico que intenta, a toda costa, evitar que sea llevada a los ingleses; y, posteriormente, el sacerdote que se había fijado como misión mantener a salvo su cuerpo y alma. Incluso, ésta llega a transformar a sus mismos captores en Beaurevoir que se cuestionan si realmente están actuando bien al considerar a la Doncella como su enemiga.

Aunado a esto, la película de Ramos también presenta a una Juana bastante humana que sufre, se lamenta, llega a sentirse esperanzada y que se quiebra emocionalmente. *Jeanne captive* es el primer filme que presenta el salto de la Doncella de la torre de Beaurevoir como un intento de suicidio —deprimida por el abandono de su rey, su reclusión y la ausencia de sus voces— y no como una posible vía de escape. Por esto mismo, podría considerarse que la joven francesa representada en este largometraje se deja llevar por sus emociones y sentimientos.

Su carácter fue construido de una manera más *ad hoc* a los seres humanos, alejándose un poco de la leyenda en torno al personaje, puesto que Juana de Arco reacciona

de diferente forma ante lo que sucede a su alrededor y las decisiones que se toman con respecto a ella. Por ejemplo, se aprecia cómo se asusta y sorprende al contemplar, por vez primera en su vida, el océano; se conmueve y alegra cuando sus voces deciden regresar; y se resigna y deprime tras su abjuración, a sabiendas que, tarde o temprano, terminará vistiéndose nuevamente como varón.

Postura hacia la religiosidad

La espiritualidad de Juana se exalta en gran parte de la trama. Aunque en *Jeanne captive* no se representan sonora o visualmente las voces de la Doncella, sí se dedican varias escenas a los diálogos y rezos que la protagonista tiene con Dios. No se pone en duda su devoción, su pureza y su entrega hacia la religión. Esto se expresa en la escena en donde el predicador intenta convencer a los que lo rodean de salvar la vida de la prisionera: “el corazón de Juana, ese bien precioso que ella quería ofrecerles y que ahora van a destruir, miserables. Hoy no es un monstruo el que crucifica a esta joven mujer. Somos nosotros, los hombres, sus compañeros”.³⁸⁹

Los milagros se encuentran presentes en varios momentos de la diégesis cinematográfica; sin embargo, éstos distan considerablemente de los ya abordados en numerosas ocasiones por otros filmes previos. Se podría afirmar que, para la elaboración de esta película, se idearon y construyeron nuevos milagros en torno a la vida de la Doncella con fines de reforzar la procedencia divina de ésta. En primera instancia, la supervivencia de la protagonista a su caída desde la torre de Beaurevoir no es considerada, propiamente, como la consecuencia de un acontecimiento sobrenatural, sino que se brinda una explicación lógica, argumentando que la joven cayó sobre un árbol que amortiguó el impacto y terminó salvándole la vida. En este sentido, se desmitifica este milagro planteado por la leyenda en torno a Juana y reforzado por la misma hagiografía.

No obstante, se abordan otros tres milagros a lo largo de la trama. El primero de ellos se presenta al momento en el que Juana reza en la carreta, pidiendo el retorno de sus voces. Ante la súplica de la protagonista, pareciera que Dios termina cediendo y permite que la joven pueda comunicarse de nuevo con sus santas. Como signo o acto sensible, el

³⁸⁹ Diálogo del filme *Jeanne captive* (Philippe Ramos, 2011).

océano —recientemente conocido por ella— se enmudece súbitamente, generando miedo y preocupación en los soldados que fueron testigos de esto. Unos cuantos segundos después, el silencio desaparece y la normalidad impera nuevamente.

El segundo milagro presentado en la película se relaciona con otro que fue abordado por Otto Preminger en *Santa Juana*. En el filme de 1957, la protagonista había augurado la muerte de un soldado que la ofendió en Chinon, el cual falleció segundos después. En el largometraje de Ramos ocurre algo similar. Ya en Ruán, el capitán que dirigió y escoltó a la pequeña tropa se despide de la Doncella dándole a entender que deberá librar una gran batalla en el juicio, una batalla que seguramente se encuentra perdida desde antes que comience el proceso. La protagonista responde al capitán que no debe preocuparse por nada, puesto que llegará a su hogar muy pronto. En la escena siguiente, este personaje muere en un ataque francés.

Tras este súbito acontecimiento, las palabras de Juana adquieren un nuevo sentido que va más allá de una despedida en donde le desea un feliz retorno a su casa. En cambio, se da a entender al espectador que la Doncella, considerando que este hombre la había entregado a los ingleses —conduciéndola, con esto, a una muerte segura—, se limitó a “leer” la suerte del capitán y le aseguró que llegaría muy pronto a su hogar, esto sin especificar a qué hogar se refería —¿el Paraíso? ¿el infierno?— o en qué condiciones —muerto. El filme sugiere que, de alguna u otra manera, la joven ya conocía cuál sería el desenlace de este personaje.

El tercer y último milagro se presenta con el predicador. Este individuo, tras lanzarse sobre los soldados buscando liberar a la Juana de la hoguera, es golpeado hasta quedar inconsciente y llevado a un cuartel en donde es encerrado. Varios hombres de armas custodian el lugar. Una vez que ha finalizado la ejecución de la joven francesa, un comandante ordena a los custodios que dejen ir al prisionero. Cuando éstos abren la puerta se percatan de que ha desaparecido inexplicablemente. Cerca del desenlace de la película, el predicador es visto en el río mientras las cenizas de la protagonistas son lanzadas al agua.

La desaparición del predicador se presenta como un milagro dando a entender que, al ser el único que realmente se armó de valor e intentó liberar a Juana de la injusta muerte que le esperaba, pese a que un gran número de personas protestaba pero no se atrevieron a

actuar, fue recompensado por Dios evitándole, seguramente, algún castigo o reprimenda por parte de los soldados que lo habían apresado.

Estas tres situaciones, ajenas y apartadas del relato histórico, tienen como objetivo reafirmar y fortalecer la idea de que Juana de Arco, en realidad, había sido enviada por Dios para salvar a los franceses de sus enemigos. De esta manera, pese a apartarse de los puntos de fijación predilectos de otras producciones, los realizadores de *Jeanne captive* dotan a su filme de una importante carga religiosa y espiritual.

Fuentes y manejo de las licencias poéticas

Identificar qué fuentes fueron consultadas por Philippe Ramos, quien también fungió como único guionista, es algo complejo considerando la diégesis de esta producción y la abundancia de licencias poéticas que será abordada posteriormente. El cineasta aborda momentos muy particulares de la vida de Juana de Arco que no se encuentran debidamente documentados o estudiados ante la inexistencia de testimonios precisos. Por poner un ejemplo de esto, lo único que se conoce, con certeza, acerca de la estancia de la Doncella en Beaurevoir es el hecho de que entabló amistad con tres damas residentes del castillo, mismas que constantemente le pedían que adoptara un atuendo femenino y que intentó escapar lanzándose de la torre. Seguramente fue visitada por un médico mandado a llamar por Jean de Luxembourg, pero cuál fue su relación o interacción con éste no se conoce. Algo similar se presenta con el traslado de Beaurevoir a Ruán. Las fuentes e investigaciones históricas se limitan a mencionar que se llevó a Juana de un lado a otro, sin brindar detalles acerca de quiénes la custodiaron, cuál fue su relación con su escolta o si hubo algún incidente en el trayecto.

Como se puede apreciar, la película de Philippe Ramos construye y desarrolla su diégesis sobre estos momentos de silencio de la historia en torno a la Doncella, como si buscara proponer o sugerir —creativa y poéticamente— cómo fueron estos días de la vida de Juana de Arco de los cuales no se tiene mayor información.

A pesar de la existencia de una reconstrucción creativa de este momento histórico, el filme de Ramos sí cuenta con una investigación de fondo. Ésta se evidencia en diferentes momentos de la trama. Mediante diálogos sueltos, la manera en que se expresan los

hombres de Luxembourg de la protagonista y el mismo “recorrido” que hace el médico por el cuerpo de la Doncella, se expone vagamente la vida y campaña de la heroína francesa, haciendo hincapié en su labor heroica al frente de las tropas de Carlos VII —no se especifica si las dirigió o no— y su constante contacto con la divinidad a través de sus voces.

Asimismo, aunque no se presentan escenas del interrogatorio de Juana, se consultaron las actas del juicio para una breve recuperación del contenido de la abjuración de la joven francesa, así como la sentencia dictada por Pierre Cauchon en donde se sometía a la prisionera a cadena perpetua comiendo del pan del dolor y bebiendo el agua de la angustia.

Gracias al peculiar abordaje de la figura de Juana de Arco —destacando su heroicidad, religiosidad y pureza— y a las fuentes que fueron consultadas por Philippe Ramos para la creación de su filme, se podría enmarcar a *Jeanne captive* junto con las demás películas que recuperan la tradición de la historiografía romántica.

Con respecto a las licencias poéticas, éstas abundan en el filme, puesto que, mediante su utilización, Ramos busca rellenar y cubrir los espacios y vacíos dejados por las fuentes históricas con respecto a estos momentos de la vida de Juana de Arco. A pesar de que gran parte de la diégesis proviene del tintero del realizador francés, ésta no genera mayores conflictos al espectador de otras versiones de la vida de la Doncella, debido a que llega a interconectarse con los acontecimientos previos en donde se vio implicada la protagonista.

Se puede considerar a *Jeanne captive* como un episodio ausente o faltante de la vida de Juana que fue incorporado, tras cien años de tradición cinematográfica, en aras de proponer cómo fueron los días de la Doncella de los cuales no se sabe nada certero. Incluso, se aprecia cierta preocupación de Ramos por no caer en los momentos que sí han sido abordados tanto por la historiografía como por el cine. Por ejemplo, pese a que la joven interactuó con las tres damas de Beaurevoir durante su estancia en el castillo, éstas no aparecen en el largometraje en ningún momento.

Esta reticencia de Ramos por presentar momentos o escenas abordadas por la historia y por el cine previamente llega al extremo de omitir, por vez primera dentro del

séptimo arte, la representación de la muerte de la Doncella de Orleáns en la hoguera, siendo ésta una situación que se había encontrado presente desde el primer cortometraje de 1898.

Sintetizando, podría afirmarse que *Jeanne captive* es un filme de Philippe Ramos en donde el cineasta francés se dio a la labor de reconstruir un momento de la vida de Juana de Arco del cual no hay suficientes vestigios históricos o información certera. Para esto, siguió la tradición de la historiografía romántica para aproximarse a la heroína del siglo XV y buscó, a toda costa, caer o situarse en los puntos de fijación predilectos del relato histórico y del séptimo arte; concibiendo así, una producción de carácter intimista y personal en donde las licencias poéticas se ligan o anclan a la leyenda y mito de la Doncella de Orleáns.

4.13 *Jeannette, l'enfance de Jeanne d'Arc* (Bruno Dumont, 2017, Francia)

Contexto cinematográfico

Siguiendo una ruta similar a la de *Jeanne captive* de Philippe Ramos, en 2017 vio la luz la producción cinematográfica más reciente en torno a la vida de la Doncella de Orleáns. *Jeannette, l'enfance de Jeanne d'Arc* fue dirigida por el cineasta francés Bruno Dumont (1958), quien ha participado constantemente en el Festival de Cine de Cannes.

Dumont ha sido enmarcado dentro de un grupo de cineastas cuyas obras tienden a resultar polémicas, inquietantes y por apartarse fuertemente de las tendencias de carácter comercial. Se le ha comparado con realizadores como Claire Denis, Gaspar Noé y François Ozon. De igual manera, se le considera como un heredero de la técnica artística de Robert Bresson, destacando el interés por la corporalidad que comparte con este director.

El cine de Bruno Dumont, tal y como ocurrió en el caso de Ramos, puede situarse dentro del cine de autor, puesto que el cineasta se involucra en varios ámbitos de la producción, trabaja directamente con el guión —ya sea adaptándolo o creándolo desde cero— e inserta su estilo particular dentro de la producción. La filmografía de Dumont se caracteriza por la abundancia de tomas bastante largas, de paisajes naturales y de primeros planos a diferentes partes del cuerpo humano (tal y como lo hizo Bresson), así como una predilección a presentar a cuadro violencia explícita.

Entre sus películas más importantes se encuentran *La vie de Jésus* (1997), *L'humanité* (1999), *Flandres* (2006), *Camille Claudel 1915* (2013) y *Ma Loute* (2016). Dumont aborda numerosos géneros cinematográficos como el drama, la comedia, el suspenso, así como películas de carácter biográfico. La mayoría de estas producciones se han encontrado nominadas en festivales internacionales y han ganado varios galardones.

La versión cinematográfica de Dumont sobre Juana de Arco se aparta por completo de lo convencional y de lo representado en el cine hasta el momento. En primera instancia, esta obra fílmica se sitúa dentro del musical. Sin embargo, *Jeannette, l'enfance de Jeanne d'Arc* no sigue los principios esperados de cualquier película enmarcada en los cánones del musical, sino que el cineasta francés da rienda suelta a la creatividad, concibiendo así, un filme que hace gala de una hibridación entre música folclórica —muy al estilo de las loas y alabanzas religiosas medievales— y un poco de metal y rock pesado. Incluso, se permite la inserción de unos versos al estilo rap y *hip-hop* en determinado momento del filme.

En lo que respecta a la fotografía a cargo de Guillaume Deffontaines —quien ya había trabajado previamente con Dumont—, ésta aprovecha al máximo los paisajes rurales que son capaces de transportar al espectador a la Francia del siglo XV. Otro elemento digno de destacar del filme es el trabajo del elenco, puesto que éste fue la *ópera prima* de todos los actores que participaron en la producción; es decir, al igual que en la versión de Bresson, quienes interpretaron a los personajes no eran actores ni actrices profesionales.

Sinopsis argumental

La historia comienza en verano de 1425, una niña vestida de azul, Jeannette, camina por las orillas del río Mosa mientras canta alabanzas a Dios. En sus versos, ésta presenta la complicada situación de Francia, que constantemente se ve asediada por sus enemigos. En este entorno rural, la niña se encuentra con unos amigos suyos (dos pequeños varones). Los diálogos que intercambian evidencian una evidente madurez por parte de la protagonista sobre los que la rodean.

Los dos niños se retiran y al lugar llega su amiga Hauviette, con quien pareciera tener una relación más estrecha. En las escenas siguientes se ve a las dos niñas haciendo labores cotidianas como trabajar con la lana de las ovejas o divirtiéndose en el campo.

Asimismo, en los diálogos se muestra cómo la constante guerra que sostiene Francia ha llegado a permear en la mente de los infantes y a convertirse en una preocupación recurrente. Estos niños no conocen lo que es en verdad la paz, puesto que se han acostumbrado a un ir y venir de soldados.

En los diferentes diálogos y versos de Jeannette se expresa la religiosidad de la niña, la cual contrasta con la de Hauviette y los otros dos infantes. La protagonista acostumbra hacerse preguntas de carácter teológico que giran en torno a las decisiones y acciones de Dios, como lo podría ser el porqué se ha permitido el sufrimiento de Francia. Esto permite evidenciar cómo, desde tierna edad, Juana se encontraba interesada por la religión.

Tras separarse de Hauviette, Jeannette se encuentra con Madame Gervaise —una monja que es presentada en el filme por dos actrices gemelas que hablan al unísono o completan la frase de la otra—, quien ocupa el papel de consejera de la protagonista y la orienta espiritualmente. En la conversación que tiene la niña con la religiosa se expone que ésta se ha comunicado con Dios. Gervaise responde las dudas y preguntas de la niña guiándola para que no desconfíe de los caminos y las rutas que ha elegido Dios para transmitir su mensaje.

El filme presenta un breve salto temporal. Jeannette camina en solitario por el Mosa. En el lugar se presenta un encuentro entre la niña y sus santos. Ésta pregunta, a San Miguel Arcángel, a Santa Margarita y a Santa Catalina el porqué Dios la ha designado a ella —entre todos los soldados más aptos que una simple niña campesina— para salvar al pueblo francés de los ingleses y los borgoñones. En cierto modo, la joven Juana duda acerca de la misión que le ha sido encomendada.

Después del encuentro de la niña con sus voces-visiones se presenta un nuevo salto temporal que tiene lugar varios años después en el mismo sitio. Jeannette ha crecido y ésta se muestra dispuesta a obedecer a sus voces, quienes la continúan presionando para que se marche de su hogar para salvar Francia.

Expone a su amiga Hauviette que las voces le insisten, cada vez más, que acepte su misión. En esta conversación se menciona la apremiante situación en Orleáns y el peligro inminente en el que se encuentra el reino. Jeannette decide que ha llegado el momento de marcharse de Domremy quizás para siempre, puesto que Dios se lo pide así.

Jeannette tiene un encuentro con su tío Durand Lassois, quien se encuentra de visita en Domremy.³⁹⁰ A éste le expone su situación y le pide apoyo para que convenza a sus padres de que la dejen marcharse con él a Vaucouleurs, en donde deberá entrevistarse con Robert de Baudricourt. A pesar del temor de Lassois hacia Jacques d'Arc, termina accediendo a interceder por la joven.

Mientras tanto, Jeannette se da cierto tiempo para despedirse de todo lo que la rodeó durante su infancia: sus padres, el río Mosa, las ovejas, sus amigos. Ha llegado el momento de dejar de ser Jeannette —como la llamaban sus padres cariñosamente cuando era niña— para ser Jeanne (Juana). En cierto modo, ha decidido que no hay vuelta atrás.

En una escena posterior, Juana convive por última vez con sus padres y sus hermanos. Lassois les expone a éstos que necesitará que la joven lo apoye en su casa. El padre de ésta accede sin darle mayor importancia al asunto. La protagonista, sintiendo la nostalgia desde ese momento, abandona su hogar junto a su tío, dando a entender que jamás volverá a Domremy.

Papel y representación de Juana de Arco / Postura hacia la religiosidad

Jeannette, l'enfance de Jeanne d'Arc de Bruno Dumont es un filme que, al igual que la cinta predecesora, busca representar a una Juana de Arco que se aleja de los puntos de fijación tradicionales y convencionales. En esta cinta no se contempla a la Doncella acompañando a las tropas francesas, ni convenciendo al Delfín, ni enfrentándose a los jueces en Ruán, ni su muerte en la hoguera. En cambio, se aborda una etapa o faceta de la joven no explorada lo suficiente por el séptimo arte: su infancia.

El hecho de que Dumont haya centrado su filme en tres etapas de la infancia de Juana de Arco no impide que se pueda analizar cuál es la construcción que se hace del personaje en la diégesis o qué facetas de éstas son propuestas y desarrolladas en el largometraje.

³⁹⁰ Aunque se le presenta como el tío de la Doncella y en los diálogos se aprecia una diferencia notable de edad entre ambos, Durand Lassois es representado en el filme de Dumont como un joven de una edad similar a la de Jeannette. Incluso, en uno de los diálogos de Jacques d'Arc, éste le dice a Durand que Juana es, prácticamente, su hija.

En primera instancia, resulta preciso señalar que, en gran parte de la película, se expone la situación de Francia —en la guerra de los Cien Años— mediante algunos diálogos —versos— y simples menciones, no se brinda la explicación del conflicto ni de sus implicados de manera clara. Incluso, en la primera parte de la cinta, toda la información del contexto se brinda a través de los comentarios de los niños que interactúan con Jeannette.

Hauviette y los otros dos niños presentados al inicio de la cinta ven a la guerra como algo habitual a lo que no dan mayor importancia, puesto que a lo largo de su corta vida siempre han escuchado acerca de ella y sus estragos. De alguna manera, el conflicto bélico forma parte de su respectiva cotidianidad. En contraste, Jeannette, desde las primeras escena, se muestra atormentada por lo que ocurre en el reino y exalta que el sufrimiento de los soldados combatientes es algo que la preocupa.

Siguiendo esta lógica, se podría considerar que el personaje de Jeannette no encaja con los demás niños de Domremy, sus preocupaciones y anhelos se diferencian bastante de los de ellos. En cierto modo, es un adulto habitando el cuerpo de una niña. El filme de Dumont presenta a una Juana de Arco que, desde su infancia, no se adapta a su modo de vida en su pueblo natal, como si se diera a entender que el porvenir tenía mejores planes para ella.

Al momento en el que sus santos le comunican su misión siendo todavía una niña. Ésta, con humildad, intenta convencerlos de que desistan y que busquen a alguien más adecuado para salvar Francia. Esto porque no se considera apta de semejante encomienda:

Me has ordenado la difícil tarea y me has dejado en la batalla humana. Me contaste con tu inolvidable voz: “Jeanne, Dios te ha elegido para expulsar a los ingleses del reino que Él ama”. Y me has dejado aquí, sin ningún consejo y ahora esperan que haga la difícil tarea. Mis santos, me han nombrado el jefe de guerra. Pero no puedo liderar a los soldados. Dios mío, no soy más que una simple pastora. No puedo pelear, oh no, no puedo. Ahora quiere que yo sea el jefe de guerra, tanto santa como jefa de los soldados. Podría intentar la oración, pero lucha la batalla, oh, no puedo. Bien sabes que los soldados son rudos y no puedo ir con ellos. Se les debe enviar un líder más rudo que ellos para domarlos en la batalla y tenerlos en su mano para que los controle y mande al asalto. Envía a un líder más rudo que ellos. Enviénnos a alguien que conozca el

trabajo y que sea, realmente, fuerte para liderar a los soldados, para unificar Borgoña y perseguir a los ingleses. Yo no puedo. ¡Dios mío, danos un mejor jefe de guerra!³⁹¹

Como se aprecia en estos diálogos, la niña Juana se comporta humildemente y no se considera apta para cumplir con la misión que sus santos y Dios le han asignado. Esta duda y temor de encontrarse en un puesto digno para ella, una simple pastora, continuará causando conflictos en la protagonista al inicio de la tercera y última parte de la película, ya transcurridos varios años. Una Jeannette adolescente —en cierto modo agobiada por la insistencia de sus santos— continúa dudando acerca de que si ella es, en verdad, la elegida por Dios.

La religiosidad del personaje es ampliamente desarrollada en el filme de Dumont. Jeannette es una niña, como ya se mencionó, con una mentalidad muy diferente a la de los demás infantes, siendo la guerra una de sus principales preocupaciones. Asimismo, también muestra una profunda devoción hacia el cristianismo, situación que se evidencia en sus numerosos rezos y loas a Dios y a sus santos.

Este filme busca exaltar la pureza de Jeannette, una pureza tanto humana como en la fe. Incluso, se hace uso de la simbología del color para transmitir esto. Desde las primeras escenas en donde aparece como niña, Juana siempre viste de color azul, el color de la Virgen y de la pureza (Ver Imagen 13). Esta vestimenta se conservará en la segunda parte del filme —aún siendo una niña— y en la tercera —en donde se da un importante salto temporal a la adolescencia de la protagonista; dando a entender que aún conserva estas cualidades al momento de su partida de Domremy.

El mismo Bruno Dumont en una entrevista señala que en *Jeannette, l'enfance de Jeanne d'Arc*, uno de sus objetivos principales era construir todo un entorno y ambiente que exaltara la mística y pureza de la heroína francesa. Mostrar que, desde su infancia, ésta se encontraba destinada a ser seleccionada por Dios para salvar a Francia de sus enemigos.³⁹² Esta idea se refuerza con la puesta en escena del filme. Los escenarios impolutos y naturales, con un cielo completamente azul, la vegetación floreciendo, la tranquilidad del río Mosa y las ovejas pastando construyen, en conjunto, la idea de un

³⁹¹ Diálogos del filme *Jeannette, l'enfance de Jeanne d'Arc* (Bruno Dumont, 2017).

³⁹² Entrevista a Bruno Dumont realizada en 2017 y publicada como material adicional de la versión en DVD del filme *Jeannette, l'enfance de Jeanne d'Arc* (Bruno Dumont, 2017).

paraíso terrenal el cual pareciera encontrarse libre del mal, de la enfermedad y de la guerra; el paraíso que Dios ha creado para proteger a Juana hasta que llegue el momento en el que ésta se encuentre lista para partir y cumplir su misión.

La película de Dumont presenta como hechos reales las visiones y diálogos intercambiados entre Jeannette y sus santos. Incluso, en la última escena de la segunda parte del filme, la niña encuentra en el bosque a San Miguel Arcángel, Santa Catalina y Santa Margarita, quienes se limitan a mirar a la niña mientras levitan y ésta les pide que reconsideren elegir a otro líder más apto que ella para su encomienda. De esta manera *Jeannette, l'enfance de Jeanne d'Arc* es uno de los pocos filmes que hacen una representación visual directa de los santos con los que se comunicaba Juana, sin verse en la necesidad de recurrir a halos de luz, voces en coros o siluetas iluminadas, como anteriormente habían hecho otras producciones.

Asimismo, a pesar de ser una de las películas que más profundiza y ahonda en la religiosidad de una joven Juana de Arco, el largometraje de Bruno Dumont no presenta, además de la aparición de los santos, milagro alguno circundante a la vida de la protagonista.

Fuentes y manejo de las licencias poéticas

En el manejo de las fuentes históricas, *Jeannette l'enfance de Jeanne d'Arc* sigue un camino similar al presentado en *Jeanne captive* de Philippe Ramos. El mismo Dumont menciona en la entrevista referida anteriormente, que buscó crear una película sobre la heroína francesa considerando los momentos de la vida de ésta que otros cineastas habían pasado por alto, siendo la infancia uno de los más olvidados y poco abordados.

El guión de la película se encuentra basado en la obra teatral de Charles Péguy, *Le Mystère de la charité de Jeanne d'Arc* (1910). Péguy (1873-1914) fue un poeta y ensayista francés cuya obra se caracteriza por poseer una importante carga católica, puesto que este personaje se convirtió a esta religión —llegando a ser considerado por su esposa como un fanático religioso— unos cuantos años antes de su muerte durante una batalla de la Primera Guerra Mundial.

La obra de Péguy presenta una serie de cuestionamientos de una Juana de Arco adolescente en torno a la fe. Ésta se encuentra dividida en dos partes y únicamente cuenta con tres personajes: Juana, Madame Gervaise y Hauviette. Dumont, quien se encontró también a cargo de la adaptación, recuperó parte de las dudas e inquietudes de Jeannette y les dio forma a manera de musical.

Al haber cimentado la diégesis del filme en uno de los momentos de silencio de las fuentes históricas, Dumont —basándose en la obra de Péguy— presenta numerosas licencias poéticas que buscan reconstruir la infancia de la heroína francesa, recuperando ideas presentadas en las mismas actas del juicio que exploraban cuál había sido la relación de la Doncella con la religión durante su infancia o a qué edad habían aparecido, por primera vez, sus voces. Es decir, las licencias insertadas por el realizador tienden a interconectarse con hechos y acontecimientos que sí forman parte del relato histórico.

Por esto mismo, podría considerarse que Dumont sí consultó fuentes adicionales a la leyenda y la hagiografía en torno a Juana de Arco. En los mismos diálogos y versos —a manera de referencia intertextual— llegan a hacerse alusiones a lo diferentes momentos de la vida de Jeannette ya fuera de Domremy. Por poner un ejemplo, cuando ésta habla con Madame Gervaise le dice que teme al fuego eterno, siendo esto una referencia o alusión al desenlace del personaje en la hoguera.

El simple hecho de que a lo largo del filme se presente a Juana de Arco bajo el diminutivo de Jeannette evidencia la consulta de fuentes históricas, en específico de las actas del juicio de la Doncella. Esto se debe a que, en su infancia y durante su estancia en Domremy, todos se referían a ella por este nombre. Al momento en el que abandonó su pueblo, comenzó a hacerse llamar Juana (Jeanne), lo cual, simbólicamente, podría ser entendido como la llegada a la madurez por parte de este personaje.³⁹³ Esto se expresa desde las primeras sesiones del juicio:

JUEZ: ¿Cuáles son tus nombres y apellidos?

³⁹³ Incluso, bajo esta óptica, la película de Bruno Dumont podría enmarcarse dentro del bloque de producciones conocidas como *coming of age* que se centran en mostrar la transición de una edad determinada a otra (como lo podría ser de la infancia a la adolescencia, o de la adolescencia a la edad adulta, o de la edad adulta a la vejez), presentando la debida problemática de esto. Simbólicamente, en la película, la protagonista deja de ser Jeannette para ser Jeanne (Juana).

JUANA: En mi pueblo me llamaban Jeannette, y desde que vine a Francia he sido llamada Juana. En cuanto a mi apellido, no lo conozco.³⁹⁴

Anteriormente, algunos filmes habían dedicado unas breves escenas a presentar la infancia de la Doncella de Orleáns, siendo las producciones de Duguay y las de Besson las que más se habían aventurado en esta etapa de la vida de Juana. En su versión, Dumont presenta estos pequeños detalles que evidencian la existencia de una investigación de trasfondo, como lo podrían ser —además del detalle del diminutivo— la mención al árbol de las damas, la aparición de Durand Lassois o las breves alusiones a lo que será la ruta o campaña de Juana de Arco una vez abandone Domremy.

Gracias al peculiar abordaje de la figura de Juana de Arco —destacando su religiosidad y pureza, así como sus encuentros con sus voces-visiones— y a las fuentes que fueron consultadas por Dumont para la creación de su filme, se podría enmarcar a *Jeannette, l'enfance de Jeanne d'Arc* al lado de las demás películas que recuperan la tradición de la historiografía romántica. En este sentido, el filme de Dumont podría ser considerado como la precuela de otras películas centradas en el personaje desde una postura romántica.

Como era de esperarse de una obra que se erige sobre momentos particulares de ausencia o silencio documental, este filme cuenta con abundantes licencias poéticas. Mismas que pueden llegar a apartar al espectador de la verdad histórica extraída de las fuentes y sembrar en éste una idea apartada de lo que pudo haber sido la infancia de Juana. Estas licencias se apartan también de la obra de Péguy.

Entre las licencias poéticas más evidentes se encuentran la “creación” o “invención” de los personajes que acompañarían a Jeannette durante sus primeros años. A pesar de que algunos amigos o conocidos de la infancia y juventud de la Doncella llegaron a testificar a su favor durante el proceso de rehabilitación, en ningún momento llega a hablarse o a mencionarse la existencia de una mujer de nombre Hauviette entre sus amistades. Algo similar ocurre con Madame Gervaise. Siendo ellas dos, personajes concebidos por el mismo imaginario artístico de Péguy y trasladadas-modificadas-alteradas-reconceptualizadas por Bruno Dumont.

³⁹⁴ Régine Pernoud, *Joan of Arc. By Herself and her Witnesses*, Maryland, Scarborough House, 1994, p. 15.

Recientemente, Dumont ha anunciado que comenzará el rodaje de *Jeanne*, una secuela de *Jeannette, l'enfance de Jeanne d'Arc*, en la cual pretende continuar con la vida de la Doncella de Orleáns una vez que ésta abandona Domremy, todo esto conservando el estilo musical que planteó en el filme de 2017.³⁹⁵

La representación cinematográfica de Juana de Arco en el siglo XXI contrasta fuertemente con lo presentado a lo largo del XX. Tanto la obra de Ramos como la de Dumont parecieran ir a contracorriente de lo presentado, anteriormente, en torno a la vida de la Doncella de Orleáns. En ambos casos, es evidente un repudio y un intento de alejarse de los puntos de fijación en donde se habían anclado las producciones previas.

¿Es necesario crear una película sobre Juana de Arco en donde se represente, nuevamente, su muerte en la hoguera? ¿Qué tan acertado será repetir los diálogos del juicio que ya han sido presentados en numerosas ocasiones dentro del séptimo arte? Éstos parecen ser algunos de los cuestionamientos de ambos realizadores que se resisten a caer en lo convencional o habitual. En cambio, tanto Ramos como Dumont muestran un interés en abordar en sus respectivas diégesis lo que no se ha hablado con anterioridad, buscan romper con un esquema o modelo que ha imperado en una larga tradición cinematográfica.

En estas dos visiones sobre Juana de Arco en el siglo XXI se evidencia un interés por innovar y por escapar de los sitios comunes, puntos en donde las licencias poéticas llegan a convivir, con cierta armonía, con la verdad histórica. Puntos en donde los cineastas-guionistas parecieran darse a la labor de proponer una reconstrucción histórica de los momentos en donde la historiografía ha callado ante la ausencia documental.

Como se ha podido apreciar de la revisión de estos filmes centrados en la vida de Juana de Arco, es posible identificar ciertos cruces entre el abordaje que se hace del personaje desde la historiografía y el cine, pudiendo hablar, así, de la existencia de cierta influencia o cercanía del séptimo arte a la historiografía.

Tal y como se apreció en el capítulo anterior, la figura de Juana de Arco ha dado pie a múltiples interpretaciones en torno a la vida de la heroína francesa. Ya sea con mayores

³⁹⁵ John Hopewell, "Bruno Dumont initiates shoot of Joan of Arc sequel, 'Jeanne'", en *Variety*, consulta en línea el día 2 de agosto de 2018, disponible en <https://variety.com/2018/film/awards/bruno-dumont-joan-of-arc-sequel-jeanne-1202893447/>.

inclinaciones al romanticismo, al racionalismo o a la Escuela de los Annales; es posible encontrarse con más de una decena de aproximaciones cinematográficas que guardan sus respectivas singularidades y particularidades, mostrando, así, una visión particular acerca de la Doncella de Orleáns.

Tanto en la historiografía como en la recuperación cinematográfica de Juana de Arco se aprecia y evidencia esta pluralidad de voces interesadas en la vida del personaje. Mientras que en algunas de éstas termina imperando la leyenda y la heroicidad de la Doncella; en otras predomina un deseo de romper con la superstición y mitos que la circundan; a la par que otras de estas voces procuran dejar que Juana y la gente que interactuó con ella de manera directa, hablen por sí mismos y que el lector-espectador forme su propio juicio en torno a ella.

CONCLUSIONES: CRUCES ENTRE LA HISTORIOGRAFÍA Y EL CINE

A lo largo de este recorrido, se ha podido apreciar la existencia de numerosas construcciones, tanto historiográficas como cinematográficas, en torno a un personaje tan complejo y trascendente en la historia como lo ha sido Juana de Arco.

La figura de la Doncella de Orleans se ha encontrado presente en la historia del cine desde los albores de éste y continúa vigente en las producciones experimentales del cine de autor contemporáneas del siglo XXI. El recorrido seguido por esta heroína francesa en la filmografía internacional se ha encontrado marcado por la presencia de diferentes tintes, temas o preocupaciones en torno a su representación, mismos que han sido balanceados de manera desigual por los implicados en la producción de las respectivas cintas.

Así como en la historiografía sobre el personaje es posible encontrarse con varios bloques bien definidos en torno a la aproximación que los historiadores y estudiosos realizan acerca de Juana de Arco (Romanticismo, historiografía racionalista o Escuela de los Annales), en el cine se aprecia algo similar. Al tratarse de filmes de carácter histórico, éstos implican, necesariamente, la existencia un proceso de investigación en torno al personaje en donde las fuentes que se consulten, las facetas de la Doncella que busquen ser exaltadas y los mismos intereses de los realizadores terminarán inclinando la balanza hacia determinada postura en la representación de la joven francesa, mismas que tienden a coincidir o aproximarse considerablemente a las aproximaciones historiográficas.

Dentro de cada uno de los análisis presentados en el capítulo anterior, se presentó una propuesta de bajo qué aproximación historiográfica era posible situar o ubicar a los diferentes filmes sobre Juana de Arco. En la mayoría de los casos se aprecia el predominio de una tradición sobre las demás; sin embargo, algunos filmes se sitúan en la frontera entre dos tendencias historiográficas, gracias al balance que se presenta entre éstas a lo largo de la diégesis.

Por una parte, la historiografía del romanticismo ocupa un papel importante en la representación cinematográfica de la Doncella de Orleans en el cine. La concepción de ésta como motor de los hechos históricos —y con esto cierto descuido del contexto geopolítico o de otros personajes trascendentes—, el posicionamiento de la joven francesa como heroína, la utilización de Juana de Arco como un símbolo y la postura de los realizadores

frente a la religiosidad son algunos de los vínculos o nexos que pueden encontrarse presentes entre la historiografía y el cine. Asimismo, es ésta la tendencia que ha predominado en más de cien años de representación cinematográfica del personaje.

En cuanto a la historiografía racionalista, ésta cuenta con escasas manifestaciones dentro del cine, siendo la obra de Luc Besson el único filme que puede situarse al cien por ciento dentro de esta clasificación. Esta producción comparte con los investigadores enmarcados en el racionalismo una preocupación por el contexto político ideológico de la época (mismo que permite comprender al personaje de Juana de Arco), se evita posicionar a la Doncella como la heroína o el motor de los hechos históricos conservando cierta imparcialidad), se apela a una explicación racional de los hechos otrora atribuidos a la divinidad, además de que se llega a exaltar la feminidad de la joven francesa.

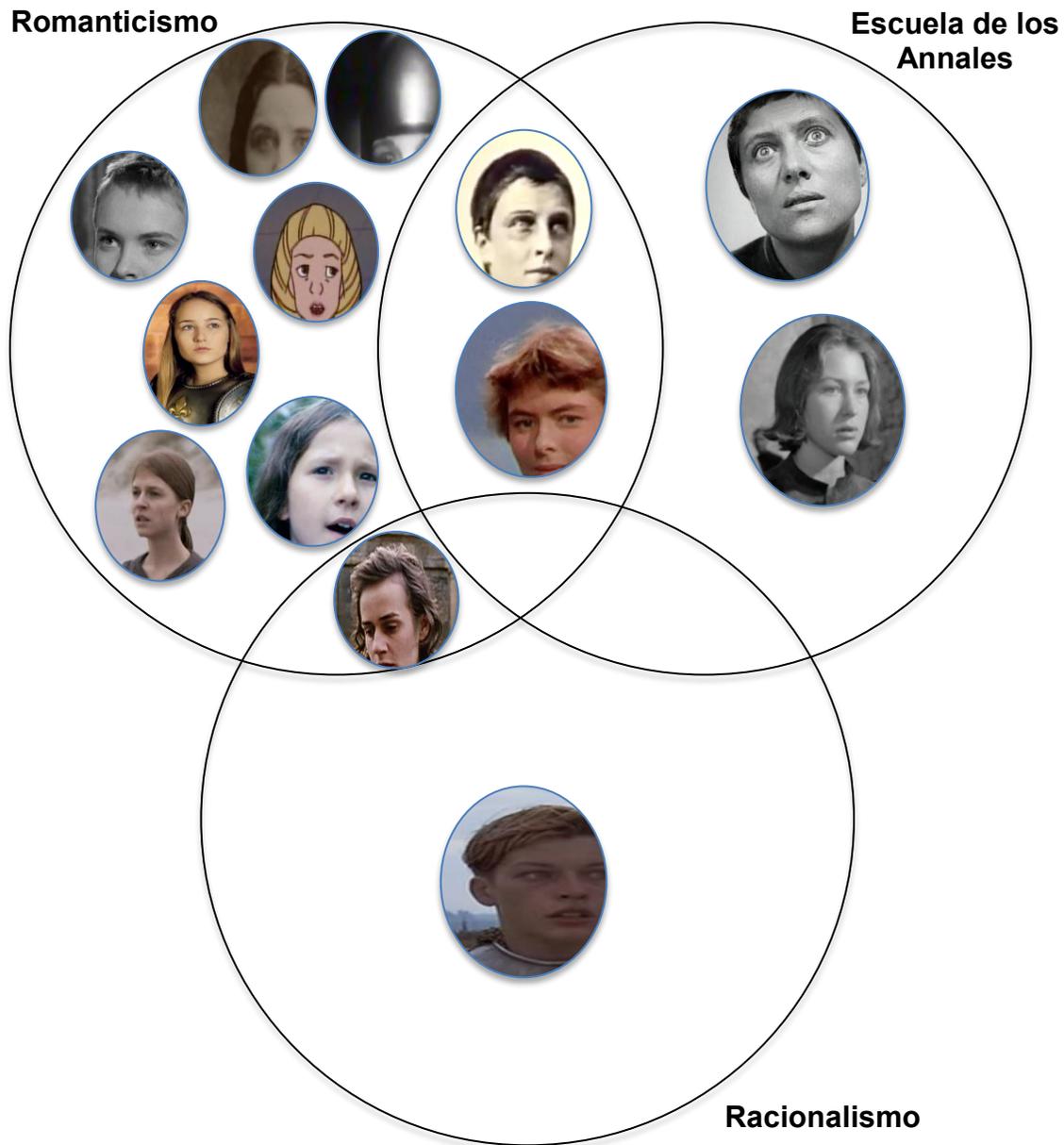
En cuanto a la historiografía de la Escuela de los Annales, es posible identificar dos filmes que pueden situarse en los ideales perseguidos por los historiadores enmarcados en ésta. Tanto los historiadores como los realizadores de estas dos películas buscaron reconstruir la vida de Juana de Arco partiendo, directamente, de los documentos que certifican su existencia, motivo por el cual la mayoría de los diálogos fueron extraídos de estas fuentes primarias. De igual manera, se procuró que el espectador —así como al lector de la obra historiográfica—, construyera su propia imagen o percepción en torno a Juana de Arco; esto a través de sus propias palabras y de quienes llegaron a interactuar con ella. Asimismo, tanto los filmes como los escritos historiográficos evitan posicionarse con respecto a los hechos religiosos que circundan la vida de la Doncella, evitando hablar de ellos.

En las siguientes gráficas se esquematizará la clasificación de los diferentes filmes sobre Juana de Arco y su enmarcación dentro de determinada corriente o escuela historiográfica. Para esto, se tomará en cuenta la simbología presentada a continuación:

LA REPRESENTACIÓN CINEMATOGRÁFICA DE JUANA DE ARCO			
Símbolo	Filme	Director	Año
	<i>Juana, la mujer</i>	Cecil B. De Mille	1916
	<i>La pasión de Juana de Arco</i>	Carl Theodor Dreyer	1928
	<i>La merveilleuse vie de Jeanne d'Arc</i>	Marco de Gastyne	1929
	<i>Das Mädchen Johanna</i>	Gustav Ucicky	1935
	<i>Juana de Arco</i>	Victor Fleming	1948
	<i>Santa Juana</i>	Otto Preminger	1957
	<i>El proceso de Juana de Arco</i>	Robert Bresson	1962

	<i>Jeanne la Pucelle. Les batailles et les prisons</i>	Jacques Rivette	1994
	<i>Juana de Arco</i>	Richard Rich	1996
	<i>Juana de Arco</i>	Christian Duguay	1999
	<i>Juana de Arco</i>	Luc Besson	1999
	<i>Jeanne captive</i>	Philippe Ramos	2011
	<i>Jeannette, l'enfance de Jeanne d'Arc</i>	Bruno Dumont	2017

En el siguiente diagrama de Venn se esquematizarán en qué corriente historiográfica se enmarcan los diferentes filmes centrados en la vida de Juana de Arco.



Como se puede apreciar en el esquema, gran parte de los filmes centrados en la vida de Juana de Arco pueden ser ubicados dentro de la tradición historiográfica del romanticismo. Únicamente dos de ellos pertenecen, de manera íntegra a la Escuela de los Annales y uno al racionalismo. Asimismo, tres producciones cuentan con una mezcla entre dos tradiciones historiográficas. En ningún caso se presenta una película que llegue a ocupar los tres campos.

Esta predominancia del romanticismo frente a las otras corrientes historiográficas puede deberse a los mismos intereses narrativos y de entretenimiento que persiguen la mayoría de los filmes producidos desde los albores del séptimo arte. En la narratología convencional, es necesario contar con un personaje que funja como protagonista o el héroe o heroína de la diégesis; es decir, un personaje con el cual el espectador pueda relacionarse e identificarse y por el que, en cierto modo, sienta empatía. La presentación de una heroína como Juana de Arco, que sea el motor de la historia y de la respectiva trama, que sea capaz de hacer cosas que la gente convencional no puede (milagros), que se encuentre posicionada dentro del bando de los “buenos” son algunas constantes de estos filmes enmarcados en el romanticismo y que, a la vez, cumplen con estos preceptos de la narratología clásica y comercial.

Para complementar esta idea, los filmes que se apartan del romanticismo son aquéllos que traen consigo una visión más personal o autoral con respecto al personaje, pudiendo identificar aquí a cineastas enmarcados bajo el sello de cine de autor como Dreyer, Bresson, Rivette y Besson. Es decir, cintas que se apartan de la narración convencional y del objetivo de entretener a la audiencia.

Por otra parte esta clasificación de los filmes en las corrientes historiográficas permite apreciar que la cronología o fecha de producción de éstos no influye o no permea en el enfoque que perseguirá cada una de las películas en lo referente al abordaje de la figura de Juana de Arco. Mientras que la historiografía sobre la Doncella sí se encuentra delimitada de manera temporal por periodos o etapas, en el *corpus* de filmes se aprecia un ir y venir por tradiciones historiográficas.

Incluso, se puede apreciar que el primer largometraje sobre la vida de Juana de Arco, el cual fue realizado en 1916, se encuentra ubicado dentro del romanticismo. De igual manera, las dos películas más recientes sobre la heroína francesa también presentan un enfoque propio del romanticismo, pese a haber sido realizadas en 2011 y 2017, respectivamente. Esto permite evidenciar cierta convivencia de posturas historiográficas con respecto al personaje, puesto que el horizonte del conocimiento no ha cambiado considerablemente. La postura e investigación de Michelet sigue encontrándose vigente, al igual que las aproximaciones racionalistas o desde la Escuela de los Annales.

El recorrido y análisis realizado a estos 13 filmes ha permitido la identificación de numerosos puntos de fijación sobre los que ha tendido a anclarse el relato cinematográfico. A continuación se presenta una gráfica en donde se señalan cuáles son estos puntos de fijación y cuáles son los filmes que caen en ellos. Para esto se tomarán en cuenta los siguientes parámetros:

- Únicamente se considerará la presencia de un punto de fijación si éste se representa visualmente en el filme. No se tomarán en cuenta alusiones en los diálogos.
- Por “Prólogo” se entiende la presencia de una explicación, en diálogos o en textos, que exponga cuál es la situación política de Francia en la guerra de los Cien Años, la existencia del tratado de Troyes u otros elementos similares que permitan al espectador adquirir cierto contexto del espacio y tiempo en donde se desarrolla la diégesis.
- El “Llamado” corresponde a la representación del diálogo de Juana de Arco con sus voces o visiones. Se considerará tanto representación visual de estos momentos como auditiva.
- La “Identificación” consiste en el momento en el que Juana ubica a Carlos, el Delfín, de entre los demás miembros de su corte en el castillo de Chinon.
- La “Campaña” abarca la presencia de Juana de Arco entre las tropas.
- Por “Epílogo” se considera la presencia de una explicación, en diálogos, acciones o textos, que presente qué ocurrió tras la muerte de Juana, como lo puede ser la rehabilitación de su caso, el fin de la guerra y otras circunstancias relacionadas.

Filme	Punto de fijación												
	Prólogo	Donremy	Llamado	Vaucouleurs	Identificación	Campaña	Herida en Orleans	Coronación	Captura	Beaurevoir	Juicio	Muerte en hoguera	Epílogo
<i>Juana, la mujer</i> (Cecil B. De Mille, 1916)	X	X	X	X	X	X	X	X	X		X	X	X
<i>La pasión de Juana de Arco</i> (Carl Theodor Dreyer, 1928)											X	X	
<i>La merveilleuse vie de Jeanne d'Arc</i> (Marco de Gastyne, 1929)	X	X	X	X	X	X	X	X			X	X	
<i>Das Mädchen Johanna</i> (Gustav Ucicky, 1935)	X				X	X		X	X			X	X
<i>Juana de Arco</i> (Victor Fleming, 1948)		X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	
<i>Santa Juana</i> (Otto Preminger, 1957)				X	X	X		X			X	X	X
<i>El proceso de Juana de Arco</i> (Robert Bresson, 1962)											X	X	X
<i>Jeanne la Pucelle</i> (Jacques Rivette, 1994)	X		X	X	X	X	X	X	X	X		X	X
<i>Juana de Arco</i> (Richard Rich, 1996)	X	X	X		X	X	X	X	X			X	X
<i>Juana de Arco</i> (Christian Duguay, 1999)	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
<i>Juana de Arco</i> (Luc Besson, 1999)	X	X	X		X	X	X	X	X	X	X	X	
<i>Jeanne captive</i> (Philippe Ramos, 2011)										X			
<i>Jeannette, l'enfance de Jeanne d'Arc</i> (Bruno Dumont, 2017)		X	X										

Esta tabla permite apreciar cuáles han sido los momentos de la vida de Juana de Arco que han sido representados, con mayor o menor frecuencia en el séptimo arte. La muerte de la Doncella en la hoguera ha sido un importante punto de fijación a lo largo de esta tradición cinematográfica. Respecto a esto es importante señalar que los mismos pioneros del cine Georges Hatot y Georges Méliès habían presentado también esta escena con lujo de detalle.

Entre otros de los puntos de fijación más importantes se destacan la prueba de identificación del Delfín —un acontecimiento que proviene directamente del relato romántico y de la hagiografía—, el juicio —en donde se aprecia cierta tendencia a

recuperar el contenido de las actas del proceso— y la vinculación de Juana con el ejército francés.

En contraparte, los momentos en los que menos se han centrado los realizadores son los que hacen referencia a la vida de Juana de Arco en Domremy y su estancia en Beaurevoir, los cuales, casualmente, son los eventos en los que los cineastas del siglo XXI han fijado su atención, en lo que otrora había sido pasado por alto o ignorado.

Asimismo, en estos puntos de fijación es posible identificar la predominancia de alguna forma de aproximación historiográfica, esto gracias a la manera en que se aborda la situación y las mismas fuentes que fueron consultadas para la estructuración de éstas en el guión. Tal y como se aprecia en la siguiente tabla.

	Punto de fijación												
	Prólogo	Domremy	Llamado	Vaucouleurs	Identificación	Campaña	Herida en Orleans	Coronación	Captura	Beaurevoir	Juicio	Muerte en hoguera	Epílogo
Aproximación Historiográfica													
ROMANTICISMO		X	X	X	X	X	X	X	X	X			
ESCUELA DE LOS ANNALES											X	X	
RACIONALISMO	X					X	X			X			X

Finalmente, en el análisis presentado en el capítulo anterior, se hizo hincapié en la presencia, ausencia y manejo de las licencias poéticas en los diferentes filmes, esto para señalar qué tanto se aleja la diégesis de éstos del relato histórico y de las fuentes. A continuación se presenta una tabla en donde se han ordenado los 13 filmes que integraron al *corpus* de acuerdo al apego que muestran hacia los hechos históricos. El primer puesto es ocupado por la película que contiene menos licencias poéticas y que, gracias a esto, puede ser utilizado, de mejor manera como material didáctico en torno a la vida de Juana de Arco.

Cada uno de los lugares ocupados en esta tabla se encuentra establecido por la abundancia, escasez y debido manejo de las licencias poéticas. Por lo que los últimos puestos estarán ocupados por las películas que alteran considerablemente el relato histórico mediante la inserción de éstas.

Fidelidad o apego al relato histórico	
Puesto	Filme
1°	<i>El proceso de Juana de Arco</i> (Robert Bresson, 1962)
2°	<i>La pasión de Juana de Arco</i> (Carl Theodor Dreyer, 1928)
3°	<i>Juana de Arco</i> (Luc Besson, 1999)
4°	<i>Jeanne la Pucelle</i> (Jacques Rivette, 1994)
5°	<i>Juana de Arco</i> (Victor Fleming, 1948)
6°	<i>La merveilleuse vie de Jeanne d'Arc</i> (Marco de Gastyne, 1929)
7°	<i>Santa Juana</i> (Otto Preminger, 1957)
8°	<i>Juana de Arco</i> (Richard Rich, 1996)
9°	<i>Jeannette, l'enfance de Jeanne d'Arc</i> (Bruno Dumont, 2017)
10°	<i>Jeanne captive</i> (Philippe Ramos, 2011)
11°	<i>Juana, la mujer</i> (Cecil B. De Mille, 1916)
12°	<i>Juana de Arco</i> (Christian Duguay, 1999)
13°	<i>Das Mädchen Johanna</i> (Gustav Ucicky, 1935)

En síntesis, puede concluirse que Juana de Arco es un personaje que se ha encontrado presente constantemente en la historia del cine. A lo largo de este recorrido por la gran pantalla que supera ya, el siglo de duración, se han podido desarrollar numerosas aproximaciones a la Doncella de Orleáns de manera similar a lo que se presenta en la historiografía en torno al personaje. Mientras algunos cineastas y argumentistas optan por dar un mayor peso al mito y la leyenda en torno a la joven francesa, otros optan por velar por la fidelidad a las fuentes históricas convirtiéndolas en el pilar de las respectivas diégesis cinematográficas.

Juana de Arco y su respectiva representación en el cine, permite evidenciar la existencia de estos vínculos, cruces o nexos entre la historiografía y el séptimo arte, dos campos del conocimiento que, a diferencia de lo que tiende a pensarse, no están tan lejanos entre sí.

ANEXO 1

Descripción de Juana de Arco de Georges Méliès

El cortometraje *Juana de Arco* de Georges Méliès fue la primer obra cinematográfica que procuró narrar la vida de Juana de Arco, presentando de manera muy sintética momentos particulares y significativos de la vida del personaje (puntos de fijación).

A continuación se presenta una descripción del contenido de esta obra audiovisual haciendo una distinción de lo que se presenta al espectador en cada una de las breves escenas, vinculándola y relacionándola con el momento particular de la vida de Juana de Arco que busca representarse.

Lo que se presenta en el filme	Momento particular de la vida de Juana de Arco
<p>Mediante la presentación de efectos especiales aparecen dos mujeres levitando vestidas de blanco, con aureolas y elevando las manos al cielo.</p> <p>Una joven con cabello largo, un vestido y descalza se inclina ante ellas. La acción tiene lugar en un escenario que busca representar a un bosque, cerca de los árboles es posible distinguir unos ciervos pequeños.</p> <p>Juana se inclina ante las mujeres. Éstas desaparecen y en su lugar aparece un ángel con alas, un cetro y una gran aureola. Juana abandona el lugar.</p>	<p>Esta escena del filme de Méliès representa el momento de la vida de Juana en donde ésta fue contactada por sus voces. Las primeras dos mujeres levitando serían Santa Catalina y Santa Margarita.</p> <p>Posteriormente, aparecerá en escena Miguel Arcángel. Juana, tras recibir su “misión” abandona el lugar.</p>
<p>Se aprecia la puerta de una casa. Un hombre y una mujer dejan varios trozos de leña en el exterior y entran al lugar cerrando la puerta detrás de ellos. Juana llega corriendo al exterior de la casa y se detiene antes de entrar dudando. Llega un hombre que comienza a cuestionar a la joven. Ella señala al cielo. Él intenta convencer a Juana de que entre a la casa, pero ella se niega. El</p>	<p>La casa representada corresponde al hogar de Juana de Arco en Domremy. El hombre y la mujer que entran tras dejar la madera son sus padres.</p> <p>La Doncella, tras haber recibido el mensaje divino, duda si debe informar a sus padres de la misión que le fue encomendada.</p> <p>El hombre que llega, posiblemente, es su primo Durand Lassois, con quien se marchó</p>

<p>hombre cede y termina siguiéndola fuera de cuadro.</p>	<p>para encontrarse con Baudricourt.</p>
<p>Un guardia custodia un puente levadizo. Juana de Arco llega y le pide al soldado la deje entrar arrodillándose. Tras unas palabras la deja entrar.</p>	<p>Juana de Arco llega a las puertas del castillo del Delfín y consigue que la dejen hablar con el príncipe.</p>
<p>Dentro del castillo tiene lugar una fiesta en donde hombres, mujeres y sacerdotes están bailando y bebiendo. Juana de Arco entra y comienza a dirigirse a los ahí presentes. En primera instancia éstos se ríen de ella. La Doncella comienza a señalar el cielo, toma una cruz y continúa hablando a la corte. Ellos comienzan a seguirla fuera de la habitación.</p>	<p>Esta escena representa el encuentro entre Juana de Arco y el Delfín. A un inicio, el heredero del trono y la corte se niegan a creerle considerándola una predicadora más. No obstante, la Doncella logra convencerlos de que realmente fue enviada por Dios y éstos se muestran dispuesta a seguirlos.</p>
<p>Juana encabeza una marcha hacia el interior de unas murallas. La gente la aclama conforme entra. Ella monta un caballo y lleva consigo un estandarte blanco. Detrás de ella continúa desfilando un gran ejército que también es vitoreado.</p>	<p>Es factible que esta escena de la obra de Méliès represente la llegada de Juana de Arco a Orleans o el triunfo en el sitio de esta ciudad.</p>
<p>El Delfín se arrodilla ante varios religiosos en una concurrida iglesia. Éstos lo coronan. Juana de Arco se encuentra a su lado acomodándole la capa. Un grupo de hombres hacen sonar trompetas y comienza una procesión en el lugar.</p>	<p>Evidentemente, se trata de la coronación del Delfín en la catedral de Reims. Juana de Arco, como bien se señala en las narraciones, ocupa un lugar cercano al monarca dentro del lugar.</p>
<p>Juana, en su caballo, se encuentra en las afueras de una ciudad amurallada combatiendo contra varios soldados. Un grupo considerable de hombres de armas la capturan y llevan al interior de un castillo. El resto de su tropa, pese a sus intentos, es incapaz de rescatarla.</p>	<p>Esta escena corresponde al momento de la captura de la Doncella en la ciudad de Compiègne.</p>
<p>Juana de Arco se encuentra cautiva y custodiada por dos soldados. La joven tiene una visión en donde se ve a sí misma al lado de Santa Catalina, Santa Margarita y Miguel Arcángel. Juana despierta de su sueño y es conducida por dos hombres fuera de la</p>	<p>El personaje principal se encuentra cautiva en el castillo de Ruán. En sus sueños y visiones, recibe el aviso de que pronto se reunirá con Dios y con sus santos. Al despertar sale del calabozo para dirigirse a su próximo interrogatorio.</p>

habitación.	
<p>Un grupo de hombres, un verdugo y un obispo se encuentran sentados en un extremo de la habitación. Juana llega seguida por varios soldados. El obispo se pone de pie y comienza a interrogar a la mujer. Se le ofrece que firme un papel. Sin embargo, la joven se niega y arroja el papel al suelo y señala al cielo. El obispo enfurece y ordena a los soldados que se lleven a la prisionera.</p>	<p>Esta breve escena sintetiza todo el proceso y juicio de Juana de Arco. Dando a entender que se negó a firmar la abjuración y que continuó argumentando que había sido enviada por Dios. El obispo —seguramente Pierre Cauchon— ordena que sea llevada a la hoguera.</p>
<p>En el centro del encuadre se aprecia una pira y un verdugo aguarda la llegada de la prisionera. Rodeando los leños varios hombres presencian la escena agitados. Juana llega y es conducida a la pira en donde es atada. El obispo se pone de pie y dicta la sentencia. El verdugo prende fuego a la hoguera. Un sacerdote acerca a Juana una cruz de madera para que pueda verla a través de las llamas. Uno de los verdugos se aproxima para colocar más leños a la hoguera, pero desfallece.</p>	<p>Se presenta la ejecución de Juana de Arco. Como última voluntad de la Doncella se le concede ver la cruz entre las llamas. Asimismo, se recupera este relato de que uno de los verdugos tuvo que ser atendido como consecuencia de una conmoción tras la muerte de Juana.</p>
<p>En medio de un grupo de mujeres vestidas de blanco y tocando diversos instrumentos. Juana de Arco asciende en el centro del encuadre sonriendo con las manos en señal de rezo.</p>	<p>Méliès, a manera de epílogo, presenta la llegada de Juana de Arco al paraíso.</p>

ANEXO 2

Los rostros de Juana de Arco



Imagen 1. Geraldine Farrar en *Juana, la mujer* (Cecil B. De Mille, 1916)



Imagen 2. Renée Falconetti en *La pasión de Juana de Arco* (Carl Theodor Dreyer, 1928)



Imagen 3. Simone Genevois en *La merveilleuse vie de Jeanne d'Arc* (Marco de Gastyne, 1929)



Imagen 4. Angela Salloker en *Das Mädchen Johanna* (Gustav Ucicky, 1935)

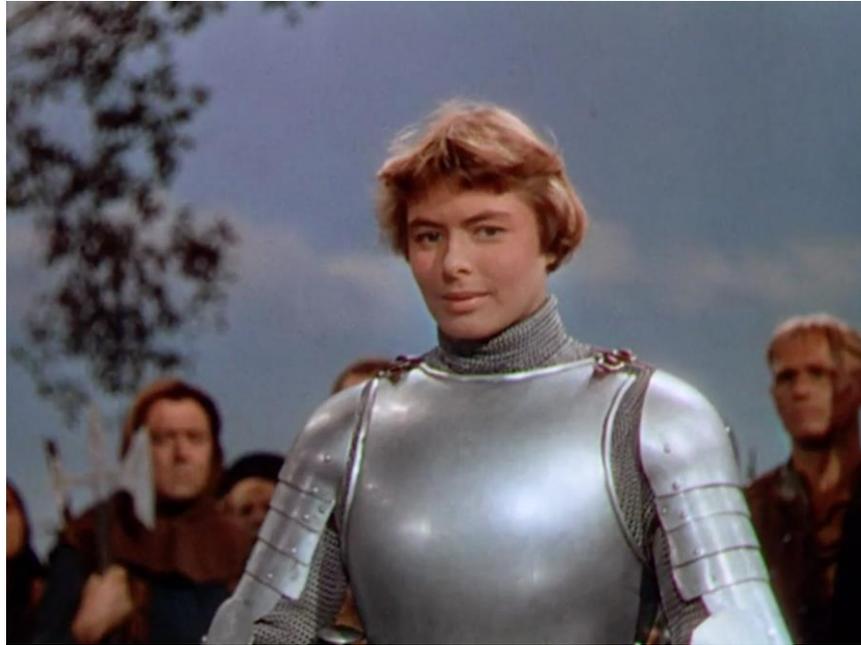


Imagen 5. Ingrid Bergman en *Juana de Arco* (Victor Fleming, 1948)



Imagen 6. Jean Seberg en *Santa Juana* (Ottor Preminger, 1957)



Imagen 7. Florence Delay en *El proceso de Juana de Arco* (Robert Bresson, 1962)



Imagen 8. Sandrine Bonnaire en *Jeanne la Pucelle. Les batailles et les prisons* (Jacques Rivette, 1994)



Imagen 9. *Juana de Arco* (Richard Rich, 1996)



Imagen 10. Leelee Sobieski en *Juana de Arco* (Christian Duguay, 1999)



Imagen 11. Milla Jovovich en *Juana de Arco* (Luc Besson, 1999)



Imagen 12. Clémence Poésy en *Jeanne captive* (Philippe Ramos, 2011)



Imagen 13. Lise Leplat Prudhomme en *Jeannette, l'enfance de Jeanne d'Arc* (Bruno Dumont, 2017)

Fuentes de investigación

Bibliografía:

La Biblia. Edición Pastoral, Madrid, Editorial Verbo Divino, 1995.

Alonso, Juan J, *et al.*, *La Edad Media en el cine*, Madrid, T&B Editores, 2007.

Altman, Rick, “Otra forma de pensar la historia (del cine): un modelo de crisis”, en *Revista Archivos de la Filmoteca*, Valencia, vol. 2, núm. 22, 1996, pp. 6-19.

Anderson, Bonnie S. y Zinsser, Judith P., *Historia de las mujeres. Una historia propia*, Barcelona, Crítica, 2015.

Bingham, Dennis, *Whose Lives are They Anyway? The Biopic as Contemporary Film Genre*, New Jersey, Rutgers University Press, 2010.

Blaetz, Robin, *Visions of the Maid. Joan of Arc in American Film and Culture*, Virginia, University Press of Virginia, 2001.

Bloch, Marc, *La sociedad feudal. La formación de los vínculos de dependencia*, Ciudad de México, Unión Tipográfica Editorial Hispano Americana, 1958.

Bloch, Marc, *Los reyes taumaturgos*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2017.

Breu, Ramón, *La historia a través del cine. 10 propuestas didácticas para secundaria y bachillerato*, Barcelona, Grao, 2012.

Burke, Peter, *La revolución historiográfica francesa. La Escuela de los Annales: 1929-1989*, Barcelona, Gedisa Editorial, 1990.

Butler, Judith, *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2007.

Cano Alonso, Pedro Luis, “Cinema de romans”, en *L’Avenç*, Cataluña, núm. 140, septiembre, 1990, pp. 46-50.

Caparrós Lera, José María, *El cine político después del franquismo*, Barcelona, Dopesa, 1978.

Cordier, Jacques, *Juana de Arco. Su personalidad. Su papel histórico*, Ciudad de México, Grijalbo, 1959.

- Crowther, Bosley, "Screen: The Trial of Joan of Arc", en *The New York Times*, 12 de febrero de 1965. Consultado en el expediente C-03844 del Centro de Documentación e Investigación de la Cineteca Nacional.
- Díaz Rodríguez, Verónica, "Contradicciones de la patrona del feminismo", en *El Financiero*, 14 de enero de 2000, p. 59.
- Douglas Eames, John, *The Paramount Story*, Nueva York, Crown Publishers Inc., 1985.
- Duby, Georges y Duby, Andrée, *Los procesos de Juana de Arco*, Granada, Universidad de Granada, 2005.
- Ferro, Marc, *Cine e Historia*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1980.
- Ferro, Marc, "La historia en el cine", en *Istor*, Ciudad de México, Jus, año V, núm. 20, 2008, pp. 7-14.
- Ferro, Marc, *El cine, una visión de la historia*, Madrid, Akal, 2008.
- Florescano, Enrique, "De la memoria del poder a la historia como explicación", en Pereyra, Carlos. (comp.), *Historia ¿para qué?*, Ciudad de México, Siglo Veintiuno Editores, 1993, pp. 91-128.
- García Colorado, Gabriel, *et al.*, *El cine como recurso didáctico*, Ciudad de México, Trillas, 2011.
- Gómez Tarín, Francisco Javier *El análisis de textos audiovisuales. Significación y sentido*, Madrid, Shangri-La Ediciones, 2010.
- González, Isaac, *Una didáctica de la Historia*, Madrid, Ediciones de la Torre, 2001.
- González Ruiz, David, *Breve historia de las leyendas medievales*, Madrid, Ediciones Nowtilus, 2010.
- Gooch, George, P. George, *Historia e historiadores en el siglo XIX*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1977.
- Horkheimer, Max y Adorno, Theodor, W. *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta, 2006 (1944).
- Hueso, Ángel Luis, "Planteamientos historiográficos en el cine histórico", en *Film-Historia*, Barcelona, Centro de Investigación Cinematográfica, vol. 1, núm. 1, pp. 13-24.
- Huyssen, Andreas, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007.

- Iggers, Georg G., *La ciencia histórica en el siglo XX. Las tendencias actuales. Una visión panorámica y crítica del debate internacional*, Barcelona, Editorial Labor, 1995.
- Kracauer, Siegfried, *De Caligari a Hitler: una historia psicológica del cine alemán*, Barcelona, Paidós, 1985.
- Linder, Leo, *Juana de Arco*, Buenos Aires, Vergara, 2000.
- Michelet, Jules, *Juana de Arco*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1986 (1841).
- Montes de Oca, Elvia, “La novela y el relato históricos como apoyo para la enseñanza de la historia en México a los alumnos de nivel medio superior y superior”, en Galván Lafarga, Luz Elena (coord.), *La formación de una conciencia histórica. Enseñanza de la historia en México*, Ciudad de México, Academia Mexicana de la Historia, 2006.
- Ortega Mantecón, Alfonso, “La pasión de Juana de Arco”, en Zamorano Rojas, Alma Delia y Ortega Mantecón, Alfonso (coords.), *Cinema 24*, Ciudad de México, Notas Universitarias, Universidad Panamericana, 2017, pp. 46-57.
- Pernoud, Régine, *Joan of Arc. By Herself and her Witnesses*, Maryland, Scarborough House, 1994.
- Perroy, Édouard, *La guerra de los 100 años*, Madrid, Akal, 1982.
- Pohlenz, Ricardo, “Los pecados de Dreyer”, en *Reforma*, Primera Fila, 22 de febrero de 2008, p. 22.
- Porter, Miquel, “El cine como material para la enseñanza de la historia”, en Romanguera, Joaquim y Riambau, Esteve, *La historia y el cine*, Barcelona, Fontamara, 1983.
- Power, Eileen Edna, *Mujeres medievales*, Madrid, Encuentro, 2013.
- Sackville-West, Vita, *Juana de Arco*, Madrid, Siruela, 2003 (1936).
- Saavedra Luna, Isis, “El fin de la industria cinematográfica mexicana, 1989-1994”, en *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, Tel Aviv, Tel Aviv University, vol. 17, núm. 2, 2006, pp. 107-127.
- Sagesse Sequeiros, Marie de la, *Santa Juana de Arco*, Buenos Aires, Katejon, 2018.
- Sartori, Beatriz, “Juana de Arco”, en *Cine Participativo*, agosto-diciembre 2003, IPN, p. 24.

Sorlin, Pierre, *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1985.

Stam, Robert, “Multiculturalismo, raza y representación”, en *Teorías del Cine*, Barcelona, Paidós Comunicación, 2000, pp. 307-320.

Voltaire, *La doncella de Orleáns*, Madrid, Rey Lear, 2011 (1730).

Fuentes digitales:

“20 Animated Hero Classics Biography DVD Collection”, en *Nest Learning*, consulta en línea el día 3 de junio de 2018, disponible en http://www.nestlearning.com/20-animated-hero-classics-biography-dvd-collection_p42931.aspx.

“Santa Juana de Arco”, en *Devocionario Católico*, consulta en línea el día 20 de noviembre de 2017, disponible en http://www.devocionario.com/santos/arco_1.html.

“Santa Juana de Arco, virgen”, en *Corazones*, consulta en línea el día 20 de noviembre de 2017, disponible en http://www.corazones.org/santos/juana_arco.htm.

Hopewell, John, “Bruno Dumont initiates shoot of Joan of Arc sequel, ‘Jeanne’”, en *Variety*, consulta en línea el día 2 de agosto de 2018, disponible en <https://variety.com/2018/film/awards/bruno-dumont-joan-of-arc-sequel-jeanne-1202893447/>.

Shaw, George Bernard, “Saint Joan”, en *Project Gutenberg of Australia*, consulta en línea el día 26 de mayo de 2018, disponible en http://faculty.smu.edu/bwheeler/joan_of_arc/olr/07_saintjoan_gbshaw.pdf.

Zavala, Lauro, “Cine Clásico, Moderno y Posmoderno”, en *Razón y Palabra*, México, núm. 46, 2005, disponible en <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n46/lzavala.html>.

Filmografía sobre Juana de Arco (cronológicamente):

Exécution de Jeanne d’Arc (Georges Hatot, 1898, Francia).

Juana de Arco (George Méliès, 1900, Francia).

Juana, la mujer (Cecil B. De Mille, 1916, Estados Unidos).

La pasión de Juana de Arco (Carl Theodor Dreyer, 1928, Francia).

La merveilleuse vie de Jeanne d'Arc (Marco de Gastyne, 1929, Francia, Alemania).

Das Mädchen Johanna (Gustav Ucicky, 1935, Alemania).

Juana de Arco (Victor Fleming, 1948, Estados Unidos).

Giovanna D'Arco al rogo (Roberto Rossellini, 1954, Italia, Francia).

Santa Juana (Otto Preminger, 1957, Estados Unidos, Reino Unido).

El proceso de Juana de Arco (Robert Bresson, 1962, Francia).

Jeanne la Pucelle. Les batailles et les prisons (Jacques Rivette, 1994, Francia).

Juana de Arco (Richard Rich, 1996, Estados Unidos).

Juana de Arco (Christian Duguay, 1999, Canadá).

Juana de Arco (Luc Besson, 1999, Francia, República Checa).

Jeanne captive (Philippe Ramos, 2011, Francia).

Jeannette, l'enfance de Jeanne d'Arc (Bruno Dumont, 2017, Francia).

Otras fuentes audiovisuales (cronológicamente):

Espartaco (Stanley Kubrick, 1960, Estados Unidos).

El show de Terror de Rocky (Jim Sharman, 1975, Reino Unido, Estados Unidos).

Calígula (Tinto Brass, 1979, Italia, Estados Unidos).

Rojo amanecer (Jorge Fons, 1989, México).

Bill & Ted's Excellent Adventure (Stephen Herek, 1989, Estados Unidos).

Kamikaze Kaitô Jeanne (Atsunobu Umezawa, 1999-2000, Japón).

Joan of Arcadia (Barbara Hall, 2003-2005, Estados Unidos).