

Cine, historia y medicina

Seminario de la asignatura de Historia de la Medicina

Alfredo Menéndez y Rosa M^a . Medina

Departamento de Anat. Patol. e Historia de la Ciencia
Universidad de Granada

1. **Introducción: cine, historia y ciencia**

El objeto fundamental de este seminario es explorar las potencialidades didácticas del cine de ficción en el campo de la historia de las ciencias y de la medicina en particular. Para ello abordaremos temáticas de interés histórico médico relevantes para el **programa** de la asignatura empleando como hilo conductor una producción cinematográfica. Entre las **cuestiones a explorar** están la relación pobreza-enfermedad, la práctica colonial de la medicina, la eugenesia, la representación social de las enfermedades epidémicas, la revolución científica, la imagen social del científico o la implicación de las tecnologías médicas en la relación médico-paciente, por poner algunos ejemplos.

¿Por qué acudir al cine? ¿Qué ventajas y limitaciones tienen las producciones de ficción para acercarnos al pasado? Principalmente por una razón: en una cultura eminentemente visual como la que vivimos —es la nuestra la *civilización de la imagen*—, la sociedad forma cada vez más su idea del pasado a través del cine y la televisión, ya sea mediante películas de ficción, docudramas o documentales. O dicho de otro modo, la principal fuente de conocimiento histórico para la mayoría de la población es el medio audiovisual. Sin embargo, estas formas colectivas de conocer el pasado con frecuencia son ajenas al conocimiento producido por los historiadores aunque esto suele pasar inadvertido para la mayoría de los espectadores.

El lenguaje audiovisual es, como otros tipos de lenguaje, un **sistema de representación** de la realidad que nos rodea. Un sistema de representación que genera discursos y organiza y otorga significados a los objetos y prácticas de la vida cotidiana. Dicho con otras palabras, el cine nos permite adquirir las herramientas con las que pensamos. Los significados organizan y regulan las prácticas sociales —ayudan a establecer reglas, normas o convenciones vitales para el desarrollo de nuestra vida social—, modulan nuestra conducta, nos proporcionan el sentido de nuestra propia identidad o de las identidades ajenas. Por ejemplo, sería difícil explicar el conocimiento que los espectadores europeos tenemos sobre la identidad de los hombres y mujeres afroamericanos sin el cine de Spike Lee.

En nuestro trabajo partimos de una concepción de **cultura** en la que el terreno simbólico es un elemento clave de la vida social (*véase figura* el circuito de la cultura). Cultura sería un proceso de producción e intercambio de significados, es decir, aquello que permite a distintas personas interpretar el mundo de formas básicamente parecidas. Desde esta perspectiva, el **lenguaje audiovisual**, con su incomparable capacidad de representación, de otorgar significados, de creación de símbolos, es también una de las más poderosas **tecnologías de poder**. Un ejemplo ayudará a entender esta idea, en la abundante filmografía del periodo histórico de la denominada *guerra fría* la maquinaria de Hollywood trabajó concienzudamente para fijar un significado: los rusos eran malvados. La más reciente producción telefilmica también ha trabajado concienzudamente para fijar una concepción que resalta el valor de la familia unida en las sociedades contemporáneas. Para el caso que nos interesa en este seminario baste señalar las casi siempre heroicas visiones de los científicos.

El **cine**, por tanto, puede ser considerado como uno de los más poderosos factores de **creación de actitudes públicas** y de difusión de ideas **acerca de la ciencia y los científicos**. Las imágenes de los científicos y de la actividad científica que pueblan el imaginario simbólico colectivo han sido generadas y propagadas, especialmente, a través de los medios audiovisuales, aunque desde el siglo XIX, la literatura de ficción (Julio Verne, Mary Shelley, H. G. Wells, etc.) también haya contribuido a generar nuestras ideas. De igual forma, el cine ha contribuido a **generar ciertas formas de pensar** sobre otros profesionales, roles sociales, valores, concepciones del honor, del patriotismo, etc. Pero también ha contribuido a constituir la materialidad de nuestros cuerpos, su forma, sus hábitos, o nuestra manera de entender y practicar la salud o la sexualidad. Es aquí donde el se revela como una tecnología clave del **biopoder** (Foucault).

Hay, a nuestro entender, una última razón, íntimamente ligada a la anterior, para apuntalar esta necesidad de prestar atención al medio audiovisual. El acto de la comunicación exige —como es harto evidente— que los interlocutores compartan al menos parcialmente el mismo lenguaje, el mismo sistema de representaciones. Pero, a diferencia de otros lenguajes como el oral o el corporal, la capacidad de los individuos para emplear (decodificar) el lenguaje audiovisual es muy limitada: la inmensa mayoría de los destinatarios de ese lenguaje podríamos ser declarados parcialmente “disléxicos” y casi totalmente “disgráficos” en su manejo.

Volviendo a las relaciones cine/ciencia/historia, quizá sea pertinente preguntarse cuáles han sido los principales celos de los historiadores hacia el cine. No está de más recordar que el invento de los Lumière (1895) fue recibido por la élite culta como un instrumento científico destinado a reproducir fielmente la realidad, un uso que rápidamente fue superado por sus increíbles posibilidades comerciales como *fábrica de sueños*. Con frecuencia los historiadores han valorado la capacidad del cine para contribuir al conocimiento y concepción del pasado en función del grado de aproximación «realista» de las imágenes a los «hechos». Es decir, en función del sometimiento del cine al conocimiento generado por la ciencia histórica. Lógicamente, ello supone creer en la supremacía del discurso escrito como forma de acercamiento al pasado frente a otras formas visuales de representación, a la vez que muestra un claro desconocimiento de la especificidad del lenguaje cinematográfico. La aplicación de tales criterios al denominado «cine histórico» ha llevado casi unánimemente a su desprecio: «el cine falsifica la historia». Es decir, hay quien defiende que las películas carecen de rigor, tergiversan el pasado, inventan, trivializan personajes, hechos o movimientos, convirtiéndose en vehículos de una acrítica visión romántica del pasado. Aunque no faltan los ejemplos de un cine con una concepción equivocada de la reconstrucción histórica, el desprecio hacia el cine no es ajeno a la escasa influencia que los historiadores tienen sobre la realización cinematográfica. El cine muestra un pasado que no es de su propiedad. El mundo del pasado que crea el cine es además un mundo histórico contra el que no pueden competir los libros en una sociedad postliteraria donde la gente tiene acceso a la lectura pero no lee. Por su parte, el pleno sometimiento a las fórmulas narrativas de la historia convencional podría convertir irremediabilmente a los largometrajes en indigestos productos audiovisuales. Dejemos, pues, claro que, **en muchos sentidos, el cine es una forma de producción de ideas sobre el pasado que transcurre ajena a la producción histórica académica**. Un cineasta plantea un punto de vista sobre determinados aspectos del pasado con frecuencia para mostrar sus preocupaciones sobre el presente y pensando en un determinado tipo de espectador. Acerquemos estas ideas a nuestro terreno. Podría decirse que **la ciencia y la medicina generan explicaciones o representaciones sobre la salud o la enfermedad que en muchas ocasiones transcurren ajenas a las explicaciones que amplios sectores de la población otorgan al hecho de enfermar**. También la historia genera explicaciones sobre el pasado no compartidos por las explicaciones propuestas por quienes hacen cine. Son discursos que coexisten sin jerarquías en el amplio terreno de la cultura. Estas ideas son claves para el desarrollo de nuestro seminario por lo que sería conveniente debatirlas más extensamente en el aula.

Pero además, el abismo entre historia y cine puede reducirse si consideramos algunas de las particularidades de la ciencia histórica y de la producción cinematográfica, no siempre evidentes al «público». En primer lugar, **la historia es una reconstrucción, no un reflejo directo del pasado; de hecho la ciencia histórica, como la ciencia en general, es un producto no sólo científico, sino cultural e ideológico del mundo sobre todo occidental**.

Además, el lenguaje escrito sólo es un camino para reconstruir la historia. Existen otros modos de reconstruir y explicar el pasado, modos que empleen el sonido, la imagen, la emoción, el montaje. La **crisis** de la llamada **historia social** en la década de los ochenta puso sobre la mesa el problema de la creciente incapacidad de los historiadores para trasladar una visión integral del pasado. Algunos historiadores acuñaron el concepto del **desmigajamiento de la historia**. «La historia se ha desmigado o ha perdido un núcleo que le permita reconstruir su coherencia estructural —afirmaba Santos Juliá—: se gasta cada vez más tiempo y más energías en construir resultados cada vez más irrelevantes y más destinados al estrecho círculo de los especialistas». El corolario de Juliá da que pensar: «Del historiador como elemento configurador de la memoria colectiva se pasa al especialista incapaz de comunicar».

Nuevas corrientes en la disciplina histórica, como el discurso posmoderno, los estudios culturales (*cultural studies*) y la nueva historia cultural (giro cultural) han servido para tender nuevos puentes. Estas corrientes han destacado la necesidad de **orientar el estudio histórico hacia la búsqueda de interpretaciones complejas y múltiples**, la búsqueda de los significados ocultos y de los mecanismos escondidos de las cosas (el **espacio simbólico**). Las nuevas propuestas plantean la necesidad de entender los **textos** no en el sentido estricto de palabra escrita sino en un sentido más amplio: **todo aquello que produce un significado sobre las cosas sea una exposición o un material audiovisual**.

En este nuevo espacio, que otorga gran valor al mundo simbólico, a los mecanismos del circuito cultural a través del cual se generan los significados con los que pensamos las cosas, el cine adquiere un interés particular (véase *figura* el giro cultural). Por una parte, el texto fílmico se construye con la propia participación del espectador (*la imagen mirada*), en la medida en la que éste produce, otorga sentido a las propuestas de realizador (ello explica los procesos psicológicos de identificación, proyección psicológica y mitogenia). En segundo lugar, el cine podría (gracias a su capacidad de representación) mostrar el complejo y multidimensional mundo de los seres humanos del pasado, aproximarnos a cómo las gentes del pasado vieron, entendieron y vivieron sus vidas. Desde esta perspectiva, un **film histórico** podría ser definido como una innovación, en imágenes, de la historia. Y los criterios para evaluarlo no pueden provenir únicamente de su atencimiento al conocimiento del pasado o de las reglas de historia escrita (una película nunca puede ser un libro, aunque lo pretenda). Es necesario tener presente las peculiaridades del lenguaje cinematográfico, sus modos y estructuras habituales, para posteriormente analizar cómo se interrelacionan con el pasado. Es decir, como afirma Rosenstone (1997), las reglas de la historia visual, aún no han sido establecidas.

Si aceptamos, pues, que el cine, con las particularidades de su lenguaje, es una forma de acercamiento al pasado, nos correspondería preguntarnos por **las «lecciones» que el cine puede proporcionar para la enseñanza de la historia de la medicina**. Esas lecciones son básicamente:

1.—En primer lugar, una película, en especial las históricas —es decir, aquellas en las que el argumento está relacionado con la **reconstrucción** del algún acontecimiento histórico— sirven para **aproximarse a dicho acontecimiento y sus protagonistas**. El cine, además, permite un acercamiento integral al multidimensional mundo humano.

2.—En segundo lugar, una película —que no hay que olvidar es una obra colectiva— es siempre **una fuente de información sobre el momento en que fue realizada, reflejo de la realidad política y social de ese momento**. Guión, dirección, montaje, proceso de producción y sistema de financiación son elementos muy significativos de la sociedad en la que se gestó y fue consumida cada realización cinematográfica. Igualmente, el éxito o fracaso de público nos dice mucho sobre la opinión pública dominante en el momento en el que se producen. Podríamos decir, parafraseando a Pierre Sorlin, uno de los pioneros en el estudio de las relaciones entre el cine y la historia, que cada película es «una de las expresiones ideológicas» de la sociedad del momento. Por ejemplo, una película como *Las uvas de la ira* (John Ford, 1940) en el que se relatan las desventuras de los campesinos americanos después de la sequía y la Depresión de 1929, no puede entenderse al margen de la sintonía de buena parte de la intelectualidad progresista, y en especial los radicales de Hollywood, con los supuestos políticos de la *New Deal* del presidente Roosevelt, en defensa de una creciente intervención estatal en la regulación del mercado de trabajo y de prestaciones sociales. Es también el

exponente de la práctica cinematográfica como testimonio social frente al mayoritario escapismo por el que optaron los productores frente al crack del 29.

3.— En tercer lugar, el **cine como agente histórico**, explorando su influencia en el devenir histórico. No vamos a cuestionar el ataque a Pearl Harbour en diciembre de 1941 como detonante de la participación norteamericana en la 2^a Guerra Mundial, pero no habría que despreciar la creciente empatía de la opinión pública norteamericana hacia el sufrimiento de los británicos (especialmente a causa de los bombardeos alemanes, los *blitz*) que propició el éxito de público de la laureada *Mrs. Miniver* (William Wyler, 1942) y que colaboró a quebrar el tradicional antiintervencionismo de la sociedad norteamericana. En el mismo sentido cabría explorar los efectos sociales que causaron la popularización a través del cine de doctrinas científicas, como por ejemplo las investigaciones sobre la conducta sexual de la sociedad norteamericana de Alfred Kinsey (1948-1953), el psicoanálisis o el darwinismo. A pesar de la «censura» a la que le sometió el mcarthysmo, la difusión de estas doctrinas por un medio de masas fue determinante para modificar del concepto de *normalidad sexual* en la puritana sociedad norteamericana de la época, y a la postre, clave en el desencadenamiento de la llamada *revolución sexual*. La emisión por televisión en julio de 1982 de un docudrama basado en la historia de Alice Jefferson, una trabajadora británica de 53 años, fallecida a causa de un mesotelioma pleural causado por la exposición al amianto, también fue determinante para promover el debate social sobre los riesgos laborales y a la salud pública causados por este mineral.

4.— En cuarto lugar, el cine ha contribuido históricamente a fijar determinadas imágenes **de la de la actividad científica y médica y de los científicos en el imaginario colectivo**. Este es el terreno en el que más se han volcado los historiadores de la ciencia que se han acercado al estudio del cine. El estudio de la imagen, de los iconos que identifican a la medicina o a la ciencia y a sus cultivadores está íntimamente ligado a un campo de estudio muy sugerente, el de la popularización de la ciencia. En la actualidad, se ha abandonado el modelo tradicional en el que el profano, el lego, la población, eran vistos como meros receptores de la información transmitida por los expertos. Muy por el contrario, la pregunta pertinente sería cómo la audiencia ha intervenido en la forja del significado de las imágenes puestas en circulación, cómo ha dado sentido a representaciones de la ciencia a menudo en conflicto, y cómo ha reconciliado satisfactoriamente sus experiencias y expectativas respecto a la ciencia con su opinión, conocimiento y comprensión de ella.

Los años 50, marcados por el boom en el prestigio de la ciencia y la tecnología en EEUU, por la irrupción comercial de la TV, y por la Guerra Fría, propició unos de los cambios más sonados en la imagen del científico. El arquetipo de científico acuñado en los *biopics* de los años 30 y 40 insistía en la imagen de éste como héroe y mártir: el científico —y muy especialmente el médico— había venido al mundo a sufrir y sólo su comportamiento abnegado y heroico le permitía subsistir, primero, y dar finalmente ese salto a la gloria que invariablemente caracteriza el final feliz impuesto por el género. Por su parte, la invención científica era presentada como una especie de milagro, de manera súbita, inesperada, y rodeada de un innegable dramatismo (Síndrome Eureka). Este arquetipo fue cuestionado a partir de los años 50 y 60. La nueva imagen cinematográfica propuesta para los científicos no fue ajena a la creciente demanda de control social de la ciencia. Frente al científico solitario, recluso en un laboratorio/santuario, la nueva imagen nos propone un científico integrado en el seno de un laboratorio en que se representa la investigación en equipo. Además ese laboratorio es una casa sin puertas, está abierta al mundo y dispuesto a someterse a una sanción exterior.

5.— Por último, el cine no es sólo una tecnología del poder del discurso (fijación de representaciones sobre las cosas), sino del biopoder, es decir, del poder sobre la materialidad del cuerpo como señalábamos más arriba.

En función de estas preguntas/lecciones, ¿qué tipología de películas pueden resultar de interés para nosotros? Siguiendo la **clasificación de Marc Ferro** (1995) podemos distinguir tres **tipos de películas** (los límites entre tipos no son fijos y hay bastante casos en los que sería difícil encasillarlos en una única tipología).

1. *Películas de reconstrucción histórica.*— Se trata de realizaciones que sin una voluntad directa de hacer historia poseen un contenido social y con el tiempo pueden convertirse en testimonios importantes para la historia, o para conocer las mentalidades de cierta sociedad en una época determinada. Por ejemplo, las obras del neorrealismo italiano (*Roma, città aperta, El ladrón de bicicletas*), la escuela soviética de los años veinte (*La Huelga* de Eisenstein) o el cine español del franquismo, especialmente, de Bardem y Berlanga (*Cándido, El verdugo, Bienvenido Mister Marshall*, etc) o las más recientes reflexiones sobre la sociedad inglesa o española de los 80 (*Ábrete de orejas* o *Pepi, Luci y Bom*). Se retrata, pues, a las gentes de una época, sus formas de vida, valores, modos de comportarse, hablar, etc.

2. *Películas de ficción histórica.*— Se trataría de películas que utilizan el pasado histórico únicamente como marco referencial, sin realizar análisis alguno (*Lo que el viento se llevó, Los tres mosqueteros*, el «cine de romanos»).

3. *Películas de reconstitución histórica.*— Serían aquéllas que con una voluntad directa de hacer historia, evocan un periodo o hecho histórico, con voluntad directa de reinterpretar ese pasado (es decir, asimilándolo a la tarea de un historiador convencional). V.g. los *biopics* científicos (*Pasteur, Freud*). Este es el tipo de realización al que prestaremos nuestra atención a lo largo del seminario puesto que ellas son las que mayor interés como fuentes para la investigación y como medio didáctico tienen para nosotros. A este tipo de películas es al que a partir de ahora llamaremos *films históricos*.

Según la forma por la que se opte para plasmar la historia en la pantalla, Rosenstone (1997) señala 3 tipos de cine histórico:

- *El film histórico como drama.*— La reconstrucción del pasado, tanto si está plenamente basado en hechos personas o movimientos bien documentados, como si los personajes y hechos son ficticios pero ambientados en un marco histórico acorde a la acción y su significado, se realiza con *realismo cinematográfico* (asimilable al cine de ficción). Es decir, proporcionan la idea de que a través del film nos acercamos a un mundo real, es decir, se proponen como una ventana abierta al pasado.
- *El film histórico como documento.*— El documental es el más reciente de los géneros históricos cinematográficos. La estructura más común de este género es superponer la explicación de un narrador (y/o testigos y especialistas) a una serie de imágenes actuales de lugares históricos junto con fotogramas de documentales, noticiarios, fotos, pinturas, periódicos, etc., de la época. Si el primer tipo suele levantar mayores recelos, el documental parece ofrecer mayor verosimilitud o crédito, en buena medida porque su estructura se encuentra más cercana al espíritu y los usos de la historia escrita. Es decir, da la sensación de ofrecer los hechos, junto a una contextualización y explicación racional de los mismos. Pero al igual que el drama, el documental nunca es reflejo de la realidad, sino un trabajo en el que las imágenes (ya sean del pasado o del presente) conforman un discurso narrativo con un significado determinado (imágenes al servicio del discurso). Las imágenes de época empleadas, refuerzan en el espectador la sensación de permitir ver directamente las fábricas, los hospitales, los paisajes o los personajes del pasado. Pero en realidad no vemos los hechos en sí, ni siquiera tal como fueron vividos por sus protagonistas, sino imágenes seleccionadas de aquellos hechos cuidadosamente montadas en secuencias para elaborar un relato o un punto de vista concreto. Son fruto pues, de una recreación.
- Una última tipología sería el *film histórico como experimentación*. Se trata de una denominación que incluye diversas formas fílmicas, tanto de ficción como documentales o combinación de ambas, y cuyo nexo común sería que buscan códigos de representación distintos a los films tradicionales. O dicho de otro modo, rechazan la consideración de la pantalla como una ventana a un «mundo real». La principal utilidad de estos films está en su capacidad para cuestionar nuestra propia concepción de la historia. El film *Galileo* de Liliana Cavani participa parcialmente de este carácter experimental (puesta en escena brechtiana, etc).

2. Las lecciones de nuestra experiencia docente

En primer lugar, el recurso a la producción cinematográfica confirma ser una herramienta fecunda para estimular un **interés crítico por el pasado y el presente de la actividad científica**. Quizá el principal reto estriba en ser capaces de posibilitar que, a partir del impacto que las películas generan en el alumnado, se susciten las preguntas y respuestas pertinentes. Es decir, aprovechar ese *saber ver* (que proponemos a los alumnos) como experiencia vivida, estimulando ese *desideratum* (que pocas veces sabemos cómo llevarlo a la práctica) de **aprendizaje significativo**. El cine contribuye a hacer más significativo el conocimiento aprendido en el sentido de que ayuda a incorporar conceptos aprendidos a nuestras propias experiencias vitales. Por poner uno de los ejemplos del propio seminario: conocer el concepto de eugenesia y poderlo escribir en un examen es una cosa. Otra bien distinta es conocer de cerca los detalles de experimentos eugenésicos, el impacto vital en la población a la que afectó o las resonancias de este fenómeno con situaciones del presente. La necesidad de aplicar herramientas teóricas al análisis de los acontecimientos planteados en el film obliga a entrelazar y dar cohesión a lo aprendido, a acercar lo aprendido en los libros a contextos prácticos. De igual manera que el paciente supone una actualización viva de la teoría médica. De esta forma «conocer» adquiere un carácter muy estimulante.

En segundo lugar, un acercamiento de este tipo estimula la formación en torno al mundo de la imagen: enseñar/aprender a mirar una imagen, descodificarla, es tan importante como saber leer y entender un texto escrito. Creemos que con ello se desarrolla la capacidad crítica del alumn@-espectador@, y se estimula la atribución de significados por parte del alumnado. Este es un tipo de aprendizaje que puede proporcionar dividendos en otras muchas parcelas de vida académica y extraacadémica.

En tercer lugar, la incorporación del cine a la enseñanza de la historia de la medicina, obliga a reflexionar sobre el **anacronismo** con el que con frecuencia el alumnado de Medicina, inmerso en un sistema **presentista** de enseñanza, interpreta el pasado.

No hay que olvidar, por último, que el carácter lúdico del cine contribuye a resaltar los aspectos más entretenidos de la aventura del saber.

3. Sistemática del seminario

Como avanzamos al comienzo de este cuaderno, el seminario explora una serie de temáticas de interés histórico-médico y científico tales como la relación paciente-médico, la concepción de la pobreza, la práctica colonial de la medicina o las nuevas formas de hacer ciencia. A través de esos temas, las películas nos remiten a asuntos recurrentes en historia tales como:

- relaciones entre poder, ciencia y estado,
- relaciones ciencia y religión,
- la función legitimadora de la ciencia,
- la visión de la ciencia como un proceso social de negociación,
- importancia del discurso médico en la creación de subjetividades,

aspectos relevantes para el programa general de la asignatura.

El trabajo del seminario, por tanto, permite generar una reflexión historiográfica en torno al problema objeto de atención, en el que se integre el análisis de film propuesto.

La metodología del seminario persigue estimular el **trabajo en equipo** tanto en la realización de los trabajos como en el procedimiento del debate general. Es necesario hacer explícita esta idea pues las metodologías docentes que imperan en las aulas de Medicina fomentan más el trabajo individualizado y la competitividad que el trabajo en equipo y el diálogo requeridos en una práctica clínica satisfactoria. Será necesario fomentar con frecuencia la experiencia de “pensar en equipo” a lo largo del seminario.

El programa del seminario se desarrollará siguiendo este esquema:

- A) **Sesiones introductorias** (2), donde se realiza una reflexión sobre la relación entre cine e historia y las posibilidades que el cine oferta para el conocimiento del pasado, así como, unas primeras nociones de análisis fílmico. Tras estas sesiones se procederá a configurar los 6 grupos de trabajo, cada uno de los cuales analizará una de las películas ofertadas.
- B) **Sesiones de proyección** (6). Para ellas se facilita un cuestionario que persigue situar al alumnado en las principales cuestiones historiográficas objeto de atención, así como algunos de los hitos fundamentales del análisis fílmico y una orientación bibliográfica general. Es conveniente leer detenidamente el cuestionario antes de la proyección e intentar contestar (por escrito) a las preguntas formuladas. Puede optarse por pedir la contestación obligatoria a una pregunta específica que será corregida y utilizada en la sesión de proyección para estimular una participación más rica cuando se analice y debata la película.
- C) **Sesiones de presentación** (6). Estarán «encadenadas» con las anteriores, de manera que al día siguiente de la proyección, el grupo correspondiente presentará su trabajo sobre el tema elegido. **La duración de las exposiciones no deberá superar los 30 minutos** para dar paso a un debate general.
- D) **Sesión de evaluación**. En esta sesión se distribuirá un cuestionario de evaluación para que valoréis anónimamente los distintos aspectos de esta estrategia docente. Así mismo, se realizará un debate general para que expreséis vuestras impresiones, quejas o propuestas de mejora del seminario.

4. Guía para la elaboración de los trabajos

El trabajo de cada grupo exigirá el visionado de las películas, y el estudio del contexto histórico del problema a tratar, así como del contexto de realización y producción de la película y del lenguaje cinematográfico. Para todo ello cada grupo recibirá una copia del film asignado y un dossier bibliográfico sobre el tema. Por supuesto, queda espacio para la iniciativa de realizar búsquedas complementarias.

Cada grupo será tutorizado por uno de los docentes. En los sucesivos encuentros irán clarificándose los aspectos a tratar, la estructura y contenidos de la presentación, etc. El cuestionario anexo a cada película proporciona unas primeras líneas generales y orientativas para el análisis.

Los trabajos deberán ultimarse y **entregarse por escrito al tutor al menos 10 días antes de su presentación. La extensión máxima para la versión escrita es de 35 páginas.**

La presentación pública de los trabajos no superará los treinta minutos, lo que supone extremar la capacidad de síntesis. Esta valiosa herramienta intelectual —la síntesis— deberá ponerse especialmente en práctica a la hora de integrar los puntos de vista divergentes encontrados en la bibliografía suministrada y a la hora de relacionar lo leído con la realidad secular mostrada en la película. Por supuesto, debe aplicarse al trabajo del grupo que deberá evitar reiteraciones o contradicciones en sus contenidos. Ello exigirá trabajo en equipo y discutir ampliamente los contenidos. Es recomendable que un integrante del equipo realice una última revisión de conjunto.

El trabajo escrito incorporará los aspectos formales de un trabajo científico de acuerdo con las directrices impartidas en las prácticas de la asignatura. De manera sintética las normas a seguir son:

1. Todos los trabajos contarán con una portadilla donde se hará constar el título del trabajo y los autores o miembros del grupo de trabajo.
2. A continuación incluirán un sumario de los contenidos, donde se harán constar las partes en las que se estructura el trabajo. Aunque se entiende como un trabajo de equipo, en aquellos casos que se desee se podrán identificar los autores de cada apartado del trabajo.

3. Como norma general, todos los trabajos deberán incluir una introducción donde se expliciten los objetivos del mismo y un apartado de conclusiones.
4. Todos los trabajos deben incorporar un apartado final de bibliografía donde se relacionen los documentos consultados. Las referencias se presentarán siguiendo las normas de la UNESCO ISO 690. Las referencias de libros incluirán: AUTOR, Nombre. *Título de la obra*, ciudad de edición, editorial, año de edición. Por ejemplo, ROSENSTONE, Robert A. *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona, Ariel Historia, 1997. En caso de artículos de revista, se harán constar: AUTOR, Nombre. Título del artículo. *Nombre de la Revista*, año, *volúmen* (fascículo), página inicial-página final del artículo. Por ejemplo: SHORTLAND, Michael. Screen Memories: Toward a History of Psychiatry and Psychoanalysis in the Movies. *British Journal for the History of Science*, 1987, 20 (4), 421-452.

Las alusiones a lo largo del texto a los distintos trabajos consultados podrán hacerse mediante el recurso a las notas a pie de página. Además de las aclaraciones que se consideren oportunas, en las notas se incluirá una referencia abreviada al trabajo en cuestión. Dicha referencia incluirá: Apellido, título abreviado del trabajo, año de edición y página o páginas de las que procede la cita. Por ejemplo: Rosenstone, *El pasado en imágenes*, 1997, p. 25.

5. Elementos para el análisis fílmico

«Una película es difícil de explicar porque es fácil de entender»
METZ

Objetivos del análisis fílmico:

1. Extender las posibilidades de disfrutar de una película interesándonos no sólo por la historia contada sino conociendo su estructura y funcionamiento.
2. Entender cómo un film intenta **convencer** a los espectadores de algo más que de enseñar la verdad.
3. Realizar una valoración, no una simple glosa (Ej.: críticas cinematográficas habituales del periódico local *Ideal*): hacer hablar a la película como resultado de las preguntas que le hagamos.

Un desarrollo exhaustivo de este apartado superaría los objetivos que aquí nos marcamos. Nos limitaremos a exponer un guión con los aspectos básicos que deben desentrañarse en el análisis fílmico.

• FORMA Y FONDO

Romper la distinción forma/fondo. **Esta idea es clave para el análisis fílmico.** El cómo es el qué, lo dicho es el decir. A través de diversas secuencias fílmicas analizaremos como los aspectos técnicos de una película (cómo), por sencillos que estos sean, están íntimamente vinculados a lo que el film plantea (qué).

• COMENTARIO TEXTUAL FÍLMICO

“Conjunto de análisis sobre un film, dirigidos a describir su funcionamiento estructural y el significado que le sirve de base para su articulación como película”.

- a) ¿Cómo y desde qué punto de vista se construye la noción de espectador? la mirada del espectador (*gesto semántico*).
- b) ¿Cómo y desde qué punto de vista se construye la noción de película?
Ejemplos. *Mr. Arkadin*. La introducción del darwinismo en las escuelas americanas. *Recuerda*. Introducción “ingenua” de psicoanálisis en el cine de Hollywood.

Tradición en la que se inscribe la película: *principio ordenador*. Por ejemplo, el cine negro americano de los cuarenta una forma de crítica social en el *mcartismo*; el cine español "críptico" de Saura en los años 70, para evitar la censura franquista.

La contraposición del *gesto* y el *principio*: puntos de vista diferentes, por ejemplo una película del oeste hecha por los vencedores al punto de vista de los indios.

c) ¿Todo vale a la hora de comentar un texto fílmico?

En el análisis fílmico no todo vale pues se trata de hacer hablar al film pero siempre usando fragmentos del propio del film.

No todo lo que se dice en el análisis fílmico es válido. Al igual que en un trabajo histórico o en la cabecera del paciente, lo que decimos debe de estar apoyado en el texto fílmico, en la fuente del archivo o en el cuerpo del paciente.

• CORRELACIÓN: ORGANIZACIÓN, COHERENCIA

Complejidad del lenguaje. Su correlación es el contenido: la función del film es colocar sus componentes en una relación significativa, es decir, de tal manera que el film adquiere su contenido, precisamente, por la manera en la que están ordenadas las secuencias.

a) ESCENA: *El noviazgo del padre de Eddie*. R. Entra a decirle a su padre que se casa, no ha acabado la carrera, novia embarazada, familia católica, conservadora (otros elementos anteriores) el plano muestra, de una manera más o menos evidente, un mueble con una vajilla de porcelana muy frágil y delicada anunciando la escena. La disposición del material (correlación) transmite el significado.

b) PLANO: Orson Welles, uso de una perspectiva que habla por sí misma.

Conocer las correlaciones, la organización del film => detectar qué elementos se correlacionan (¿Hay sutileza y complejidad?).

Detectar incoherencias. Por ejemplo: *Salvar al soldado Ryan*: ¿un film antibélico?; *Blade Runner*, ¿un film científico o religioso?

• CREDIBILIDAD FRENTE A FORMA Y SIGNIFICACIÓN

El cine no está ligado a lo familiar, a lo probable sino a lo concebible. Credibilidad no es autenticidad.

Blade Runner/La guerra de las Galaxias/Quinto Elemento Galileo. Conversaciones ficción. Galileo y Vesalio juntos.
Hace un millón de años, En busca del fuego.

• TÉCNICA: PERMITE DEFINIR LOS PRINCIPIOS ORGANIZATIVOS

- ❑ Evolución de la técnica. Ejemplo: el plano secuencia era más frecuente en los inicios del cine: *Marruecos*.
- ❑ ¿Cómo presenta el director su **punto de vista**, los hechos más reveladores?: **Iluminación, color, música, ruidos**, incrementan nuestra respuesta.
Ejemplo reciente: *Bailando en la oscuridad*, uso de cámaras de alta sensibilidad, sensación más realista casi de vídeo doméstico, mayor sensación de presencia de los espectadores en la acción.
- ❑ Localización de las **imágenes de máxima significación**. ¿se podría prescindir de algunas secuencias?

• **LA POSICIÓN DEL ESPECTADOR: DESDE DÓNDE SE HABLA TAN IMPORTANTE COMO DESDE DÓNDE SE MIRA.**

- La posición del espectador no es ajena al film (texto), pues, en gran medida, lo construye como tal, se apropia del film (espacio textual).
“Mirar un film no es tanto descubrir los significados que el director ofreció a través de la película, como la producción de ‘sentido’ por los espectadores”

Ejemplos de cómo pueden verse películas diferentes, según del espectador de que se trate, tratándose del mismo film (*Contact*, *Léolo*, la filmografía de los Cohen).
- ¿Dónde queda el espectador? ¿Con quién nos identificamos? ¿Cómplice o testigo?
Hitchcock. El espectador cómplice => ambigüedad moral. *Marnie la ladrona*. A través de la aceptación y el goce de la fantasía de su heroína nos lleva a comprender que se trata de una fantasía, y peligrosa. También ofrece una lectura “feminista” sobre las dificultades de ser una mujer con una historia propia.
- Propuestas de **identificación** de género (modelos hombres/mujeres).
- El **final** feliz. Puede ser especialmente llamativo si no era lo esperado en nuestro juego de identificaciones. *Los amantes del círculo polar*, *El piano*: ejemplos de finales abiertos.

• **EL LENGUAJE FÍLMICO**

La cinematografía es un lenguaje: a mayor educación fílmica más veremos y oiremos en una película, más significados encontraremos.

CINCO CANALES DE INFORMACIÓN DE UNA PELÍCULA: 1) la imagen visual 2) texto escrito 3) el habla 4) banda sonora 5) efectos sonoros. Vamos a centrarnos sobre todo en 1) la imagen visual. Para ello analizaremos:

1. SINTAXIS DE LA IMAGEN

- PUESTA EN ESCENA: modificación en espacio. Intenta responder a las preguntas ¿Qué filmar? ¿Cómo filmarlo?
- MONTAJE: modificación en el tiempo. ¿Cómo presentar lo filmado?
- 4 UNIDADES DE SINTÁXIS (de mayor a menor)
 - Episodio
 - Secuencia
 - Planos: fragmento del film rodado en continuidad
 - Plano-secuencia: *La soga*. Transmite una sensación de mayor realidad.
 - Encuadres: distribución de los elementos dentro del plano

2. CÓDIGOS: el medio por el que se transmite el mensaje de la escena

- a) Comunes a la cultura: comer
- b) Comunes a otras artes: el gesto
- c) **Perspectiva:**
 - ejemplo sofisticado del uso de la perspectiva: *Ciudadano Kane* (Monago, 1981, pp. 154 y 161); *Galileo* la escena del anfiteatro anatómico: proximidad/lejanía al valor de la tierra/cielo, experiencia/autoridad.
 - Antes de que aparezca la imagen ya existe una forma de percepción en la cultura occidental que adjudica un significado específico. En nuestra cultura, por ejemplo, tendemos a leer una imagen de forma que el fondo es más importante que la parte anterior y la imagen se lee de izquierda a derecha.
- d) **Planificación:**
 - Tipos de plano: (Monago, 1981, p.78)

Planos largos = acentúa el contexto sobre la situación dramática, lo dialéctico frente a la personalidad de los protagonistas. Impresión de objetividad.

Plano: *giro*

inclinación: picado (menos importancia del sujeto), contrapicado (más importancia)

rotación

Zoom/traveling/cámara en movimiento (steadycam): por ejemplo traveling inicial del *Honor de los Prizzi*. Steadycam = subjetividad, naturalidad: *El mañana empieza hoy*, *Bailando en la oscuridad*.

- Todo **plano** tiene un **campo**, es decir una porción de espacio contenida dentro del **encuadre** (distribución de elementos dentro del plano). Los cambios en la técnica cinematográfica (objetivos de focal corta que han permitido tratar escenas enteras en un sólo plano) han ido acercando cada vez más la pantalla a la percepción natural y solicitando al público una posición más activa.
 - Antes de los años 50: interiores y diálogos
 - Scope (grandes formatos): han permitido explotar la **acción y paisajes**.
- **Enfoque**. Enfoque del sujeto seguido por la cámara → mantener la atención sobre el sujeto.
- **Campo/fuera de campo**: Ejemplos: *La soga*; *In the mood for love*
- **Angulación**. Colocar a los espectadores en una determinada posición ante la puesta en escena:
 - Normal: la cámara a la altura de los ojos. Por ejemplo *E.T.* a la altura de los ojos de un niño (un **punto de vista** desde el que se narra la historia); *El mañana empieza hoy*.
 - Picado: desde arriba, por ejemplo *Galileo*. Minimiza a los sujetos.
 - Contrapicado: desde abajo

e) **Textura**: grano grueso → percepción de veracidad. Ejemplo: Eyes wide shot.

f) **Montaje**:

Organizar el conjunto de planos que forman un film en función de un orden prefijado, de un principio organizativo:

- dar continuidad entre planos
- dar continuidad en el tiempo narrado.

Los cambios de un plano a otro: continuidad, elipsis, retroceso (*flashback*).

g) **Iluminación**:

- iluminación clásica de Hollywood: la luz clave y la luz de relleno
- hacer visibles ciertos objetos o contenido simbólico (Ejemplo: *Gritos y susurros*, *La lista de Schindler*, o la más reciente *Tigres y Dragones* donde las luchas de las heroínas transcurren en la oscuridad de la noche).

h) **Sonido**:

- Tendemos a no tenerlo en cuenta pues está omnipresente.
- Realza la sensación de espacio y tiempo (repetición de sonidos → sentido de continuidad).
- Nuevos procedimientos técnicos que han desarrollado el potencial de los efectos (*soundround*).
- Función a favor/contra de la imagen, como un contrapunto.

6. Cuestionarios películas

6.1. Daens

(Stijn Coninx, 1992)

Cuestionario

1. Intente ilustrar a través del film el concepto de pauperismo y señale el contexto de su aparición.

2. ¿Cree que el citado concepto recoge todas las desigualdades que afectan a la población trabajadora en la ciudad textil de Aalst? ¿Cuáles, a su juicio, no están incluidas?
3. ¿Qué aspectos del relato fílmico sobre los cambios sociales de la industrialización le han impresionado más?
4. Preste atención e identifique los rasgos que caracterizan los tres ámbitos de la vida obrera que recrea el film: el espacio fabril, el hogar, y los espacios destinados a la sociabilidad. Piense en las transformaciones operadas en dichos ámbitos frente a la sociedad rural.
 - a) ¿Qué le ha aportado la película respecto a la concepción de las máquinas (tecnología) del pasado y del presente como artilugios fascinantes?
 - b) Junto a la siniestralidad, ¿qué otros efectos negativos del trabajo fabril refleja el film?
 - c) Además de la relación laboral, ¿qué otras formas de dominación y violencia que garantizan la prestación laboral se reflejan en el film?
 - d) ¿Qué propuesta nos hace el realizador sobre el papel de la familia obrera en la sociedad industrial? ¿Qué valores se proponen en el medio familiar de Nette?
 - e) ¿Cómo interpreta el comportamiento de los obreros reunidos en la taberna ante la visita de Daens?
5. ¿Qué causas explican, en opinión de los obreros del film, sus condiciones de vida y trabajo?
6. Y en opinión de los patronos del film, ¿cómo se explican dichas desigualdades?
7. Intente ilustrar a través del film el concepto de *cuestión social*.
8. Señale las vías de solución al conflicto propuestas por la corporación empresarial y el colectivo obrero.
9. ¿Qué otros agentes sociales se proponen como mediadores para solucionar la *cuestión social*?
10. ¿Qué papel desempeña el Estado en la solución de los problemas? Preste especial atención al tratamiento que la película da a la actividades de la Comisión de Investigación que visita Aalst a petición obrera. Señale y ejemplifique de entre los siguientes qué obstáculos impiden que la citada Comisión conozca la problemática obrera
materiales / ideológicos / lingüísticos / de género / religiosos / culturales / sociales / otros
11. ¿Qué papel desempeña en el conflicto la Iglesia Católica? Identifique las razones de su intervención que propone el film.
12. ¿Qué medidas de intervención defiende la jerarquía de la Iglesia Católica? Señale las diferencias con las propuestas de Daens.
13. Las propuestas de la higiene industrial de la época se centraron en la *moralización* de los trabajadores. ¿Están reflejados el discurso y las prácticas moralizadoras en la película?
14. Un segundo caballo de batalla de la higiene fue el *saneamiento del medio*. ¿Encuentra algún paralelismo entre la limpieza física del medio y la "limpieza moral"? Razone su respuesta.
15. Preste atención al tratamiento fílmico de la realidad obrera, de la burguesía industrial y de la jerarquía eclesiástica. ¿Qué recursos emplea el realizador para acentuar las diferencias?

Bibliografía

RODRÍGUEZ OCAÑA, Esteban. Paz, trabajo, higiene. Los enunciados acerca de la Higiene Industrial en la España del siglo XIX. In: Rafael Huertas y Ricardo Campos (eds.), *Medicina social y clase obrera en España (siglos XIX y XX)*, Madrid, Fundación de Investigaciones Marxistas, 1992, pp. 383-406.

TRINIDAD FERNÁNDEZ, Pedro. Trabajo y pobreza en la primera industrialización. In: *Historia de la acción social pública en España. Beneficencia y Previsión*, Madrid, Centro de publicaciones del Ministerio de Trabajo y Seguridad Social, 1990, pp. 101-136.

MONTERO, Feliciano. Catolicismo y reforma social en España en el tránsito del siglo XIX al XX. In: *De la beneficencia al bienestar social. Cuatro siglos de acción social*, Madrid, Consejo General de Diplomados en Trabajo Social, Siglo XXI, 1986, pp. 167-176.

LEÓN XIII. Rerum Novarum. In: J. Iribarren; J. L. Gutiérrez García (eds.), *Ocho grandes mensajes*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1972, pp. 13-56.

PAZOS, Antón M. *Un siglo de catolicismo social en Europa 1891-1991*, Pamplona, EUNSA, 1993.

SIERRA ÁLVAREZ, José. *El obrero soñado. Ensayo sobre paternalismo industrial (Asturias, 1860-1917)*, Madrid, Siglo XXI, 1990.

PALOMEQUE, Carlos M. *Derecho del trabajo e ideología. Medio siglo de formación ideológica del Derecho español del trabajo, 1873-1923*, Madrid, Akal Ed., 1980.

AMORÓS, Ana. División sexual del trabajo. In: Celia Amorós (dir.), *Diez palabras clave sobre mujer*, Estella, Ed. Verbo Divino, 1995, pp. 257-295.

<http://www.cmontmorency.qc.ca/sdp/histg/daens.html>

LABISCH, Alfons. Doctor, Workers and the Scientific Cosmology of the Industrial World: The Social Construction of «Health» and the «Homo Hygienicus». *Journal of Contemporary History*, 1985, 20, 599-615.

6.2. El Balneario de Battle Creek

(Alan Parker, 1994)

Cuestionario

1. Identifique le contexto histórico en el que transcurre la historia. Señale algunos aspectos sociales (morales, culturales y económicos) relevantes en el transcurso de la film.
2. ¿Conoce qué teoría médica inspiraba las prácticas del Dr. Kellogg?
3. Si no ha podido responder a la pregunta anterior, seguro que sí podrá identificar algunos de los diagnósticos que se realizan a lo largo del film. Señale cuales de estos diagnósticos perviven en la actualidad.
4. ¿Cómo están representados en la película los contenidos que dan carácter científico a las prácticas del Dr. Kellogg?
5. En la película se muestra como la salud va adquiriendo interés comercial. Señale secuencias, imágenes o frases concretas que pongan de manifiesto este aspecto.
6. El film confronta las ideas de salud/enfermedad a través de los binomios dentro/fuera del sanatorio. Describa qué técnica fílmica se utiliza par subrayar la confrontación.
7. Defina con qué rasgos caracteriza Anthony Hopkins al personaje del Dr. Kellogg.
8. El puritanismo de las teorías del Dr. Kellogg subraya la sexualidad reprimida —manifiesta en el film a través del exceso—. ¿Conoce de qué manera contribuyeron las teorías médicas a constituir las ideas sobre sexualidad en ese momento?

9. A lo largo de este seminario hemos visto distintas formas históricas de definir la normalidad. Piense en cómo se representa y qué función cumple en el film el hijo del Dr. Kellogg, George Kellogg. ¿Qué función cumple en la narración los flashback sobre la infancia de George?
10. ¿Podría vincular, siguiendo el relato de la película, capitalismo-puritanismo-salud? Encuentra en este sentido alguna resonancia con el presente?

Bibliografía general

FEATHERSTONE, Mike. The Body in Consumer Culture. *Theory, Culture and Society* 1: 18-23.

CAMPOS, R. La sociedad enferma: higiene y moral en España en la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX. *Hispania, Revista Española de Historia*, 55, 1093-1112.

Bibliografía específica

□ Ciencia y prácticas médicas no-ortodoxas

NUMBERS RL. Do-It Yourself the Sectarian Way. In: RISSE GB, NUMBERS RL, LEAVITT JW, (ed.). *Medicine without Doctors: Home Health Care in American History*. New York, Science History Publications; 1977. pp. 49-72.

□ Neohipocratismo

LAÍN ENTRALGO, P. (1964). Hipocratismo, neohipocratismo y transhipocratismo. *Asclepio*, 16, 5-18.

PALAFIX, S. (1973). El neohipocratismo. *Asclepio*, 25, 139-164.

RIPPERE, V. (1981) The survival of traditional medicine in lay medical views: an empirical approach to the history of medicine. *Medical History*, 25, 411-14.

□ Terapéuticas con medios físicos y medicinas alternativas.

COOK, H.J. (1993) Physical methods. In: BYNUM, W.F.; PORTER, R. *Companion to the history of Medicine*, London, Routledge, pp. 939-960.

COOTER, Roger (ed.) (1988). *Studies in the History of Alternative Medicine, Houndmills etc.* Oxford, Macmillan, St. Antony's College.

GEVITZ, N. (1993). Unorthodox medical theories. In: BYNUM, W.F.; PORTER, R. *Companion to the history of Medicine*, London, Routledge, pp. 603-633.

WHORTON JC. Patient, Heal Thyself: Popular Health Reform Movements as Unorthodox Medicine. In: GEVITZ N, (ed.). *Other Healers: Unorthodox Medicine in America*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1988. pp. 52-81.

□ Balnearios y sanatorios.

RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, J.A. Una alternativa restringida: la introducción de la hidroterapia en España. En: ARQUIOLA, E.; MARTÍNEZ, J. (eds). *Ciencia en expansión. Estudios sobre la difusión de las ideas científicas y médicas en la España de los siglos XVIII-XX*. Madrid, Editorial Complutense, pp. 323-349

WEISS HB; KEMBLE HR. (1967) *The Great American Water-Cure Craze: A History of Hydropathy in the United States*. Trenton (NJ), The Past Time Press, pp. 135-6.

□ Dieta

BARNETT L.M. (1995) 'Every Man His Own Physician': Dietetic Fads, 1890-1914. In: KAMMINGA H, CUNNINGHAM A, (ed.). *The Science and Culture of Nutrition, 1840-1940*. Amsterdam, Atlanta: Rodopi;. 155-178.

WHORTON J.C. (1992). Patient, Muscular Vegetarianism: The Debate over Diet and Athletic Performance in the Progressive Era. In: BERRYMAN JW, PARK RJ, (Eds). *Sport and Exercise Science: Essays in the History of Sports Medicine*. Chicago, University of Illinois Press, pp. 297-318.

□ Medicina y sexualidad

BULLOCH, V.L. (1994). The development of sexology in the USA early twentieth century. In: PORTER R; TEICH M. *Sexual knowledge, sexual science : the history of attitudes to sexuality*. Cambridge, New York Cambridge University Press, pp. 303-322.

ENGELHARDT, H. T. The disease of masturbation and the concept of disease. En: LEAVITT J.W., NUMBERS R. L. *Sickness and Health in America. Readings in the History of Medicine and Public Health*, Madison, The University of Wisconsin Press, pp. 13-21, 1985.

PORTER R; TEICH M.(1994) Introduction. *Sexual knowledge, sexual science : the history of attitudes to sexuality*. Cambridge, New York Cambridge University Press, pp. 1-26.

L'ESPERANCE, Jean. (1977). Doctors and women in nineteenth century society: sexuality and role. In: Woodward J, Richards D, (ed).: *Health care and popular medicine in nineteenth century England*. London, Croom Helm.

SMITH-ROSENBERG, C.; ROSENBERG, Ch. (1984). El animal hembra: puntos de vista médicos y biológicos. In: NASH, M. (ed.)*Presencia y protagonismo. Aspectos de la Historia de la mujer*, Barcelona, Serbal, pp. 341-72.

BANKS. J.A. (1978) The attitude of the medical profession to sexuality in the 19th century. *Soc Soc Hist Med Bull*, 22, 9-10.

VÁZQUEZ GARCÍA, F.; MORENO MENGÍBAR, A. (1997). *Sexo y razón. Una genealogía de la moral sexual en España (siglos XVI-XX)*. Barcelona, Akal Universitaria.

□ **Degeneración, higiene y moralidad.**

CAMPOS, R. La sociedad enferma: higiene y moral en España en la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX. *Hispania, Revista Española de Historia*, 55, 1093-1112.

COSSLETT, T. *Science and religion in the XIX century*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 1-26.

6.3. Los méritos de Madame Curie

(*Les Palmes de Monsieur Schutz*, Claude Pinoteau, 1997)

Cuestionario

1. La película aborda el proceso del descubrimiento científico. Preste atención y valore el protagonismo que el film otorga a los siguientes factores en la génesis del descubrimiento:

Disponibilidad de medios técnicos / genialidad / dedicación y entrega / disponibilidad de medios económicos / azar / intercambio de información con otros científicos / contacto con legos / capacidad de negociación / otros

2. Valore así mismo, los móviles que animan a los distintos protagonistas en sus respectivas tareas científicas:

afán de lucro / deseo de reconocimiento científico / prestigio social / interés por el saber / deseo de progreso social / beneficio de la humanidad / intereses nacionales / otros

3. Con el auge de las ciencias experimentales, el laboratorio se convirtió en el espacio fundamental de génesis del conocimiento. ¿Qué iconos identifican el trabajo de laboratorio en el film? ¿Qué aspectos del laboratorio de los Curie les chocan más respecto a su concepción de lo que es un laboratorio de investigación científica?

4. Preste atención a las circunstancias que alteran el funcionamiento del laboratorio en el film. ¿Cree usted que los científicos de nuestros días están sometidos a interferencias similares en el desempeño de su labor?

5. La película plantea una división radical entre el cultivo de la ciencia pura (aquella que el film caracteriza como destinada a generar conocimiento para el bien de la humanidad) y la ciencia industrial (orientada a la obtención de patentes y rendimientos económicos). ¿En qué personajes del film se encarnan estas orientaciones?

6. ¿Tienen las dos orientaciones el mismo reconocimiento social? ¿Cuáles son las "recompensas" que esperan a uno y otro tipo de científicos?

7. ¿Tienen las dos orientaciones la misma consideración moral? ¿Cuáles son los valores y cualidades morales que se le otorgan al científico puro? ¿Cómo se redime el personaje de Gustave Bemont de su “menor integridad moral”?
8. ¿Cree usted que la citada división entre ciencia pura y ciencia aplicada que plantea el film tiene vigencia en nuestros días?
9. La ciencia es presentada habitualmente como una empresa universal, sin fronteras nacionales, al servicio de la humanidad. Según el film, ¿qué papel juegan en el descubrimiento científico el patriotismo, el honor nacional o los intereses de Estado?
10. En su opinión, ¿cómo afecta el proceso de globalización actual al cultivo de la ciencia?
11. ¿Cree que el fin presenta más de un arquetipo de científico? En caso de responder afirmativamente, identifíquelos.
12. ¿Cree usted que el film refleja la existencia de discriminación de la mujer en la ciencia? Seleccione ejemplos concretos para argumentar su respuesta.
13. La presentación de Marie Curie en el film como “loca por la ciencia”, ¿cree usted que contribuye a cuestionar el sexismo de la ciencia del momento o a reforzar la imagen de excepcionalidad? ¿Cree usted que es necesario ser una *superwoman* para ser científica?
14. Preste atención a la secuencia de la boda entre Marie y Pierre y a la lectura de las obligaciones legales que adquieren los contrayentes, donde se pone de manifiesto la situación de desigualdad de la mujer en la época. ¿Cree usted que se reproducen esas desigualdades entre el matrimonio Curie? Si ha respondido negativamente, ¿cómo lo explicaría?
15. En el trabajo de laboratorio y en los momentos claves del descubrimiento, ¿cree que existe una relación de subordinación entre los dos personajes?
16. Y en el ámbito doméstico, ¿cree que existe una división sexual de las tareas domésticas en el matrimonio Curie?
17. La actividad científica se ha configurado históricamente con una identidad profesional masculina. Ello es producto del veto impuesto al acceso de las mujeres a la misma, y muy especialmente de la atribución de género a las aptitudes y valores necesarios para el cultivo de dicha profesión. Desde este punto de vista, ¿calificaría de feminista el tratamiento que el film hace del personaje de Marie Curie o bien cree que se trata de una “masculinización” del personaje?
18. ¿Cree que el tratamiento de la biografía de Marie Curie que propone el film podría haberse realizado en los años 40? Razone su respuesta.
19. Preste atención al empleo de la música en el film. Identifique los momentos en los que se recurre a la misma y si hay cambios en dicho tratamiento a lo largo de la película.
20. Por último, si es usted un alumno varón, ¿con qué personaje del film se ha sentido más identificado?

Bibliografía

SÁNCHEZ RON, José Manuel. *Marie Curie y su tiempo*, Crítica, 2000.

CURIE, Eve. *Madame Curie*, Paris, Gallimard, 1937 [hay versión española]

- GIROUD, Françoise. *Marie Curie: una mujer honorable*, Barcelona, Argos Vergara , 1982.
- REID, Robert. *Marie Curie*, Barcelona, Salvat Ed. [Biblioteca Científica], 1995.
- KRAGH, Helge. Historias de científicos. *In: Introducción a la historia de la ciencia*, Barcelona, Ed. Crítica, 1989, pp. 197-207.
- BOUDIA, Soraya. *Marie Curie et son laboratoire, science, industrie, instruments et métrologie de la radioactivité en France, 1896-1914*, [These, Université de Paris VII Denis Diderot], 1997.
- PYCIOR, Helena M. Pierre Curie and "His Eminent Collaborator Mme Curie". Complementary Partners. *In: Helena M. Pycior; Nancy G. Slack; Pnina G. Abir-Am (eds.), Creative Couples in the Sciences*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1996, pp. 39-56.
- PYCIOR, Helena M. Marie Curie's "Anti-natural Paths": Time Only for Science and Family. *In: Pnina G. Abir-Am; Dorinda Outram (eds.), Uneasy Careers and Intimate Lives. Women in Science, 1789-1979*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1989, pp. 191-215.
- ORTIZ GÓMEZ, Teresa; BECERRA CONDE, Gloria. *Mujeres de ciencias. Mujer, feminismo y ciencias naturales, experimentales y tecnológicas*, Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada [Col. Feminae, 16], 1996.
- ORTIZ, Teresa. *Las mujeres y la actividad científica en los siglos XIX-XX*, Córdoba, Diputación de Córdoba [Femenino Plural], 1999.
- AMORÓS, Celia (dir.). *Diez palabras clave sobre mujer*, Estella, Ed. Verbo Divino, 1995, pp. 257-295.
- ROQUÉ I RODRIGUEZ, Xavier. Ciencia e industria en el desarrollo de la radiactividad: el caso de Marie Curie. *Arbor* , 1997 , 156, nº 613, 25-49.
- PAUL, Harry W. The industrial connection of University science. *In: From Knowledge to Power. The Rise of the Science Empire in France, 1860-1939*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, pp. 134-179.
- ELENA, Alberto. Skirts in the lab: Madame Curie and the image of the woman scientist in the feature film. *Public Understanding of Science*, 1997, 6, 269-278.
- ELENA, Alberto. El ángel inoculador: Pasteur y los orígenes de las biografías cinematográficas de científicos. *Arbor*, 1993, 155, n. 569, 9-16.
- CRAWFORD, Elisabeth. El universo de la ciencia internacional, 1880-1939. *Zona Abierta*, 1996, n. 75/76, 191-212.
- SCHROEDER-GUDEHUS, Brigitte. Nationalism and Internationalism. *In: R. C. Olby; G. N. Cantor; J. R. Christie; M. J. Hodge (eds.), Companion of the History of Modern Science*, London, Routledge, 1990, pp. 909-919.
- ZIMAN, John. *Introducción al estudio de las ciencias. Los aspectos filosóficos de la ciencia y la tecnología*, Barcelona, Ariel, 1986.

6.4. Dr. Albert Schweitzer

Cuestionario

1. Describa el periodo y contexto históricos en el que se desarrolla la acción de la película. Intente clarificar los conceptos "imperialismo" y "colonialismo". Sitúe la figura de Albert Schweitzer.

2. Como probablemente conoce entre finales del siglo XIX y comienzos del XX se produjo el reparto geográfico de África por las potencias europeas ¿Tuvo España algún papel como potencia colonizadora en África?
3. El film presenta un enfrentamiento entre medicina occidental y medicina africana basándose en el binomio civilización/salvajismo. ¿Considera que esta forma de presentación es respetuosa con la diversidad en las prácticas sanadoras? ¿Cree que la figura del *chamán* puede cumplir otras funciones sociales necesarias para las comunidades indígenas?
4. Defina las diferencias entre los conceptos “medicina tropical” y “medicina colonial”. Indique a qué razones responden las diferencias entre ambos conceptos.
5. En la película aparecen dos planteamientos asistenciales. Identifíquelos y señale las diferencias. Marque las secuencias en las que ambos se quedan expuestos.
6. Describa la imagen que la película proporciona de la población nativa. Fíjese, especialmente, en los personajes nativos que tienen mayor desarrollo en el guión y justifique el mayor protagonismo concedido a estos personajes.
7. En el film se hay dos formas claras de representar a la población africana. Argumente su respuesta en función de secuencias específicas de la película.
8. ¿Le sugiere algún comentario el papel asignado a las mujeres que van apareciendo a lo largo de la película?
9. Cree que la película presenta un punto de vista crítico con la actividad de Albert Schweitzer. Indique en pocas palabras la forma en la que Schweitzer queda representado.
10. ¿Conoce algunos de los principales problemas asistenciales del África contemporánea? ¿Cree que la película ofrece alguna reflexión de interés sobre el papel de las ONGs en el África contemporánea? Justifique su respuesta.

Bibliografía general

- ACKERKNECHT, Erwin, La función social de la medicina primitiva. *In: Medicina y antropología social*, Madrid, Akal, 1971, pp. 173-178.
- ARNOLD, David, Medicine and colonialism, *In: Companion to the history of Medicine*, London, Routledge, 1993, pp. 1393-1416.
- FANON, F. Medicine and colonialism, *In: Ehrenreich, J. The cultural crisis of modern medicine*, New York, Monthly Review Press, pp. 229-251.
- WORBOYS, M. Tropical diseases, *In: Companion to the history of Medicine*, London, Routledge, 1993, pp. 512-536.

Bibliografía específica

- ARNOLD, D. Conclusion, *In: Colonizing the body. State Medicine and Epidemic disease in Nineteenth-Century India*, Berkeley, University of California Press, 1993, pp. 290-294.
- ARNOLD, D. Introduction: Tropical Medicine before Manson, *In: Warm climates and Western Medicine*, Amsterdam, Rodopi, 1996, pp. 1-19.
- BOAHEN, Adu. (Dir.), Le colonialisme en Afrique: impact et signification. *Histoire générale de l'Afrique, L'Afrique sus domination coloniale 1880-1935*, Paris, Présence Africaine, Edicéf, Unesco, 1989, pp. 515-534.
- COHEN, William, Malaria and French Imperialism, *Journal of African History*, 24 (1), 1983, 23-36.
- Gómez Ortiz, M. El Brujo Blanco De Lambarene (El Doctor Schweitzer). Madrid, Ediciones PPC, 1966.

- GRAY, Ch. The Great White Man of Lambaréné [Le Grand Blanc De Lambaréné]. Film Review, *American Historical Review*, 103 (1), 1998, 311-2.
- MBONDOMARI, Sylvere. The Reception of Albert Schweitzer and His Work in Germany Gabon, Unpublished paper, University Bayreuth/Germany.
- OSTERHAMMEL, J. *Colonialism a theoretical overview*, Princeton, Markus Wiener Publisher, 1997.
- SADOWSKY, Jonathan. Albert Schweitzer *The Primeval Forest Review.*, *Bull. Hist. Med.*, 74, 2000, 394-396.
- STÄDTLER, Katharina. *La femme noire dans l'icographie coloniales. A propos de deux ouvrages parus lors de l'Exposition coloniale de Paris (1931)*, Frankfurt, IKO, 1995.
- VAUGHAN, Megan. The great dispensary in the Sky: Mision Medicine. En: *Curing their ills: colonial power and African illness*, Oxford, Polity Press., 1991, pp. 55-76.

6.5. El hombre elefante

(David Lynch, 1980)

1. El film tiene como eje la dificultad de los 'encuentros' con la persona enferma o deforme, con la monstruosidad encarnada. Este línea juega como metáfora de cualquier encuentro humano con lo diferente pero, de forma muy específica, del encuentro médico-paciente. Vea con atención la primera escena entre el médico interpretado por Anthony Hopkins y el 'diferente' encarnado por John Hurt. Piense en esta clave cuando analice la película e identifique tres secuencias específicas a lo largo del film.
2. Este film es un ejemplo excelente de la íntima fusión entre forma y fondo. Describa con detalle con qué lenguaje fílmico representa Lynch la dificultad de comunicación y encuentro del médico con el paciente.
3. ¿Qué explicaciones populares de la enfermedad de John Merrick se dan en la película?
4. Como trasfondo explicativo se da en el film una explicación social de enfermar clave para entender muchas de las afecciones que hoy nos afligen y que el propio médico Frederick Trees reconoce mientras opera en un quirófano del London Hospital. ¿De qué causa social se trata?
5. Si ha respondido a la pregunta anterior diga de qué manera esa causa social puede generar enfermedad en la población.
6. Preste atención a la manera en la que el film relaciona los conceptos de clase, enfermedad y superioridad moral.
7. El término «encarnizamiento terapéutico» es utilizado en nuestros días para poner de manifiesto actitudes terapéuticas muy intervencionistas y lesivas para los pacientes? ¿Es aplicable a la situación que se plantea en el film?
8. A lo largo del film aparecen dos formas distintas de exhibir al paciente, una frente a la curiosidad popular y otra frente a una audiencia de científicos. Señale las similitudes y diferencias de ambas formas de exhibición.
9. Piense en el papel de la institución hospitalaria en el contexto histórico que analiza el film. ¿Encuentra similitudes con el papel que el hospital tiene en nuestros días?
10. El conocimiento biomédico ha sido crucial en el establecimiento de una clara frontera entre lo considerado normal y anormal. ¿Cree que la idea de "normalidad" ha cambiado a lo largo del tiempo? ¿Se le ocurre algún ejemplo? ¿Qué punto de vista plantea el film en este sentido?

Bibliografía

- ABLON, Joan, 'The Elephant Man' as 'self' and 'other' : the psycho-social costs of a misdiagnosis. *Social science and medicine*, 1995, 40, 1481-1489.
- ALVAREZ URÍA, Fernando; Castel, Robert (eds.), *Miserables y locos : medicina mental y orden social en la España del siglo XIX*. Barcelona, Tusquets, Cuadernos ínfimos 1983
- BALLESTER, Rosa; PERDIGUERO, Enrique. El método en medicina desde la antropología. In: Ruiz Somavilla, M. J. *et al. Teoría y método de la medicina*, Málaga, Universidad de Málaga, Debates, 1992, pp. 51-62.
- BARRY, J.; C. Jones. 1991. *Medicine and Charity before the welfare state*, London, New York: Routledge, pp. 1-7
- CAMPOS MARIN R. La Sociedad Enferma: higiene y moral en la España en la segunda mitad del siglo Xix y principios del Xx, *Hispania*, 1995, 55 (191) , 1093-112.
- CHERRY, S. *Medical services and the hospitals in Britain, 1860-1939*. Cambridge, University Press, 1996, pp. 1- 40.
- DARKE, P. (1998), Understanding Cinematic Representations of Disability. In: SHAKESPEARE, T. (ed.), *The disability Reader*. London, Cassell, Social Science Perspectives.
- ELENA, Alberto. La parada de los monstruos: King Kong, Godzilla y nosotros. In: A. LAFUENTE, and J. Moscoso, *Monstruos y seres imaginarios en la Biblioteca Naiconal*. Madrid, BN, 2000, pp. 239-49.
- HERZLICH C., PIERRET J. The Social Construction of the Patient: Patients and Illnesses in Other Ages, *Soc. Sci. Med.*, 1985, 20, 145-51.
- LABISCH A. Doctors, Workers and the Scientific Cosmology of the Industrial World: The Social Construction of Health and the Homo Hygienicus, *Journal of Contemporary History*, 20, 1985, 599-615.
- LAFUENTE, A.; VALVERDE, N. In: A. LAFUENTE, J. MOSCOSO, *Monstruos y seres imaginarios en la Biblioteca Nacional*. Madrid, BN, 2000, pp. 17-37.
- NAVARRO, A. J., David Lynch. La irresistible atracción del abismo. *Dirigido 186*, 1990, 32-49.
- RODRÍGUEZ OCAÑA, E. 1992. Paz, trabajo, higiene. Los enunciados acerca de la higiene industrial en la España del siglo XIX. *Medicina social y clase obrera en España (Siglos XIX y XX) II*. eds. R. Huertas, R. Campos, 383-426. Madrid: Fundación de Investigaciones Marxistas.
- SHORTER, E. The history of the doctor-patient relationship. In: Bynum, W. F., R. Porter. *Companion Encyclopedia of the history of medicine*, London, New York, Routledge, 1993, pp. 787-800
- TIBBLES, J. A.; Cohen M. M. Jr. The Proteus Syndrome: the Elephant Man Diagnosed. *Br Med J.*, 293, 1986, 683-5.
- TRINIDAD FERNANDEZ P. 1990. Trabajo y pobreza en la primera industrialización. *Historia de la acción social pública en España. Beneficencia y previsión.*, 101-36. Madrid: Ministerio de Trabajo y Seguridad Social.

Direcciones en internet de foros para pacientes

<http://www.consusalud.com.ar>

6.6. La historia de Linchburg

(Stephen Trombley, 1993)

Cuestionario

1. Intente resumir qué se entiende por eugenesia e identifique el contexto histórico de su desarrollo.
2. Identifique la problemática social sobre la que se aplicaron las prácticas eugenésicas descritas en el documental.
3. Reflexione sobre la influencia que la teoría evolucionista de Darwin (especialmente el concepto de selección natural: supervivencia de los más aptos) ejerció sobre la forma de entender las desigualdades humanas y sociales del momento.
4. ¿Calificaría usted de “neutra” la caracterización que la ciencia hizo de las desigualdades humanas como fenómenos eminentemente biológicos (naturales)? ¿Cree usted que existen otras alternativas científicas para explicar las desigualdades de la sociedad industrial del momento? En caso de respuesta afirmativa, señálelas.
5. ¿Cree usted que la eugenesia fue una doctrina popular en el EE.UU. en el primer tercio del siglo XX? Indique los medios empleados para divulgar entre la población las doctrinas y prácticas eugenésicas que se recogen en el documental.
6. ¿Cree usted que el reportaje sostiene que la eugenesia fue el resultado de un mal uso de la ciencia? Justifique su respuesta.
7. El documental se articula en torno a tres relatos (las víctimas, la investigación, el marco histórico).
 - a) Identifique los narradores o protagonistas de la acción fílmica y la forma en que han sido presentados.
 - b) Identifique la forma de presentación de estos relatos: ¿Quién narra la historia? ¿Quién protagoniza la solución del problema, ¿quién aparece como responsable del problema?
 - c) Preste atención a los momentos elegidos y las imágenes empleadas para exponer el punto de vista de las víctimas.
 - d) Preste atención a la presentación de los distintos médicos y científicos que defendieron las prácticas eugenésicas.
 - e) Señale la forma de utilización de la cámara que más le ha llamado la atención e intente explicar con que finalidad se utiliza.
 - f) De forma similar preste atención a la finalidad del empleo de la música en el reportaje.
8. Comente el papel que se le adjudica al estado en el reportaje.
 - a) Identifique quienes o qué organismos representan al estado en el relato.
 - b) ¿Se presenta la teoría médica de la eugenesia como aliada del estado?
 - c) Preste especial atención al único entrevistado que representa el punto de vista de quienes defendieron la eugenesia. Caracterice el testimonio del maestro.
9. Señale la opinión que le merece la eugenesia a la Asociación Americana por las Libertades Civiles.
 - a) ¿Cuáles son los argumentos de la asociación?
 - b) ¿Cree que la asociación ve justificada en algún caso la utilización de la eugenesia?
10. ¿Cree que alguna de las tecnologías médicas o doctrinas científicas actuales defienden algo asimilable a la eugenesia?
 - a) Conoce algún gobierno o “indicación” de las técnicas de esterilización.
 - b) Intente averiguar cómo está regulado este tema en nuestro país.
 - c) ¿Encuentra algún paralelismo entre la doctrina eugenésica y el Proyecto Genoma? Razone su respuesta.

Bibliografía

- ÁLVAREZ PELÁEZ, Raquel. Eugenesia y control social. *Asclepio*, 1988, 40 (2), 29-80.
- ÁLVAREZ PELÁEZ, Raquel. Prólogo. In: Galton, Francis, *Herencia y eugenesia*, Madrid, Alianza Editorial, 1988, pp. 9-29.
- ÁLVAREZ PELÁEZ, Raquel. Penetración y difusión de la eugenesia en España. In: Elvira Arquiola; José Martínez Pérez (coords.), *Ciencia en expansión. Estudios sobre la difusión de las ideas científicas y médicas en España (Siglos XVIII-XX)*, Madrid, Editorial Complutense [Cuadernos Complutenses de Historia de la Medicina y de la Ciencia, 3], 1995, pp. 211-231.
- ÁLVAREZ PELÁEZ, Raquel. Eugenesia y fascismo en la España de los años treinta. In: Rafael Huertas; Ortiz, Carmen (eds.). *Ciencia y Fascismo*, Aranjuez, Doce Calles, 1998, pp. 77-95.
- KEVLES, Donald J. *La Eugenesia ¿Ciencia o utopía?. Una polémica que dura cien años*, Barcelona, Planeta, 1985.
- LEYS STEPAN, Nancy. The Panamerican Experiment in Eugenics. In: Petitjean, P.; Jami, C.; Moulin, A. M. (eds.), *Science and Empires. Historical Studies about Scientific Development and European Expansion*, Dordrecht-Boston-London, Kluwer Academic Publishers [Boston Studies in the Philosophy of Science, Volume 136], 1992, pp. 201-208.
- RODRÍGUEZ OCAÑA, E. *Por la Salud de las Naciones. Higiene, Microbiología y Medicina Social*. Madrid, Editorial Akal [Historia de la Ciencia y de la Técnica, nº 45], 1992
- LEWONTIN, R. C.; ROSE, S.; KAMIN, L. J. *No está en los genes. Crítica del racismo biológico*, Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1996.
- ALLEN, Garland E. The misuse of biological hierarchies: The American eugenics movement, 1900-1940. *History and Philosophy of the Life Sciences*, 1983, 5, 105-128.
- ALLEN, Garland E. The Eugenics Record Office at Cold Spring Harbor, 1910-1940: An essay in institution history. *Osiris*, 1986, 2, 225-264.
- GOULD, Stephen J. *La falsa medida del hombre*, Barcelona, Antoni Bosch, 1984.
- <http://www.geocities.com/ResearchTriangle/Thinktank/9383/>
- <http://vector.cshl.org/eugenics>

7. Cuestionario de evaluación

1. Valore el grado de adecuación del seminario a los objetivos propuestos en la asignatura de historia de la medicina
[muy alto] [alto] [intermedio] [bajo] [muy bajo]
2. Valore la adecuación de este seminario a los requisitos propios de su titulación y futuro ejercicio profesional
[muy alto] [alto] [intermedio] [bajo] [muy bajo]
3. Valore la utilidad de las **exposiciones de sus compañeros** (absténgase de valorar la película que usted ha analizado)

3.1. Daens

[muy alto] [alto] [intermedio] [bajo] [muy bajo]

Califique de 0 a 5 los siguientes aspectos relacionados con dichas exposiciones

Claridad
Amenidad
Utilidad para clarificar conceptos del programa teórico de la asignatura
Utilidad para clarificar otros aspectos de la titulación o ejercicio profesional

3.2. *El Balneario de Battle Creek*

[muy alto] [alto] [intermedio] [bajo] [muy bajo]

Claridad
Amenidad
Utilidad para clarificar conceptos del programa teórico de la asignatura
Utilidad para clarificar otros aspectos de la titulación o ejercicio profesional

3.3. *Los méritos de Madame Curie*

[muy alto] [alto] [intermedio] [bajo] [muy bajo]

Claridad
Amenidad
Utilidad para clarificar conceptos del programa teórico de la asignatura
Utilidad para clarificar otros aspectos de la titulación o ejercicio profesional

3.4. *Dr. Albert Schweitzer*

[muy alto] [alto] [intermedio] [bajo] [muy bajo]

Claridad
Amenidad
Utilidad para clarificar conceptos del programa teórico de la asignatura
Utilidad para clarificar otros aspectos de la titulación o ejercicio profesional

3.5. *El hombre elefante*

[muy alto] [alto] [intermedio] [bajo] [muy bajo]

Claridad
Amenidad
Utilidad para clarificar conceptos del programa teórico de la asignatura
Utilidad para clarificar otros aspectos de la titulación o ejercicio profesional

3.6. *La historia de Lynchburg*

[muy alto] [alto] [intermedio] [bajo] [muy bajo]

Claridad
Amenidad
Utilidad para clarificar conceptos del programa teórico de la asignatura
Utilidad para clarificar otros aspectos de la titulación o ejercicio profesional

4. Valore la utilidad de las **intervenciones de los profesores**

[muy alto] [alto] [intermedio] [bajo] [muy bajo]

Califique de 0 a 5 los siguientes aspectos relacionados con sus intervenciones

Claridad
Amenidad
Utilidad para clarificar conceptos del programa teórico de la asignatura
Utilidad para clarificar otros aspectos de la titulación o ejercicio profesional

5. Comente qué ventajas e inconvenientes le ha supuesto que el seminario haya sido impartido por dos docentes distintos

6. Valore la utilidad de las **tutorías**

[muy alto] [alto] [intermedio] [bajo] [muy bajo]

7. Hubiera deseado acceder más frecuentemente a las tutorías

[Sí] [No]

8. En caso afirmativo, señale las razones que se lo han impedido
9. Valore la orientación recibida en la elaboración del trabajo
[muy alto] [alto] [intermedio] [bajo] [muy bajo]
10. Valore la utilidad del **cuadernillo del seminario**
[muy alto] [alto] [intermedio] [bajo] [muy bajo]
11. ¿Qué información ha echado en falta o sugeriría incluir en el citado cuadernillo?
12. Señale tres dificultades principales surgidas en la elaboración del trabajo
13. ¿Qué ventajas y desventajas considera que conlleva el trabajo en equipo?
14. Valore el uso que ha hecho de la **bibliografía complementaria**
[muy alto] [alto] [intermedio] [bajo] [muy bajo]
15. Valore la idoneidad de las lecturas recomendadas
[muy alto] [alto] [intermedio] [bajo] [muy bajo]
16. ¿Qué ventajas considera que le ha reportado la realización del seminario?
17. Señale muy brevemente tres cuestiones claves que haya aprendido a lo largo del seminario.
18. ¿Qué le ha interesado más?
19. ¿Le gustaría profundizar en algunos de los aspectos tratados? ¿En cuál?
20. ¿Considera de interés la realización de seminarios de este tipo?
21. Aunque ha existido una fluida participación en los debates, el número de participantes sigue siendo limitado. ¿Cómo explicaría la falta de participación de algun@s compañer@s?
22. A su juicio ¿De qué manera podría estimularse dicha participación?
23. En función del esfuerzo realizado y tiempo invertido, ¿qué porcentaje de la nota de la asignatura cree que debería asignarse a este seminario?
24. ¿Considera que los contenidos y debates del seminario le han sido de utilidad para el estudio del programa teórico de la asignatura? ¿Cómo cree que podría mejorarse este aspecto?
25. Por último, proponga sus sugerencias personales para mejorar el grado de satisfacción en este seminario. ¿Qué temas histórico-médicos no abordados cree que merecerían recibir atención en futuras ediciones del seminario?

8. **Recomendaciones bibliográficas**

- El cine como alternativa para reconstruir el pasado

ROSENSTONE, Robert A. *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona, Ariel Historia, 1997.

LAGNY, Michelle. *Cine e historia: problemas y métodos en la investigación cinematográfica*, Barcelona, Bosch, 1997.

- El cine como agente de la historia

FERRO, Marc. *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel Historia, 1995. Menéndez]

- El cine como reflejo de la sociedad

SORLIN, Pierre. *Cines europeos, Sociedades europeas, 1939-1990*, Barcelona, Paidós, 1996.

CAPARRÓS LERA, José María. *100 películas sobre Historia Contemporánea*, Madrid, Alianza, 1997.

- Ciencia, medicina y cine

SHORTLAND, Michael. Screen Memories: Toward a History of Psychiatry and Psychoanalysis in the Movies. *British Journal for the History of Science*, 1987, 20 (4), 421-452.

SHORTLAND, Michael. *Medicine and Film. A Checklist, Survey and Research Resources*, Oxford, Wellcome Unit for the History of Medicine, 1989.

Monográfico revista *Sylva Cluis*, 1989, n. 8, vol. 3, «Cine e historia de la ciencia» editado por Alberto Elena.

MARTÍNEZ-ALBERTOS, A.; SANTA TERESA, M. El ingenio a sus pies: la figura del científico en el cine de la Guerra Fría. *Arbor*, 1992, 143 (561), 29-44.

Monográfico revista *Arbor*, n. 569, 1993, «Las imágenes de la ciencia en el cine de ficción», 11 compilado por Alberto Elena.

ELENA, Alberto. Skirts in the lab: Madame Curie and the image of the woman scientist in the feature film. *Public Understanding of Science*, 1997, 6, 269-278.

- Propuestas de análisis e introducción al lenguaje cinematográfico

Existe una bibliografía abundante. En la Biblioteca Universitaria de Granada, como en muchas otras bibliotecas, se pueden localizar varios textos y diccionarios usando como palabras claves 'film' o 'cine'. Recomendamos:

COSTA, A. *Saber ver el cine*, Barcelona, Paidós, 1988.

MONAGO, James. The language of film: signs and syntax. In: *How to read a film. The art, technology, language, history and theory of film and media*, New York, Oxford University Press, 1981, pp. 119-191.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Análisis del film*, Barcelona, Paidós, 1993.

DE PABLOS PONS, Juan. Lenguaje cinematográfico. In: *Cine didáctico. Posibilidades y Metodología*, Madrid, Narcea, 1980.

Monográfico de la revista *Historia, antropología y fuentes orales*, n. 18, 1997, «Voz e imagen». En especial los artículos de Caparrós Lera (Análisis del cine argumental) y Anna M. Gaya (El film de género histórico: una experiencia didáctica).

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (comp.). *El análisis cinematográfico. Modelos teóricos, metodologías, ejercicios de análisis*, Madrid, Editorial Complutense, 1995.

9. Recursos en internet

- **The Internet Movie Database (IMDb)** [<http://us.imdb.com>]

Es una de las bases de datos cinematográfica más completa (más de 180.000 películas y documentales). Permite búsquedas y la elaboración de las fichas técnicas de las producciones, proporciona información sobre argumentos, filmografía y biografía de realizadores, productores y actores, y críticas realizadas por aficionados.

- **AllMovie Guide** [<http://allmovie.com>]
Al igual que la anterior es una excelente base de datos. Es mucho más versátil para las búsquedas temáticas al incorporar las películas un mayor número de descriptores. Proporciona informaciones muy similares a la anterior, con resúmenes argumentales más amplios y mejor documentados.
- **Cinesol** [<http://www.ciudadfutura.com/cinesol>]
Lamentablemente la información en castellano es muy reducida. Esta página proporciona información (ficha técnica, argumentos, "así se hizo", etc) de las películas exhibidas en nuestro país en los últimos años. Proporciona enlaces con las páginas de las productoras respectivas e informa de su disponibilidad en vídeo.
- **Instituto de la cinematografía y las artes visuales**
[<http://www.mcu.es/bases/spa/cine/CINE.html>]
Este organismo dependiente del Ministerio de Educación, Cultura y Deportes dispone de una base con las fichas técnicas de las películas españolas y extranjeras estrenadas en nuestro país.
- **Diccionario Anaya** [<http://www3.anaya.es/diccionario/diccionar.htm>]
Este diccionario incorporará una 'Guía del Video-Cine' muy útil con fichas técnicas en castellano.
- **Cinenet** [<http://www.cdmedia.es/cinenet.htm>]
Además de información comercial, incluye enlaces con diversas bases de datos de cine.
- **Cine e historia de la ciencia**
[<http://www.dsp.umh.es/department/conecta/cine>]
Funciona como boletín de noticias, lista de discusión, y vehículo para expresar las experiencias docentes que se desarrollan en nuestro entorno académico. Se incorporan listados de películas y relaciones bibliográficas de utilidad.
- **Film/Video and Medicine Database**
[<http://endeavor.med.nyu.edu/lit-med/lit-med-db/film.html>]
Listado con indización temática de películas relacionadas con el mundo de la medicina conservadas en la New York University School of Medicine.
- **Film and History** [<http://www.h-net.msu.edu/~filmhis>]
Una de las publicaciones pioneras y más serias en el estudio de las relaciones entre cine e historia, aunque con menor atención a la producción cinematográfica europea. Proporciona el sumario de los artículos y los textos de las reseñas sobre obras de interés. Se comercializa en CD-ROM.
- **Film-Historia. Centro de Investigación Cinematográfica. Universidad de Barcelona**
[<http://www.swcp.com/~cmora/cine.html>]
Fundado y dirigido por José María Caparrós Lera, es uno de los centros pioneros en la investigación y empleo del cine en la enseñanza de la historia. Organizan congresos y cursos sobre la materia. Además de publicar monografías, desde 1991 editan la revista *Film-Historia*. La página proporciona enlaces de interés para localizar material fílmico.
- **Historical Journal of Film, Radio and Television.**
Otra de las publicaciones señeras sobre el tema. Los sumarios de la revista se encuentran disponibles en el servidor de la Biblioteca de la Universidad Complutense.